



Randra Kevelyn Barbosa Barros

***ReAntropofagia, Véxoa, Moquém_Surari, Hãhãw:*
cartografias estético-políticas
das artes e curadorias indígenas contemporâneas**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Oliveira Coelho

**Rio de Janeiro,
Julho de 2024**



RANDRA KEVELYN BARBOSA BARROS

***ReAntropofagia, Vêxoa, Moquém_Surarî, Hãhãw:*
cartografias estético-políticas
das artes e curadorias indígenas contemporâneas**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção de grau de Doutora pelo Programa de
Pós-graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade da PUC-RIO. Aprovada pela
comissão examinadora abaixo:

Prof. Frederico Coelho

Orientador - Departamento de Letras – PUC-RIO

Profa. Marília Rothier Cardoso

Departamento de Letras – PUC-RIO

Profa. Ana Paula Veiga Kiffer

Departamento de Letras – PUC-RIO

Profa. Florencia Garramuño

Universidad de San Andrés – UdeSA

**Prof. Casé Angatu – Carlos José Ferreira dos
Santos**

Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC/BA

Rio de Janeiro, 30 de julho de 2024

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial do trabalho, é proibida sem autorização da autora, do orientador e da universidade.

Randra Kevelyn Barbosa Barros

Professora, na área de Literatura, da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC/BA). Mestra em Estudo de Linguagens (PPGEL), Linha de Pesquisa 1 - Leitura, Literatura e Identidades, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Graduada em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). É autora do livro "O canto de Graúna: uma poética da heterogeneidade nas literaturas indígenas brasileiras contemporâneas" (EDUNEB, 2022).

Ficha Catalográfica

Barros, Randra Kevelyn Barbosa

ReAntropofagia, Véxoa, Moqué̃m Surarî, Hãhãw : cartografias estético-políticas das artes e curadorias indígenas contemporâneas / Randra Kevelyn Barbosa Barros ; orientador: Frederico Oliveira Coelho. – 2024.

221 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2024.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Artes indígenas. 3. Retomadas simbólicas. 4. Autorrepresentações. 5. Práticas curatoriais. 6. Obras estético-políticas. I. Coelho, Frederico Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para Raimunda Nascimento Barbosa,
mainha, pelo apoio e liberdade de sempre.
Gratidão por cultivar pés de aroeira e
cidreira, plantas que curam.

Agradecimentos

Quando a Gira Girou

O céu de repente anuviou
E o vento agitou as ondas do mar
E o que o temporal levou
Foi tudo que deu pra guardar
Só Deus sabe o quanto se labutou

Custou mas depois veio a bonança
E agora é hora de agradecer
Pois quando tudo se perdeu
E a sorte desapareceu
Abaixo de Deus só ficou você

[...]

(Zeca Pagodinho/Composição:
Serginho Meriti e Claudinho
Guimarães)

A Deus, em todas as suas formas e modos de existir, por ser a força não visível que me guia pelos caminhos.

À minha mãe, Raimunda Barbosa, por estar sempre ao meu lado e me ensinar sobre cultivos; e ao meu pai, Agenor Barros (em memória), por ter me contado, desde a infância, que eu poderia ser doutora.

À Emília Keyla e Râneson Jonathan, meus irmãos, pela alegria de tê-los em minha vida.

À Akácia Victória, por me lembrar que “a gente não precisa estar perto quando está aqui <3” (Pedro Gabriel). Gratidão por estar presente, mesmo distante.

À minhas amigas (Mariana, Marília, Raiane) e amigos (Lucas, Robson, Jailson, Elmo, Rita, Moisés, Jair, Luã, Renan) de Itaparica, por me apoiarem na minha trajetória acadêmica e festejarem junto comigo cada vitória.

A Genesy Martins, pela amizade e companheirismo. Agradeço ao Universo pelo nosso encontro.

À Maria Clara Magalhães, que – apesar de conhecer há pouco tempo – já é uma grande amiga, vizinha e colega de trabalho. Gratidão pelo carinho e cuidado comigo, especialmente na reta final de escrita da tese.

A Leandro Santos, Natânia Ferreira, Pedro Cotrim e Rodrigo Felipe, pela felicidade de tê-los conhecido em Ilhéus.

À Beth de Lima, Josenéia Costa, César Vitorino, que foram meus professores e hoje são grandes amigos.

A Davi Nunes e Marcella Granatiere, meus colegas de caminhada no doutorado, pelo apoio, tanto nas disciplinas quanto no período de desenvolvimento da tese.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo financiamento desta pesquisa durante três anos (2020-2022). À CAPES e à PUC-RIO, pelos auxílios concedidos para a realização desse trabalho.

Ao Prof. Dr. Frederico Coelho, pela parceria intelectual ao longo desses anos. Agradeço pelos questionamentos e por me fazer enxergar o que eu não via.

À Profa. Dra. Ana Kiffer, pelas suas aulas quando cursei as disciplinas do doutorado. Com uma perspectiva sensível e política, as reflexões que levantava nos nossos encontros, ainda que virtuais, foram arrebatadoras. Comecei a pensar e escrever de uma forma diferente. Gratidão por tanto!

À Profa. Dra. Marília Rothier, que me acompanha desde 2019, quando eu tentava escutar o canto de Graúna. É sempre um prazer poder contar com a sua leitura cuidadosa e atenta.

Ao Prof. Dr. Casé Angatu, a quem admiro pelo trabalho sensível, cultural, intelectual e político em defesa das vidas e filosofias indígenas. Aprendo muito com as suas ideias, que me fazem repensar a minha própria existência.

À Profa. Dra. Florencia Garramuño, pela disponibilidade em aceitar integrar minha banca avaliadora. Desde o período da graduação, leio seus textos com entusiasmo. É uma honra poder dialogar contigo.

Ao Núcleo de Educação de Jovens e Adultos (NEAD/PUC-RIO), pelo convite para participar do projeto de pré-vestibular e ensino popular, no qual tive a alegria de trabalhar com vestibulandos para a UERJ e estudantes da EJA.

À Graça Graúna, pela amizade. As nossas conversas me ensinam que a escrita se faz com o corpo, de forma coletiva e em diálogo com várias vozes que caminham com a gente. Agradeço a felicidade de te escutar; e por você me ouvir. Que sigamos em luta, defendendo e acreditando no encantamento das palavras!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Barros, Randra Kevelyn Barbosa; Coelho, Frederico Oliveira (orientador). ***ReAntropofagia, Véxoa, Moqué_m_Surarî, Hãhãw: cartografias estético-políticas das artes e curadorias indígenas contemporâneas***. Rio de Janeiro, 2024, 221 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Neste estudo, busca-se investigar o projeto curatorial e expositivo de quatro mostras coletivas articuladas por integrantes dos povos originários: *ReAntropofagia: coletiva de arte contemporânea com artistas indígenas brasileiros* (2019); *Véxoa: nós sabemos* (2020); *Moqué_m_Surarî: arte indígena contemporânea* (2021) e *Hahãw: arte indígena antirracista* (2022). A expressão “Arte Indígena Contemporânea” (AIC), proposta por Jaider Esbell (2018), é discutida conceitual e historicamente, pois demarca a insurgência de exposições indígenas que buscam dialogar com as instituições de arte brasileira (galerias e museus). Nesse sentido, é fundamental estudar noções que contribuem para a reflexão sobre as obras de autoria indígena presentes nessas mostras, tais como relacionamento (Casé Angatu, 2021); alianças afetivas (Ailton Krenak, 2016); txaísmo (Jaider Esbell, 2021); racismo anti-indígena/etnogenocídio (Geni Núñez, 2019); pilhagem epistemológica (Henrique Freitas, 2016); opacidade e transparência (Édouard Glissant, 2021), entre outras. Assim, trabalha-se com as perspectivas estéticas e políticas das expografias, em consonância com as vozes intelectuais indígenas, que cada vez mais se difundem e debatem sobre o próprio fazer artístico em diferentes suportes para além do texto escrito. A investigação realizada constrói uma pesquisa predominantemente qualitativa, de caráter bibliográfico, que recorre às múltiplas línguas e linguagens utilizadas por essas comunidades para expressar o pensamento. O trabalho demonstra que os critérios hegemônicos do campo da arte têm sido questionados por artistas indígenas que tanto denunciam a exclusão histórica dos seus corpos nesse cenário quanto convidam o público ao deslocamento estético e à reflexão crítica. Assim, esta pesquisa contribui para ampliar as investigações no âmbito das artes indígenas contemporâneas e ressaltar a força do movimento de as próprias pessoas indígenas estarem reconstruindo imagens sobre os povos originários no Brasil por meio de diversas expressões artísticas.

Palavras-chave

Artes indígenas; retomadas simbólicas; autorrepresentações; práticas curatoriais; obras estético-políticas.

Abstract

Barros, Randra Kevelyn Barbosa; Coelho, Frederico Oliveira (orientador). ***ReAntropofagia, Véxoa, Moqué̃m_Surarĩ, Hãhãw: aesthetic-political cartographies of contemporary indigenous arts and contemporary indigenous curatorships.*** Rio de Janeiro, 2024, 221 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The aim of this study is to investigate the curatorial and exhibition project of four group shows organised by members of indigenous peoples: ReAntropofagia: contemporary art collective with Brazilian indigenous artists (2019); Véxoa: we know (2020); Moqué̃m_Surarĩ: contemporary indigenous art (2021) and Hahãw: anti-racist indigenous art (2022). The term "Contemporary Indigenous Art" (AIC), proposed by Jaider Esbell (2018), is discussed conceptually and historically, as it demarcates the insurgence of indigenous exhibitions that seek to dialogue with Brazilian art institutions (galleries and museums). In this sense, it is essential to study notions that contribute to reflecting on the works of indigenous authorship present in these exhibitions, such as relationship (Casé Angatu, 2021); affective alliances (Ailton Krenak, 2016); txaism (Jaider Esbell, 2021); anti-indigenous racism/ethnogenocide (Geni Núñez, 2019); epistemological pillage (Henrique Freitas, 2016); opacity and transparency (Édouard Glissant, 2021), among others. In this way, we work with the aesthetic and political perspectives of expographies, in line with indigenous intellectual voices, which are increasingly spreading and debating their own artistic endeavours in different media beyond the written text. The research carried out is predominantly qualitative and bibliographical in nature, drawing on the multiple languages used by these communities to express their thoughts and ideas. The work demonstrates that the hegemonic criteria of the art field have been questioned by indigenous artists who both denounce the historical exclusion of their bodies in this scenario and invite the public to aesthetic displacement and critical reflection. In this way, this research contributes to expanding research into contemporary indigenous arts and emphasises the strength of the movement in which indigenous people themselves are reconstructing images of native peoples in Brazil through various artistic expressions.

Keywords

Indigenous arts; symbolic resumptions; self-representations; curatorial practices; aesthetic-political works.

Sumário

1. Escutar a voz de Graúna e trilhar os caminhos de pesquisa	18
2. O movimento de artes indígenas contemporâneas: contra a linguagem da descoberta	29
2.1. Ausência do corpo indígena na crítica de arte brasileira	33
2.2. Artistas indígenas, curadoria e agenciamentos coletivos	38
3. Da antropofagia à reantropofagia: entre ser devorado e devorar o outro	74
3.1. Historicidade da metaforização de um ritual	76
3.2. Falando a língua do outro: visualidades de uma antropofagia originária	85
3.3. Reantropofagia em 2022: tensões no centenário da semana de arte moderna	107
4. Vozes intergeracionais: Véxoa e a relação entre mundos	117
4.1. Projeto curatorial: visão Terena por uma história da arte indígena	119
4.2. Entre fotografias, ilustrações digitais, tecidos e cerâmicas: relação e opacidade em produções estéticas	128
4.3. Sementes de Véxoa: adubo para futuras germinações	148
5. Moquéem_Surari: transformações de corpos e a política do txaísmo	152
5.1. Expografia sob o olhar Macuxi	155
5.2. Txaísmo e cosmopolítica nas obras	160
5.3. Tensões e (luta por) diálogos: o que uma exposição de Arte Indígena Contemporânea pode fazer em um Museu de Arte Moderna?	174
6. Descentralizando o eixo Sudeste: Hãhãw e as práticas artísticas no Nordeste indígena	178
6.1. Projeto curatorial em redes colaborativas: contra o racismo anti-indígena	180

6.2. Visualidades e perspectivas a partir do Nordeste	186
6.3. Salvador é <i>hãhãw</i> indígena: estéticas de (re)ocupação do lugar	197
7. Estéticas e políticas: <i>rendu</i> é possível?	199
8. Referências	203

Lista de figuras

Figura 1 – Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928.

Figura 2 – Cartaz de divulgação da mostra, 2019.

Figura 3 – Denilson Baniwa, *Re-Antropofagia*, 2018

Figura 4 – Graça Graúna, *Manifesto*, 2010.

Figura 5 – Jaider Esbell, quadro da série *It was Amazon*, 2016.

Figura 6 – Jaider Esbell, quadro da série *It was Amazon*, 2016.

Figura 7 – Naná Kaingang, *Hawe Dau Tibuya*, 2018.

Figura 8 – Moara Brasil, série *Sagrado Feminino*, 2017.

Figura 9 – Miguela Guarani, *Kuña key'para: mujer onça*, 2021.

Figura 10 – Cartaz de divulgação da exposição nas redes sociais, 2020.

Figura 11 – Edgar Kanaykõ, *Wawi, Pintura corporal tradicional Xakriabá*, 2020b.

Figura 12 – Edgar Kanaykõ, *Já! Luta e Resistência indígena*, 2017

Figura 13 – Yacunã Tuxá, *A queda do céu*, 2019.

Figura 14 – Yacunã Tuxá, *Nada vai nos parar!*, 2019.

Figura 15 – Gustavo Caboco e Lucilene Wapichana, *Pororoca Wapichana*, 2020.

Figura 16 – Gustavo Caboco, Camila Kamé Kanhgág, Dival Xetá, Juliana Kerexu, Lucilene Wapichana e Ricardo Werá, *Onde está a arte indígena no Paraná?*, 2020.

Figura 17 – Tamikuã Txihi, Da esquerda para a direita: *Nuhwãý* (Fortaleza), 2020; *Áxinã, exna* (Onça fêmea e sua cria), 2019; *Kuypô* (Vento), 2019; *Txahab* (Fogo), 2020.

Figura 18 – Taperida Juruna e Pirrum Juruna, Conjunto de 3 painéis, 2020.

Figura 19 – Cartaz de divulgação da exposição nas redes sociais, 2021.

Figura 20 – Cartaz de divulgação dos artistas da mostra nas redes sociais, 2021

Figura 21 – Jaider Esbell, *Txaísmo*, 2019.

Figura 22 – Bernaldina José Pedro. *Wenne* (Tipoia), 2020.

Figura 23 – Nei Leite Xakriabá, *Moringa Gavião Carijó*, 2020.

Figura 24 – Sueli Maxakali, *Andorinha* (joapya Yãmiy/homem-espírito), 2019.

Figura 25 – Sueli Maxakali, *Tartaruga* (joapya Yãmiy/homem-espírito), 2019.

Figura 26 – Elisclésio Makuxi, Sem título, série Joapya Anna Senkamanto, Anna Komanto – nosso trabalho, nossa vida, 2020a.

Figura 27 – Elisclésio Makuxi, Sem título, série Joapya Anna Senkamanto, Anna Komanto – nosso trabalho, nossa vida, 2020b.

Figura 28 – MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin)/Acelino Tuin, *Nai Mãnpu Yubekã*, 2017.

Figura 29 – Cartaz de divulgação da exposição, 2022.

Figura 30 – Ezequiel Tuxá, *Mestiço*, 2022.

Figura 31 – Juliana Xukuru, *Vestido de noiva com arcos e flechas*, 2018.

Figura 32 – Juliana Xukuru, *Zi Krippó/nosso corpo-território*, 2022.

Figura 33 – Arissana Pataxó, *Refúgio*, 2020.

Figura 34 – Arissana Pataxó, *Pau-Brasil*, 2020.

Figura 35 – Graciela Guarani, *Xe ñe'e (Meu ser)*, 2022.

Figura 36 – Glicéria Tupinambá, *Manto Tupinambá*, 2020.

Lista de abreviaturas e siglas

AIC	Arte Indígena Contemporânea
APIB	Articulação dos Povos Indígenas do Brasil
ATL	Acampamento Terra Livre
CARLA	Culturas do Antirracismo na América Latina
MEIN	Manifestações Estéticas Indígenas
MNI	Mobilização Nacional Indígena
MAS	Museu de Arte Sacra
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MAHKU	Movimento dos Artistas Huni Kuin
MAM	Museu de Arte Moderna de São Paulo
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRR	Universidade Federal de Roraima

É possível demarcar territórios físicos sem Demarcar Ymagynáryos?

(Juão Nyn, 2020, p. 10).

– Mas eu sey que desde que eles osaru pysar os pés pôdi nessa terra, o tempo parou. Myl y quynhentos não acabou. Myl y quynhentos que chama, né? Djabo de número grande eles ynventaru pra contar... Vay até onde essa mulésta? Querem regystrar o ynfynyto, é? Tem coisa que num dá pra prendê, pra gravá... Povo da memória fraca, a gente num esquece... Problema deles, agora... Quem mandou eles ensynarem a gente a ler e contar as lógycas deles?

(Juão Nyn, 2020, p. 74-75).

1

Escutar a voz de Graúna e trilhar os caminhos de pesquisa

Isso aqui [colar] é fruto de um trabalho coletivo, assim como a palavra é. Não é um enfeite, não é um simples ornamento, é a minha identidade.

(Graça Graúna, 2020)¹.

Com um maracá na mão e colares no pescoço, Graça Graúna (2020) recita poemas e evoca sonoridades ancestrais. Cada verso adquire ritmo com o movimento do chocalho, a poética se torna vibrante, encantando a visão e a audição do público que acompanha a cena. Graúna (2020) também relata as suas vivências, mostrando a própria percepção sobre os seus colares, os quais segura firme em suas mãos enquanto explica: “não é um enfeite, não é um simples ornamento, é a minha identidade”. Há, portanto, uma dimensão de fortalecimento de sua ancestralidade ao usar esse artefato.

Quando conheci os poemas dessa autora potiguara, percebi que em seus versos diferentes fazeres indígenas se encontram. O ato de escrever se alimenta da sabedoria oral, assim como das atividades manuais, pois “apreendemos com os nossos anciãos, as nossas anciãs, que os colares, as esteiras, as pulseiras, as redes que nos embalam e outros artefatos que tecemos fazem parte da nossa escritura” (Graúna, 2018, p. 228). Essa escritura se expande no diálogo com diversas culturas, visto que a poeta elabora haicais (forma estética de origem japonesa), reflete sobre o próprio fazer poético, se solidariza com vários grupos excluídos, entre outras possibilidades. O trabalho da autora mostra que integrantes dos povos originários buscam escrever com liberdade, pois se apropriam de múltiplas estruturas poéticas e abordam uma pluralidade de temáticas.

Ao escutar a voz de Graúna, pude trilhar o caminho de pesquisa no mestrado, identificando a construção de uma poética da heterogeneidade no trabalho da autora. Ainda durante esse curso de pós-graduação, desenvolvido na Bahia, participei do Programa Nacional de Cooperação Acadêmica (PROCAD), por

¹ Trecho do depoimento da autora durante a palestra intitulada: “Literatura e resistência: poesia indígena em tempos de pandemia – Graça Graúna” (julho, 2020). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OMxSyIM10vM>. Acesso em: 02 mar. 2023.

meio do projeto intitulado “Escritas contemporâneas: desafios teórico-críticos”², pelo qual realizei uma missão de estudos na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO), quando conheci esta instituição.

Nesse período, visitei atividades culturais organizadas por indígenas. O evento que mais me impactou foi a exposição *Reantropofagia: coletiva de arte contemporânea com artistas indígenas brasileiros*, realizada no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, entre abril e maio de 2019. Até então, eu não tinha visitado alguma mostra de arte indígena, assim como ignorava a cena efervescente dessa produção artística.

Diante das imagens (pinturas, fotografias, obras audiovisuais), a não-compreensão era inevitável. Durante o meu percurso acadêmico, desde a monografia da graduação, e na dissertação de mestrado que estava em construção na época, sempre trabalhei com o texto literário escrito. Houve um estranhamento quando tive contato com visualidades que demandavam outras formas de leitura, radicalmente diferentes daquelas que eu estava acostumada. Ao mesmo tempo, outras palavras – as quais não integravam o meu repertório de estudos – emergiram: curadores, artistas, exposição.

Percebi o quanto era difícil estar diante do desconhecido mais uma vez, tal como ocorreu quando iniciei os estudos em literaturas indígenas. Como eu poderia analisar essas obras? Não conhecia vários nomes de artistas indígenas que integravam a exposição, inclusive alguns deles são do estado da Bahia, onde vivo. Algo me chamou a atenção: um poema da escritora Graça Graúna pintado na parede. Isso me mostrou que o trabalho da autora que eu estava estudando na dissertação de mestrado também integrava aquele movimento artístico que eu pouco conhecia na época (2019).

Havia, na galeria, a projeção de um texto-manifesto que explicava a proposta curatorial da exposição: retomar a noção de antropofagia, que foi apropriada por escritores e artistas do modernismo brasileiro, para refletir acerca da

² O projeto (CAPES/PROCAD) foi coordenado pela Prof^a. Dr^a. Eneida Leal Cunha, como representante do Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC/PUC-RIO), em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia (PPGEL/UNEB, onde cursei o mestrado); o Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PPGLET/PUC-GOÍÁS), e o Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura, da Universidade Estadual de Feira de Santana (PROGEL/UEFS). No âmbito dessa cooperação acadêmica, em 2019, fiquei dois meses no Rio de Janeiro para cumprir uma missão de estudos na PUC-Rio, compartilhando a minha pesquisa de mestrado e tendo acesso a outros referenciais e discussões abordados nesse programa.

produção artística indígena contemporânea. Diante das diferentes linguagens utilizadas na mostra, notei que essa cena era potente e demandava uma atenção maior da crítica cultural para acompanhar o ritmo dessa produção. Além da figura do artista indígena, que assina as suas obras e se expressa de diversas formas, há também uma posição fundamental ocupada por integrantes das comunidades originárias: ser curador da mostra.

No caso de *ReAntropofagia*, Denilson Baniwa dialogou com Pedro Gradella, representante da Universidade Federal Fluminense (UFF/RJ), para viabilizar a exposição. A elaboração conjunta desse projeto, por meio de uma curadoria compartilhada, revela um processo de construção de alianças entre indígenas e pessoas de fora dessas comunidades que defendem a presença de diferentes corpos nesses espaços. Assim, diversos elementos dessa exposição me suscitaram reflexão: a curadoria indígena; artistas originários; o papel da universidade pública como parceira nesse movimento. Ou seja, um campo profícuo a ser mais estudado, principalmente na área da Literatura em diálogo com outras Artes.

Desde 2019, tenho observado a expansão desses projetos curatoriais, havendo um interesse das instituições de arte tradicionais brasileiras de convidar indígenas para eventos, curar mostras, participar de exposições com outros artistas contemporâneos. Levando em consideração a relevância artística e cultural desse contexto, defendo neste estudo que a cena das artes indígenas contemporâneas tem provocado um impacto nas instâncias legitimadoras de arte no país, que inevitavelmente precisam dialogar com esse movimento (não por benevolência, mas porque os próprios indígenas têm reivindicado essa inclusão e pela demanda crescente por diversidade – algo que também já foi capturado dentro do sistema capitalista; em outras palavras, incluir trabalhos de diferentes artistas nesse espaço tornou-se lucrativo). As produções indígenas nesses lugares estão confrontando as ideias estereotipadas acerca dos povos originários. Se “para ymaginar é precyso desaprender” (Nyn, 2020, p. 12), as obras artísticas podem nos ajudar a desconstruir pensamentos e reconstruir ideias que respeitem as vivências dessas comunidades.

Alguns questionamentos me inquietam: de que maneira exposições com curadoria e obras de autoria indígena estão provocando reflexões sobre as instituições de arte brasileira? Como esses artistas movimentam uma cena cultural efervescente no país a partir das perspectivas indígenas? Proponho, portanto, uma

cartografia de projetos realizados entre 2019 e 2022 (*ReAntropofagia*, 2019; *Véxoa*, 2020; *Moquém_Surari*, 2021; *Hãhãw*, 2022), com o objetivo de oferecer uma reflexão acerca dessas mostras. Ao mesmo tempo em que pretendo discutir o impacto das exposições em diversos espaços; também comento algumas obras para abordar os temas que são sugeridos nessas produções, as quais são fundamentais para o entendimento sobre a presença dos povos originários no Brasil. Assim, cabe também uma discussão conceitual sobre as noções que cada projeto utiliza como fio condutor na curadoria, o que pode colaborar com outras investigações que debatem esse tema.

A proposta discutida nesta tese apresenta relevância estética, política, cultural e filosófica. As obras expostas nos museus tanto se apropriam de linguagens como a fotografia, o audiovisual, performance, a pintura em tela, quanto mostram perspectivas de arte trabalhadas dentro das comunidades, nas quais até mesmo o uso da palavra “arte” é questionável, pois em muitas línguas indígenas existem outros nomes para designar práticas artísticas com sentidos específicos. A confecção de cestos, máscaras, as pinturas dos grafismos nos corpos humanos, entre outros, constituem fazeres que são estéticos e, quando são colocados diante de um público mais amplo, provocam o gesto de se repensar as categorias convencionais de classificação que relegaram muitos desses objetos aos museus etnográficos. Esses trabalhos suscitam reflexões sobre o conceito do espaço do museu e suas divisões; produções estéticas diversas; a autoria, entre o individual e o coletivo, desses trabalhos; enfim, deslocamentos estéticos cruciais na cena contemporânea.

Para além da constituição da obra como forma, é preciso lembrar também da dimensão política dessas produções. Com o intenso ataque aos direitos dos povos originários, inclusive provocando o aumento do genocídio, do etnocídio³ e do ecocídio⁴, as artes desses grupos nos convida a entender esta luta e também

³ “Se o termo genocídio remete à ideia de ‘raça’ e à vontade de extermínio de uma minoria racial, o termo etnocídio aponta não para a destruição física dos homens (caso em que se permaneceria na situação genocida), mas para a destruição de sua cultura. O etnocídio, portanto, é a destruição sistemática dos modos de vida e pensamento de povos diferentes daqueles que empreendem essa destruição. Em suma, o genocídio assassina os povos em seu corpo, o etnocídio os mata em seu espírito” (Clastres, 2004, p. 56).

⁴ Segundo Flávio Pereira (2018, p. 258), o ecocídio refere-se “a destruição do ecossistema com tal gravidade de modo que cause o desaparecimento dos povos dele dependentes, consequências essas geradas não apenas pela ação ilícita de grupos privados com interesse na espoliação dos recursos naturais existentes nas tradicionais terras indígenas mas, também, por opções políticas

colaborar com ela, percebendo a interligação entre todas as vidas que constituem o planeta. Ao criar seus trabalhos, por vezes indígenas denunciam a situação de opressão vivenciada, assim como as reivindicações que são realizadas em Brasília, diante do congresso nacional, recorrem às performances e aos registros fotográficos para afetar e sensibilizar o público. Portanto, as práticas artísticas contribuem para a transformação política.

Nos campos cultural e filosófico, cabe destacar a relevância de se analisar algumas dessas obras. A diversidade linguística, ao lado de outros aspectos do pensamento das comunidades indígenas, revela outras facetas do Brasil, especialmente o plurilinguismo que confronta a hegemonia do português em um país que divulga uma autoimagem monolíngue. Os títulos e as representações visuais dos trabalhos de autoria indígena frequentemente evocam cosmovisões, filosofias e mundos não visíveis, com estruturas de pensamento radicalmente diferentes do modelo cartesiano ocidental.

O encontro de saberes e filosofias por meio da arte é fundamental para os próprios indígenas, que resistem ao epistemicídio. Sueli Carneiro (2005, p. 97) entende que “o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural”. Isso porque a intelectualidade de grupos subalternizados, sua condição como sujeitos de conhecimento, é reprimida seja “[...] pela negação da racionalidade do Outro ou pela assimilação cultural que em outros casos lhe é imposta” (Carneiro, 2005, p. 97). Essas produções estéticas demonstram o próprio pensamento desses sujeitos, mantendo a diferença em relação às normatividades dominantes.

As pessoas externas às culturas indígenas também têm a possibilidade de, no contato com esses trabalhos, ampliar os horizontes de ideias sobre essas sociedades. Ao participar de algumas atividades culturais em São Paulo, em 2019, Vovó Bernaldina José Pedro explica o quanto é relevante deslocar-se de sua comunidade em Roraima para mostrar práticas espirituais Macuxi no centro urbano: “eu trouxe minha palavra, um pouco. Vocês ouviram eu cantar, eu defumar. É bom para vocês e é bom para mim também” (Pedro, 2019). O ritual

pela realização de grandes obras de infraestrutura geradoras de impactos destrutivos e nocivos sobre a existência de tais povos, em todas as suas dimensões”.

de cantar versos na própria língua; defumar o maruai (resina usada em eventos especiais), levando a fumaça para perto do público, traz benefícios – em primeiro plano – para quem escuta. Nesse encontro, há a possibilidade de se ter contato com a espiritualidade Makuxi. Em um segundo momento, a anciã sente os benefícios desse ritual no seu corpo, além de divulgar a perspectiva de seu povo, pois essa palavra viva tem poder curativo. Seguindo as palavras de Vovó Bernal, acreditamos que conhecer e refletir sobre as obras de artistas indígenas na dimensão cultural-filosófica “é bom para vocês e é bom para mim também”.

O campo da Antropologia da Arte tem estudado o fenômeno da emergência de vozes indígenas, principalmente na relação com museus etnográficos, ampliando a discussão para contemplar também a inserção dessas obras nos museus ocidentais. Por acreditar que tal debate precisa de uma maior atenção no âmbito das literaturas e artes contemporâneas, este trabalho busca – a partir de uma abordagem interdisciplinar – entrelaçar as práticas de crítica literária, cultural e visual, considerando a perspectiva política. A pesquisa mostra que a universidade precisa dialogar com as produções indígenas, para cada vez mais incluir em seus espaços epistemologias plurais na construção do conhecimento científico. As proposições estéticas e curatoriais de artistas indígenas convidam pesquisadores a reverem o seu arsenal teórico-crítico, expandirem suas referências e mergulharem em filosofias que nos possibilitem repensar como se produz ciência no Brasil.

Diante disso, pretende-se discutir os caminhos que as artes indígenas têm percorrido, tanto de fortalecimento autônomo das produções quanto de diálogo com não indígenas para se inserirem em espaços hegemônicos legitimados; e analisar a construção das exposições, levando em consideração aspectos da estética trabalhada nas obras e de parcerias com pessoas externas às comunidades. Para alcançar esses objetivos, cabe utilizar uma metodologia adequada.

A pesquisa se constitui a partir de uma abordagem explicativa e qualitativa, com material bibliográfico que não se restringe a livros e artigos, mas também inclui transcrições de discussões orais elaboradas por indígenas, as quais contribuem para as problematizações levantadas na tese. Assim, as fontes digitais em seminários, podcasts e entrevistas virtuais poderão ser utilizadas de forma ampla. Nesse sentido, cada seção será iniciada por uma epígrafe transcrita de um depoimento oral, pois aqui entendo a oralidade como uma episteme, texto vivo

em que o corpo se inscreve em cada palavra. Assim, o pensamento oral é uma epistemologia, por isso é fundamental escutar essas vozes e suas formas próprias de transmitir conhecimento, estabelecendo esse diálogo na produção científica.

Em *Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas*, Linda Smith (2018, p. 205) – a partir do seu olhar como mulher maori, da Nova Zelândia – sugere que a sensibilidade cultural seja considerada no processo de estudo: “ao refletir a respeito das abordagens de pesquisa culturalmente sensíveis, referimo-nos a uma ampla variedade de tentativas de dar atenção aos problemas e às questões que preocupam as pessoas envolvidas na investigação científica”. Portanto, dialogar com a produção intelectual de autoria indígena, de expressão oral e escrita, é necessário para efetivar o compromisso ético-político assumido por esta pesquisa, que visibiliza reivindicações sociopolíticas por meio das artes.

Há duas dimensões que se complementam e serão estudadas em cada capítulo analítico: os fatores externos, da mobilização de pessoas indígenas, que permitem a realização de mostras em museus e galerias; a construção interna das obras ali expostas, no que se refere às línguas, linguagens, procedimentos artísticos, entre outros elementos constituintes desses trabalhos. Nessa perspectiva, selecionaremos obras de cinco artistas de cada exposição para a discussão, evitando repetir nomes que aparecem em mais de uma mostra, embora apresentem trabalhos diferentes. Isso porque o nosso objetivo é tecer uma cartografia de quais artistas se inserem nessa cena, o que propõem e os efeitos estéticos de suas obras. Construir um mapeamento analítico de todas as produções que integram essas mostras demandaria mais espaço do que o limite desta tese, porém o esforço crítico se debruça sobre alguns trabalhos que já transmitem uma ideia de como são diversas as artes indígenas contemporâneas.

O estudo é constituído de ensaios, que discutem facetas das artes e curadorias indígenas no Brasil, e se complementam no desenvolvimento da pesquisa, embora não sejam interdependentes. Esse gênero permite uma maior liberdade na explicação dos argumentos, a partir de um viés reflexivo aguçado. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que as discussões teórico-analíticas serão subsidiadas e fundamentadas para que haja consistência na tese; a autonomia de pensamento, para que ideias autorais sejam defendidas, também é priorizada.

Nas reflexões, são lançadas hipóteses acerca de um fenômeno que está acontecendo no país, havendo investigações recentes sobre esse cenário.

Portanto, há um caráter experimental nas ideias aqui trabalhadas, que são melhor desenvolvidas em ensaios. Para Jean Starobinski (2011, p. 22), é preciso observar “[...] aquilo que o ensaio pode comportar de arriscado, de insubordinado, de imprevisível, de perigosamente pessoal”. Esse gênero consegue expressar uma leitura possível acerca do movimento pulsante de artes indígenas contemporâneas, a partir do meu olhar, seguindo caminhos arriscados, insubordinados e erráticos.

O desenvolvimento da tese está dividido em seis seções. Em *O movimento de artes indígenas contemporâneas: contra a linguagem da descoberta*, seção 2, busco apontar a ausência de integrantes dos povos originários em trabalhos de críticas de arte no Brasil desde final do século XX e traçar uma historicidade da construção de uma cena própria por artistas indígenas, que demonstra uma irrupção contemporânea, impossível de ser ignorada. Para tanto, dialogo com a noção de Arte Indígena Contemporânea (AIC), pensada por Jaider Esbell (2018), discutindo a percepção desses artistas acerca do conceito da expressão.

Delineando essa historicidade, será possível desconstruir a linguagem da descoberta – amplamente difundida pela mídia –, a qual divulga que as artes indígenas adquirem existência a partir do momento em que há o interesse das instituições de arte por essas obras. Refletir sobre os gestos autônomos de indígenas para que mais recentemente galerias e museus conhecessem essas produções é fundamental para entender a complexidade da construção desse movimento. Portanto, defendo que os próprios indígenas são agentes desse boom artístico. Para fortalecer essa ideia, mapeio gestos de protagonismo indígena nas artes, tal como a criação da Galeria Jaider Esbell, em 2013, como uma maneira de fomentar a produção artística de integrantes desses povos.

O capítulo 3 – *Da antropofagia à reantropofagia: entre ser devorado e devorar o outro* – pretende estudar a curadoria compartilhada de Denilson Baniwa e Pedro Gradella na exposição *ReAntropofagia: coletiva de arte contemporânea com artistas indígenas brasileiros* (2019), discutindo a construção de parcerias entre artistas indígenas e pesquisadores da universidade (Universidade Federal Fluminense/UFF). Nesta seção, estudo como essa mostra propôs uma revisão do modernismo brasileiro paulista, a partir da ideia de retomada simbólica da antropofagia. Para tanto, é necessário analisar os sentidos em disputa da antropofagia oswaldiana e a estratégia curatorial de adotar o termo

“reantropofagia”. Além disso, cabe pensar sobre de que maneira a reantropofagia tem sido rediscutida nos debates efervescentes sobre o centenário da semana de arte moderna em 2022.

Em *Vozes intergeracionais: Véxoa e a relação entre mundos*, seção 4, abordo como o pensamento curatorial de uma mulher Terena (Naine Terena), em *Véxoa: nós sabemos* (2020), inaugura a possibilidade de indígenas fazerem exposição em um relevante museu paulista – a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Interessa-nos refletir sobre o viés educativo da mostra, por narrar uma história das artes indígenas no Brasil, de diferentes tempos e espaços; considerando também o fato de a exposição ultrapassar salas do museu, com intervenções em outros espaços da Pinacoteca e com uma programação artística de forma virtual. Em plena pandemia⁵ (2020), a realização da exposição foi fundamental para que a instituição repensasse os próprios acervos. Para analisar algumas obras da exposição, recorro às noções de *relação*, *transparência* e *opacidade*, na perspectiva de Édouard Glissant (2021), propondo que há camadas de relação nessas produções, as quais demonstram um potencial crítico necessário para o estudo.

O capítulo 5 – *Moquém_surarî: transformações de corpos e a política do txáismo* – aponta que, em diálogo com 34ª Bienal de São Paulo, Jaider Esbell conseguiu articular a exposição *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea* (2021) no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), convidando outros artistas para demarcar a presença indígena nessa instituição. A proposta foi montada a partir de conceitos e filosofias da cultura Macuxi. Neste capítulo, investigo de que forma o não visível – espiritual e cosmogônico – integra a exposição e ressoa em algumas produções, principalmente a partir de ideias transmitidas nas línguas indígenas. No projeto curatorial, notamos que toda a exposição é bilíngue, contemplando a língua Guarani, além do português, para

⁵A pandemia foi provocada pelo surgimento do novo coronavírus. Cabe lembrar que “os coronavírus são uma grande família de vírus comuns em muitas espécies diferentes de animais, incluindo camelos, gado, gatos e morcegos [...]. Recentemente, em dezembro de 2019, houve a transmissão de um novo coronavírus (SARS-CoV-2), o qual foi identificado em Wuhan na China e causou a COVID-19, sendo em seguida disseminada e transmitida pessoa a pessoa” (Ministério da Saúde, 2020). Diante dessa grave situação pandêmica que chegou ao Brasil em fevereiro de 2020, foi decretada Emergência em Saúde Pública de Importância Nacional (ESPIN) até abril de 2022. Para evitar o contágio, as pessoas precisaram se recolher em quarentena e evitar aglomerações. Houve um alto número de mortes por infecção nesse período.

valorizar o idioma de povos que vivem em São Paulo. Desse plurilinguismo, emerge também o termo *txaísmo* – uma noção sugerida por Jaider Esbell a partir da língua Huni Kuin – que nos permite pensar em como os indígenas estão estabelecendo relação com pessoas que não pertencem aos povos originários. Nesse sentido, cabe analisar os obstáculos nesses processos de interação e as construções estéticas das obras que compõem a mostra.

Em *Descentralizando o eixo Sudeste: Hãhãw e as práticas artísticas no Nordeste indígena*, capítulo 6, discuto o projeto curatorial da exposição *Hãhãw: arte indígena antirracista* (2022), que ocorreu no Museu de Arte Sacra, administrado pela Universidade Federal da Bahia (MAS/UFBA), em Salvador/Bahia. O fato de a mostra ocorrer em uma região diferente das outras exposições, que aconteceram no Rio de Janeiro e São Paulo, já é em si um elemento de análise relevante. Além disso, a capital do estado da Bahia (Salvador) pouco é conhecida pela sua faceta indígena. Vários jovens cursam o ensino superior, e há um professor Tuxá – Felipe Tuxá – no corpo docente da UFBA. *Hãhãw* se destaca por ser integrada majoritariamente por artistas mulheres e de povos da região Nordeste do país, alguns dos quais ainda não circulam nos museus do Rio de Janeiro e São Paulo.

Nesta seção, busco analisar de que maneira essa exposição pretende desconstruir o imaginário racista que os não indígenas compartilham acerca dos povos originários do país, assim como as estratégias utilizadas pelos artistas para questionar esse pensamento. Para tanto, será preciso dialogar com estudiosos das próprias comunidades que têm se debruçado sobre esse assunto, a exemplo de Geni Núñez (2022). Discuto os obstáculos enfrentados para se impulsionar a cena artística nessa região a partir da perspectiva desses grupos.

Dessa maneira, esta pesquisa pretende contribuir com o debate contemporâneo acerca da potência das artes e curadorias indígenas, como produções que questionam e tensionam a ideia de cultura(s) brasileira(s). Essas exposições nos permitem observar os Brasis que por vezes ignoramos. Nesse sentido, embora exista um campo profícuo de estudo desse tema sob o olhar da Antropologia da Arte, nesta tese a investigação é realizada pela perspectiva da Literatura e outras Artes, com instrumentos analítico-críticos dessa área. Assim, acreditamos que este trabalho pode ser utilizado como subsídio para que mais pesquisas no campo das Letras se debrucem sobre as possibilidades de linguagem

e expressão suscitadas pelas artes indígenas.

Essas considerações iniciais ainda precisam de uma explicação de ordem subjetiva da pesquisadora. “Se não for eficaz ou legítimo, novamente terei de enaltecer a qualidade principal do ensaio-tese: a sinceridade com seu percurso e limitações” (Rodríguez, 2012, p. 107). A sinceridade que o ensaio-tese alimenta me permite expressar uma escrita-desabafo: sentir a insegurança da pandemia marcou a construção desta pesquisa. Até mesmo o fazer científico se tornou pequeno diante do medo de morreremos ou vermos um familiar, amigo, conhecido falecendo de Covid-19. Os quatro anos de mapeamento de exposições também são impactados por uma política de morte que vivemos no Brasil, entre 2019-2022, com a ascensão da extrema direita ao poder (por que não dizer: violenta, misógina e racista), que buscou enfraquecer as universidades, cortar investimento em pesquisas, desacreditar a produção científica acadêmica. Escrever uma tese durante um período de insegurança – de saúde e financeira – não foi fácil. Cursar o Doutorado com disciplinas sendo estudadas à distância, sem a possibilidade de conhecer pessoalmente os meus colegas de turma e professores foi doloroso.

Diante desse contexto político, social e sanitário, algumas questões me perseguiram durante esses anos: fazer pesquisa para quê? Por que escrever uma tese? Há algum sentido em dedicar parte da nossa existência à produção intelectual? Por vezes, perdi o encanto pela produção acadêmica e me refiz nesse período, me tornei outra pesquisadora. Entendi que inscrever a nossa subjetividade na pesquisa é importante, até quando a investigação não fala diretamente sobre a gente, acerca do meu pertencimento comunitário, sobre o “Eu”. Este trabalho busca dialogar com o Outro, e mergulha na minha memória para encontrar o fazer sensível-intelectivo que me trouxe até aqui, disposta a questionar as estruturas coloniais que também habitam em meu corpo.

Produzir conhecimento pode ser uma “ideia para adiar o fim do mundo”, como diria Ailton Krenak (2019), uma forma de escutar a mim mesma e ao outro. Ouvir mais histórias. As ideias ainda importam, e pensar pode ser uma maneira de nos tornar mais vivos. Esta tese é produto do seu tempo, um tempo difícil, em que refletir sobre diferença, artes, plurilinguismo, territórios, múltiplas culturas, é um ato de resistência intelectual. Felizmente estou disposta a encarar esse desafio.

2

O movimento de artes indígenas contemporâneas: contra a linguagem da descoberta

[...] nós, indígenas que nos consideramos artistas, estamos indo além da prática artística e chegando também no campo da autoria, da teoria, da crítica e da ideia de ser um pensador, um provocador, um influenciador, da própria ciência⁶.

(Jaider Esbell, 2020a).

As práticas de cantar, dançar, pintar o corpo e diversos objetos são frequentes nas culturas de muitos povos originários. Há palavras específicas para nomear esses fazeres que estão ligadas aos conhecimentos de cada grupo. Na concepção Pataxó, como lembra Adrielle Ponçada (2018), as notxonatxá (pinturas) são sonhadas por pessoas da comunidade – o que provoca o surgimento de novas maneiras de se realizar as pinturas – ou cada traçado é inspirado no formato dos animais, das plantas e demais seres vivos.

Hori, na cultura Tukano, significa “miração: a percepção e a expressão visual do Caapi, que dá origem a uma série de desenhos sagrados trabalhados pelos povos em suas cerimônias e objetos quotidianos como cerâmicas, cestarias, bancos e pinturas corporais” (Tukano, 2020a). Esse termo, segundo Daiara Tukano (2020a)⁷, possui uma dimensão ampla e “representa essa percepção do mundo em suas cores, formas e vibrações: Hori está presente no mundo material e espiritual, no visível e invisível”. Para além do que é possível perceber visualmente, o vocábulo tem relação com a espiritualidade Tukano e adquire materialidade nas inscrições realizadas nos objetos.

As notxonatxá e hori (duas palavras nas línguas indígenas, as quais correspondem aos idiomas Patxohã e Dahseyé, respectivamente) são pouco conhecidas no cenário nacional e os grupos que as produzem enfrentam a discriminação de seus saberes, filosofias e culturas visuais. As tentativas de

⁶Intervenção virtual no minicurso “Arte Indígena Contemporânea: uma perspectiva panorâmica” – parte 1, promovido pelo Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura/Ceará, em dezembro de 2020.

⁷ Reflexão disponível na revista virtual “fag.tar – a força delas”. Disponível em: <https://fagtar.org/expresoes/expodaiaratukano/>. Acesso em 28 mar. 2022.

epistemicídio estético se tornam frequentes, pois – nessas situações – matar as formas de vida e pensamento das comunidades significa extinguir também suas linguagens e estéticas próprias, um projeto político institucionalizado desde a fundação do Brasil. Pensando em reverter essa invisibilidade e descaso, integrantes dos povos indígenas frequentemente traduzem as pinturas corporais para criações utilizando o suporte da tela de um quadro e se apropriam de linguagens externas às suas culturas. A articulação de um movimento por esses artistas, com uma longa trajetória para estimular esta cena, tem adquirido mais projeção recentemente.

Cabe ressaltar que os próprios indígenas têm construído pesquisas na universidade para estudar essas elaborações estéticas, e mostrar as técnicas utilizadas nas comunidades para as pinturas corporais, cestarias, dentre outros trabalhos coletivos que não apresentam assinatura individual, mas sim do povo. Essas práticas milenares demonstram a existência de outras palavras, em diferentes idiomas, que designam um fazer, o qual se aproxima de uma noção de arte. Portanto, a utilização de linguagens do contexto ocidental não pode ser considerada um marco exato e cronológico de quando as pessoas indígenas começaram a produzir seus trabalhos artísticos.

Em uma reportagem realizada pela DW Brasil (dezembro de 2021), a manchete afirma: “2021: o ano em que o Brasil ‘descobriu’ a arte indígena”. Diante das exposições com artistas indígenas promovidas em museus, galerias e centros culturais do país, a matéria mostra como, a partir disso, representantes de instituições reconhecidas e um público mais amplo passaram a conhecer essas obras. O texto expõe a explicação fundamental de Naine Terena (2021) de que “a arte indígena sempre existiu”, a qual sugere o quanto esses fazeres são antigos nessas culturas, como modos próprios de articulação a partir da perspectiva de cada povo originário. No entanto, o uso do termo “descobriu” na manchete da reportagem, mesmo entre aspas, chama a nossa atenção para analisar os significados que a palavra evoca, tanto históricos quanto aqueles que podemos depreender do contexto atual da reportagem.

O ato do descobrimento foi registrado como marco inicial da colonização das terras antes chamadas por alguns povos de Pindorama e, depois, reconhecidas oficialmente como Brasil. Diante disso, é possível levantar alguns questionamentos: algo – seja os territórios dos povos originários ou, neste caso, as artes indígenas – apenas começa a existir depois de ser descoberto? Essa prática atribuiria mais

destaque aos descobridores, que exerceriam a função de salvadores de produções que só existem se forem validadas pelo sistema da arte hegemônica? As Notxonatxá e Hori, nessa concepção, não existiriam até serem traduzidas para telas e expostas em museus?

A linguagem da descoberta pode ser extremamente perigosa e violenta por ativar uma memória histórica e sentidos que se repetem em cenários diferentes, mas com intencionalidades semelhantes. No caso da historiografia oficial do país, esse fato marca o momento em que os portugueses aqui chegaram e, na função de encontrar um território novo como desbravadores de lugares desconhecidos, inauguram a existência desse espaço geográfico. Nessa concepção, o ato fundacional apenas é possível quando o Velho Mundo se apossa desses territórios como anexo de seu continente, dominando as sociedades e sistemas de organização que aqui já existiam. Há, portanto, a marcação de um tempo como origem, início, do nascimento do Brasil: 1500 é o nascimento de um país e morte de várias outras designações nas línguas originárias, percepções de tempos não datados, territórios com habitantes plurais.

As produções artísticas indígenas surgiram repentinamente a partir do momento em que começam a adquirir espaço e visibilidade nas instituições de arte tradicionais. 2021 seria o ano em que indígenas perceberam o quanto o ato de criar em diversas linguagens é relevante na luta por direitos? E rapidamente os museus e galerias decidiram inserir esses trabalhos em suas agendas de exposição e coleções fixas? Assemelha-se a uma reencenação de 1500: a benevolência portuguesa de descobrir o espaço renomeado Brasil e ter se comprometido em integrar os habitantes locais ao modo de pensar, conceber o mundo, na perspectiva europeia. Até porque, essa população adquire existência a partir do descobrimento e precisa se submeter ao sistema de valores portugueses. No campo das artes, o apelo midiático ressalta uma espécie de “descoberta” da arte indígena pela sociedade brasileira, sendo considerada agora uma grande “novidade” que precisa se adaptar aos espaços dos museus, como se indígenas não estivessem articulando essa expansão há muito tempo e não fossem agentes, autores e protagonistas desse boom artístico.

Há uma historicidade das produções indígenas, com gestos autônomos de artistas com longa trajetória para adquirir reconhecimento, que não pode ser esquecida. Neste capítulo, busco discutir acerca de uma tradição de estudos antropológicos – notadamente do campo da Antropologia da Arte – que divulgaram

os trabalhos indígenas tradicionais, os quais por vezes foram alocados em museus etnográficos. Enquanto isso, a crítica de arte brasileira ignorava a existência de indígenas artistas que reivindicavam essa categoria, embora suas culturas fossem utilizadas como inspiração para a produção artística desse país.

Por outro lado, reflito sobre o trabalho de integrantes dos povos originários articularem uma cena própria, que pode ser considerada um movimento de artes indígenas, a partir do debate teórico-conceitual que esses artistas têm proposto. Um exemplo disso é o uso da expressão “Arte Indígena Contemporânea”, ou AIC, como sugere o artista Macuxi Jaider Esbell (2018)⁸. Para tanto, abordo – em um primeiro momento – a ausência do corpo indígena como autor e protagonista de sua produção no circuito da arte contemporânea no Brasil durante o final do século XX e início do XXI. Em seguida, mapeio uma possível historicidade de um movimento articulado pelos próprios indígenas que tensionam as instituições e fomentam uma cena específica. Segundo Esbell (2020a), essa produção tem impacto principalmente no fazer científico-acadêmico que precisa dialogar com essas vozes, referenciá-las, pois trata-se do indígena como sujeito de enunciação do seu discurso.

Assim, torna-se necessário discutir a elaboração de obras construídas a partir de linguagens ocidentais e têm sido reconhecidas em prêmios significativos, vistas pelas pessoas em geral. Com o estudo da historicidade, será possível questionar e se opor à linguagem da descoberta. Aqui defendo que essa articulação artística foi construída durante anos por indígenas artistas e, portanto, o interesse mais recente por essas produções é fruto de um longo e árduo trabalho de fomentar a cena da Arte Indígena Contemporânea (AIC).

⁸ O estudo aqui proposto é também uma homenagem à memória do artista Jaider Esbell, que infelizmente faleceu em 2 de novembro de 2021. A sua contribuição para a cena da Arte Indígena Contemporânea (AIC) é preciosa e, sem sombra de dúvidas, já inspira as novas gerações de artistas indígenas. Esbell deixou um feitiço em suas obras para que nós, não indígenas, pudéssemos refletir sobre como estamos nos autodestruindo e perceber um fragmento do mistério e do encantamento presentes na cosmogonia Makuxi. As cores, os traços e a voz de Jaider Esbell continuam vivos e lutando “para adiar o fim do mundo”, como propõe Krenak. Como explicar Denilson Baniwa (2021, s/n), “Jaider chegou a esse lugar e o que para os brancos é considerado sucesso (ou a melhor fase de sua carreira, como li em matérias de jornais), para nós dois esse fake-sucesso-branco, foi dia a dia tornando-se um peso. Infelizmente ficou pesado demais para ele, mas poderia ter sido para qualquer um de nós artistas indígenas. A cobrança de respostas para salvar a arte, a pressão por não falhar em nossa caminhada ou com nossos parentes indígenas, a ininterrupta fome de quem nos vê como uma novidade devorável no mercado, tudo isso que é considerável sucesso e o auge da carreira é um muro que nos cerca e nos tira do que é mais importante: uma vida saudável” (Disponível em: <https://site.tucumbrasil.com/carta-por-denilson-baniwa/>, nov. 2021, Acesso em: 04 ago. 2024).

2.1

Ausência do corpo indígena na crítica de arte brasileira

Sob o título “Hackeando a 33ª Bienal de Artes de SP”, Denilson Baniwa disponibiliza em seu canal no Youtube⁹ uma performance-ritual, realizada em 2018. Como pajé-onça (com uma manta que apresenta as cores desse animal, uma máscara de onça e com um maracá em mãos), o artista caminha pelos salões do Pavilhão da Bienal. Há uma atenção significativa para fotografias, pinturas e esculturas que, de alguma forma, fazem referência aos povos indígenas.

Diante de fotografias que retratam os Selk’nam¹⁰, o pajé-onça coloca uma flor no chão, chacoalha o maracá com mais força. Entra na livraria da Bienal, adquire o livro intitulado *Breve história da arte*, de Susie Hodge, e rejeita o uso de sacola plástica para guardar a obra. Retorna ao salão principal, no qual estão em destaque as imagens dos Selk’nam ao lado de um painel onde se lê “antes tudo era um”. Retira a máscara e o manto, mostra sua face como Denilson Baniwa, que folheia o livro, rasga suas páginas enquanto diz:

Breve história da arte. Tão breve, mas tão breve, que não vejo a arte indígena. Tão breve que não tem índio nessa história da arte. Mas eu vejo índios nas referências, vejo índios e suas culturas roubadas. Breve história da arte. Roubo. Roubo. Roubo. Isso é o índio? [aponta para as fotografias]
Aquilo é o índio?
É assim que querem os índios? Presos no passado, sem direito ao futuro?
Nos roubam a imagem, nos roubam o tempo e nos roubam a arte. *Breve história da arte.* Roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo. Arte branca. Roubo, roubo.
Os índios não pertencem ao passado. Eles não têm que estar presos a imagens que brancos construíram para os índios.

⁹ Performance Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo HD vídeo, 16:9, cor, som, 15 min, 17 nov. 2018. **Youtube.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI>. Acesso em: 12 out. 2023.

¹⁰ “Os Selk’nam - também conhecidos como Onas - são um povo completamente extinto desde 1974. Seu genocídio foi empreendido pelo governo argentino desde 1876, para embranquecer o Estado ‘nacional’ emergente” (Oliveira, 2023, p. 902). No entanto, cabe ressaltar que integrantes da comunidade lutam para serem reconhecidos como Selk’nam no século XXI, tanto na Argentina quanto no Chile, tal como mostra a reportagem “Indígenas da Terra do Fogo lutam por reconhecimento para provar que não foram extintos”, de Marcio Pimenta e Nina Fanta, publicada no jornal Folha de São Paulo, em 2021 (<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2021/12/indigenas-da-terra-do-fogo-lutam-por-reconhecimento.shtml>).

Estamos livres, livres, livres. Apesar do roubo, da violência e da história da arte.
Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros! (Baniwa, 2018).

A performance-denúncia de Baniwa (2018) – uma ação que não estava prevista na programação oficial da Bienal – aponta para dois aspectos fundamentais ao se refletir sobre povos indígenas e o sistema da arte ocidental: a “arte indígena”, entendida aqui como obras produzidas por essas pessoas assinando os trabalhos, ainda não estava sendo considerada pelos museus; aponta para um problema-paradoxo: ao mesmo tempo que esses corpos não aparecem como sujeitos, foram inspiração para a produção artística em várias partes do mundo. As fotografias dos Selk’nam são expostas na 33ª Bienal de Artes de São Paulo a partir do olhar etnográfico externo à comunidade. A frase que acompanha o painel (“antes tudo era um”) é sintoma de uma perspectiva que aprisiona os povos originários no passado, no período do tempo que é o “antes”, e não o presente, sem possibilidade de se pensar em um futuro. O outro representado, nessa ocasião, não é considerado protagonista e autor da própria imagem representada.

As produções estéticas indígenas tanto foram estudadas na perspectiva da Antropologia da Arte quanto inspiraram trabalhos de artistas brasileiros nas últimas décadas, embora a crítica de arte ainda não tivesse se atentado para obras de autoria indígena. Segundo Lucia Velthem (2010), os objetos confeccionados nas comunidades para uso cotidiano (cestos, remos, bancos, entre outros) apresentam uma elaboração técnica e estética, porém não seguem a concepção ocidental de arte com finalidade em si mesma:

Apesar da grande diversidade de manifestações, as artes indígenas não são criadas para ser contempladas. Revestem-se antes de particularidades expressivas e constituem, na maior parte das vezes, meio para a transmissão de concepções de fundo social ou cosmológico. Possuem, dessa forma, funções representativas e utilitárias, além de outros objetivos e eficácias (Velthem, 2010, p. 23).

Dessa forma, esses objetos são produzidos a partir das vivências culturais e saberes ancestrais de cada povo, com uma função prática, tal como observa Velthem (2010), rompendo com a noção de uma autonomia estética que estaria separada da sociedade. Outro aspecto a ser ressaltado nessa visão sobre “artes indígenas”

(aquelas elaboradas em contexto coletivo para atender a demandas próprias dessas sociedades) é acerca da (não) demarcação da autoria.

Els Lagrou (2009) acredita que, nessas produções, é possível perceber uma ausência da imagem do indivíduo artista como aquele que utiliza a sua genialidade para criar uma obra. Essa diferença/especificidade em relação à arte ocidental revela que “difícilmente se responsabilizará a ‘criatividade’ do artista pela produção de novas formas de expressão. O artista é antes aquele que capta e transmite ao modo de um rádio transistor do que um criador” (Lagrou, 2009, p. 22). Nesse sentido, nota-se que “[...] esta ideia de ser mais receptor, tradutor e transmissor que criador vale para a música, a performance e a fabricação de imagens visuais e palpáveis” (Lagrou, 2009, p. 22). Esses trabalhos por vezes são expostos em museus etnográficos, integram coleções e acervos dessas instituições, com a mediação de estudiosos do campo da Antropologia. Tendo em vista a dimensão coletiva desses objetos, por vezes apenas o povo de origem é sinalizado, não havendo a demarcação de uma autoria individual. Frequentemente, a área da Antropologia define que objetos estéticos dessas sociedades podem ser considerados “arte indígena”.

Objetos de cerâmica, tais como urnas funerárias e vasos, produzidos por culturas de Marajó – civilizações que antecedem a colonização no Brasil – foram discutidas como integrantes do início, origem e começo da história da arte no país. Patrícia Corrêa (2016, p. 322) seleciona três livros¹¹ que se propõem a traçar essa historiografia e constata que há alguns aspectos em comum no modo como as estéticas indígenas são retratadas: “na discussão aqui proposta, o interesse recai sobre um dos aspectos comuns às três histórias, o lugar dado à arte indígena no quadro temporal da arte brasileira – justamente o começo”. Isso remete a uma ideia linear do tempo, em uma perspectiva evolucionista, que aprisiona esses trabalhos em um passado longínquo, como se também não fossem produzidos na contemporaneidade.

Curiosamente, após esse período, não há trabalhos de origem indígena nessas historiografias. Nota-se apenas um processo de abstração em que as culturas dos povos originários inspiraram vários artistas no Brasil:

¹¹ Os livros trabalhados pela estudiosa são: *História da Arte Brasileira*, elaborada por Pietro Maria Bardi (1975); *Arte no Brasil*, produção coletiva, com dois volumes e é coordenada por Pedro Manuel-Gismondi (1979); *História Geral da Arte no Brasil*, também de caráter coletivo, possui a coordenação de Walter Zanini (1983).

Nos capítulos subsequentes das três publicações, o indígena não é mais abordado como agente de práticas ou valores artísticos, não é mais o produtor de objetos e sistemas de ações estética e culturalmente relevantes para a leitura histórica da arte nacional. Ele restringe-se a tema figurativo, objeto da melancolia acadêmica ou do primitivismo modernista, imagem traduzida em outras imagens, e nunca se constitui como sujeito que produz saberes e materialidades, funções e processos artísticos determinantes para o desenvolvimento das artes visuais no Brasil. Nessas três importantes propostas de construção da memória artística nacional emerge uma incapacidade, rejeição ou mesmo um desinteresse em incorporar o indígena à contemporaneidade (Côrrea, 2016, p. 323).

A reflexão de Patrícia Côrrea (2016) ilustra as palavras enunciadas por Denilson Baniwa (2018) em sua performance-denúncia: “Tão breve que não tem índio nessa história da arte. Mas eu vejo índios nas referências, vejo índios e suas culturas roubadas. Breve história da arte. Roubo. Roubo. Roubo”. A pessoa indígena como sujeito que elabora a sua própria produção no presente não é vista e abordada nessas historiografias. O mesmo ocorre na crítica de arte nacional.

Cabe lembrar que essas populações e seus trabalhos – por vezes inseridos nas categorias do primitivismo, exótico ou etnológico – sempre estiveram vivos e atuantes no Brasil, mas não confrontavam o campo da crítica de arte. Durante todo o século XX, frequentemente essas personagens foram tratadas como fontes, existências que elaboravam material de alto impacto estético-artístico, porém que não reivindicavam para si esse lugar na sociedade brasileira e não eram vistos como agentes das próprias produções. Para que o objeto estético indígena tivesse impacto de arte, o não indígena tinha que fazer a transferência e a mediação dele para o meio institucionalizado da arte.

Em uma tradição curta, na crítica de arte brasileira, a discussão acerca do indígena enquanto artista não foi contemplada. Contudo, esses povos foram tratados como motivo de arte. Um exemplo disso pode ser notado na obra *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, organizada por Glória Ferreira (2006). A organizadora explica que o livro busca refletir sobre a produção artística no país dos anos 1950 à atualidade (que naquela época se referia a 2006 e é pensada como “situações transitivas”). No entanto, trabalhos de autoria indígena não são discutidos neste livro. Constata-se que a crítica de arte desconhece até aquele período (primeiros anos do século XXI) a existência de indígenas que se afirmam

como artistas e produzem obras com especificidades culturais, mas também dialogam com linguagens ocidentais e buscam se inserir no mercado.

Nesse quadro, artistas externos das comunidades se tornam mediadores que retratam as culturas dos povos indígenas em seus trabalhos. Moacir dos Anjos (2016) cita as obras de Cildo Meireles (*Zero Cruzeiro e Zero Real*) e Cláudia Andujar (série fotográfica *Marcados*) como denúncia à situação dos povos originários no Brasil e construção de imagens fotográficas dos Yanomami, respectivamente. O estudioso acredita que esses artistas dentre outros incluem em seus projetos criativos uma perspectiva política sobre a resistência indígena no país, porém são solitários nessa proposta:

Mas por serem vozes minoritárias em meio a um eloquente silêncio que as cerca, é provável que o ruído que produzem não consiga se transformar, por seus próprios meios, em discurso articulado e público. Associadas aos muitos gestos políticos que, avolumados em anos recentes, querem afirmar danos infligidos aos povos indígenas e exigir sua reparação, essas obras podem talvez constituir, contudo, o núcleo de uma arte brasileira contemporânea *índia*. Uma arte que seja afetada por uma guerra de ocupação que está longe de ser terminada e que dela participe, com solidariedade e empatia, a partir de suas próprias capacidades. E que mereça ser chamada de *índia* por levar a sério as implicações dessa adjetivação estranha a ouvidos e olhos embranquecidos demais. Mais do que mero desafio, ampliar a presença de uma arte *índia* no Brasil é um urgente imperativo ético (Anjos, 2016, p. 4).

A “arte *índia*” desempenha um papel relevante no país, pois mostra que artistas não indígenas se preocupam com o genocídio e apagamento das sociedades originárias no Brasil. Embora haja essa intencionalidade positiva, ainda estamos falando de uma produção com um olhar de fora das comunidades.

Há uma mudança ocorrendo mais recentemente. Um novo quadro se desenha: artistas indígenas constroem uma cena própria. Nesse caso, a mediação de antropólogos e artistas brasileiros externos a essas culturas não é necessária. A autorrepresentação reivindicada por essas pessoas tensiona as instituições de arte brasileira, o campo da crítica, e outros setores que precisam acompanhar esse cenário para não perder o compasso do contemporâneo. A presença do corpo indígena, como protagonista e autor de suas obras, reconfigura a produção contemporânea e propõe uma outra forma de se enxergar os povos indígenas no Brasil.

2.2

Artistas indígenas, curadoria e agenciamentos coletivos

Em 2020, momento em que as pessoas ficavam reclusas em casa por causa da pandemia, indígenas criaram o projeto “#Abril indígena live”, que ocorreu entre os dias 02 e 30 de abril. A proposta consistiu em transmissões ao vivo, pela rede social Facebook na página da “Rádio Yandê”, de conversas entre estudiosos indígenas sobre diferentes temas que afetam essas sociedades: presença na universidade, racismo, saúde, entre outros. Com a utilização de veículos digitais, é possível atingir um público mais amplo, levando temas na perspectiva das comunidades originárias para os não indígenas. Essa atitude já demonstra que a frequente ideia da população brasileira de que as pessoas indígenas estão apenas isoladas sem usar tecnologias digitais é equivocada.

As artes produzidas por esses povos também foram abordadas. Com o tema “A década da Arte Indígena Contemporânea”¹², o debate teve a participação de Daiara Tukano (mediadora), Jaider Esbell, Naine Terena, Denilson Baniwa, Cris Tupan e João Nyn. As pessoas presentes na live são *artistas indígenas* e algumas delas exercem também a função de curadoras, como é o caso de Esbell, Terena e Baniwa. A ausência de obras de autoria indígena em museus brasileiros foi discutida, assim como a necessidade de os acervos serem atualizados e integrantes dos povos originários serem chamados para trabalhar junto com as instituições em mostras dedicadas a essa temática. Jaider Esbell (2020b) anunciou: “declaro oficialmente lançada na rádio Yandê, a primeira rádio indígena, a década da AIC – a Arte Indígena Contemporânea”. Nesse momento, o artista profetiza que a segunda década do século XXI será marcada pela expansão dessa arte a nível nacional, com uma publicização mais ampla.

Destaca-se a categoria usada por Esbell (2020b): “Arte Indígena Contemporânea”, com uma abreviatura (AIC), para ressaltar o protagonismo indígena nessa cena. Nesse sentido, assume o papel de crítico e propõe uma expressão para que se possa entender o movimento cultural que essas pessoas estão construindo. Afirma ainda que se trata de “uma década de escuta”, em que os artistas ouvem as demandas dos anciãos, das comunidades e da universidade.

¹² A transmissão online dedicada a esse tema foi realizada em 05 abr. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/radioyande/videos/2588646248068131/>. Acesso em: 30 jan. 2024.

Podemos pensar também que nós, não indígenas, nos colocamos nessa posição de escuta e diálogo com vozes ancestrais.

Embora seja possível observar a expansão da AIC com mais força a partir de 2020, há uma historicidade desse movimento que deve ser considerada, tendo em vista a luta desses corpos em gestos autônomos para divulgar suas obras. Essa atividade pode ser considerada um processo de agenciamento das pessoas indígenas no campo das artes.

Para Homi Bhabha (1998, p. 248), a palavra agência refere-se a “[...] um processo pelo qual outros objetificados possam ser transformados em sujeitos de sua história e de sua experiência”. O agenciamento ocorre de maneira coletiva por meio das artes, pois o corpo que produz suas obras carrega a memória ancestral do povo ao qual pertence. Aqui indígenas são sujeitos que existem e dialogam com a sociedade brasileira sobre a própria produção. Esse termo também pode ser visto como uma “agentividade”, como propõe Jaider Esbell (2020a): “estamos buscando traçar os rumos para uma agentividade, um esforço coletivo transgeracional que nos permita compreender politicamente a nossa posição [...]”. Nesse sentido, outras gerações de artistas indígenas mais velhos precisam ser lembradas nesta história, os quais são chamados de “vanguardistas da AIC” por Esbell (2020a), a exemplo de Feliciano Lana (desenho em papel), Carmézia Emiliano (pintura), Bernaldina José Pedro (mestra/artista do benzimento, cantos), Ailton Krenak (discurso performático) – todos citados e colocados nessa categoria por Jaider Esbell (2020a). Portanto, trata-se de artistas-pioneiros que produziam os seus trabalhos antes da emergência da categoria AIC, contribuindo para o desenvolvimento dessa cena com o surgimento de cada vez mais novos artistas indígenas que os veem como figuras de inspiração.

Feliciano Pimentel Lana (1937-2020) – cujo nome ancestral é Sibé – nasceu em São Gabriel da Cachoeira/Amazonas. Frequentou um colégio interno Salesiano, que buscava fornecer uma educação escolar na perspectiva do cristianismo. Faleceu vítima de Coronavírus em maio de 2020. Cabe lembrar da precarização do atendimento às comunidades indígenas no período da pandemia, afetando principalmente as pessoas anciãs que morreram nesse processo.

O indígena contribuiu para salvaguardar o patrimônio cultural Desana por meio das artes visuais. Usando o suporte da folha em branco, o artista transformou em imagem seres invisíveis e espirituais que integram histórias antigas de criação

do universo e da humanidade a partir do olhar de seu povo. Sibé percebeu que essas obras pictóricas poderiam expandir a circulação, ultrapassando as fronteiras das comunidades para que mais pessoas conhecessem essas narrativas.

Berta Ribeiro (2000) explica que o trabalho do artista adquiriu mais projeção em 1973, quando alguns de seus desenhos integraram o documentário audiovisual “O Começo Antes do Começo”, produzido por Roberto Kahane. As imagens acompanharam e ilustraram a história de origem dos Desana. As produções que compuseram o vídeo foram expostas em uma instituição internacional: o Museu de Etnologia de Frankfurt, em 1988. Percorreu também outros países, tais como França e Áustria.

No Brasil, o Museu de Arte de Belém (MABE), sob a direção de Lúcia Hussak, organizou a exposição *Mitos Gráficos: Pinturas de Feliciano Desana*, com obras do artista em 1998. Para Nina Matos (2020)¹³, essa mostra foi “[...] a primeira exposição, realizada em um museu de arte no Brasil, com obras de um artista visual indígena e o MABE foi pioneiro nessa ação. A mostra apresentou ainda a publicação de um jornalzinho com a relação dos desenhos e texto”. Essa série de pinturas foi adquirida pelo museu e integrada ao acervo da instituição. É necessário destacar o pioneirismo do trabalho de Feliciano Lana no que se refere à inserção de sua elaboração pictórica em museus, mostrando que as pessoas indígenas podem se apropriar de linguagens e suportes externos às comunidades para comunicar o patrimônio imaterial de seu povo, a partir de um processo criativo autoral.

Em *Iconografias do invisível: a arte de Feliciano e Luís Lana* (2010), Larissa Menendez estuda a produção do ancião. A autora afirma que Lana criou “[...] símbolos, através de técnica e procedimento ilusionista, para atualizar e corporificar os invisíveis, inserindo-os na categoria geral que chamamos de arte” (Menendez, 2010, p. 140). Esse trabalho que dá visualidade ao sagrado Desana integrou várias exposições de arte. Menendez (2010) aponta como exemplo a Mostra do Redescobrimento (2000), que ocorreu em São Paulo. No entanto, nota que faltou um cuidado na expografia das pinturas de Sibé:

Feliciano Lana, artista desana, teve suas pinturas na Mostra do Redescobrimento, porém, não havia etiqueta de identificação em suas obras e seu nome, assim como os trabalhos expostos, não

¹³ Disponível em: <https://www.oliberal.com/tropo/feliciano-lana-desana-o-filho-dos-desenhos-e-dos-sonhos-1.267547>, mai. 2020. Acesso em: 10 jan. 2024.

foram publicados no catálogo. Os objetos exibidos na exposição, inclusive os recentes, traziam sua identificação pela etnia à qual pertenciam, a procedência do museu etnográfico e o nome do antropólogo coletor, omitindo qualquer capacidade criativa e desrespeitando os direitos autorais (Menendez, 2010, p. 155).

Por que a assinatura do artista foi ocultada? Mais do que isso: informações mínimas biográficas, ano de nascimento e região do país onde vive, também foram omitidas. Essa situação sugere que as obras de Lana não foram tratadas a partir da agência e presentificação do autor no fazer artístico. Mesmo que o traçado de Sibé esteja inegavelmente inscrito em sua pintura, é como se essa pessoa fosse invisível. Há um grande desrespeito com a produção de Lana e uma negação do criador das obras como artista e da existência desse ancião. As pessoas indígenas têm construído as próprias autorias para mostrarem uma autonomia, como agentes de criações artísticas, sem mediadores. Ao mesmo tempo que utiliza conhecimentos ancestrais do seu povo Desana, Feliciano Lana tem um processo criativo para imaginar e dar forma aos seres espirituais cosmogônicos. Esse trabalho não pode ser ignorado. O apagamento da assinatura individual e subjetiva provocaria como consequência o nome de Sibé ficar esquecido nessas mostras e na cena da produção de arte no Brasil. No entanto, artistas indígenas de uma geração mais nova se inspiram em Lana e buscam manter viva a memória do ancião.

Em entrevista ao jornal *Sumaúma*¹⁴, Denilson Baniwa (2023) narra o impacto que os desenhos de Feliciano Lana tiveram em sua vida. Na escola, lia os clássicos e conheceu vários deuses da mitologia grega. Ao mesmo tempo, escutava de seus pais e avós as histórias de criação do povo Baniwa. Ao ter contato com livros que traziam as histórias dos povos originários do Alto Rio Negro/Amazonas (a exemplo da coleção *Narradores Indígenas do Alto Rio Negro*, com desenhos de Feliciano Lana), Denilson Baniwa (2023) começou a ter “[...] uma ideia visual do Panteão Indígena do Rio Negro”. Aquelas histórias adquiriram forma e vida nos traços de Sibé, provocando uma valorização daquelas narrativas antigas. A partir desse momento, o artista tornou-se uma referência fundamental para Baniwa.

Lana pode ser considerado “[...] pioneiro na criação de uma estética, na criação de imagens históricas, na criação de um repertório visual narrativo rio-

¹⁴ Entrevista concedida a Letícia Leite e Ana Magalhães. “A história da arte precisa ser reescrita com a presença indígena”, **Jornal Sumaúma**, set. 2023. Disponível em: <https://sumauma.com/a-historia-da-arte-precisa-ser-reescrita-com-a-presenca-indigena/>. Acesso em: 16 jan. 2024.

negrino e brasileiro” (Baniwa, 2023). O trabalho de Sibé mostra que os povos indígenas estão buscando diferentes instrumentos para salvaguardar e disseminar as suas culturas, equiparando-as às ocidentais no sentido da valoração que precisa ser atribuída. Contribuiu para uma compreensão mais ampla das comunidades originárias da região de suas próprias cosmovisões, de vê-las de forma positiva, com a devida importância:

Ele [Feliciano Lana] me deu a condição de entender que as histórias e os deuses Baniwa e Tukano, por exemplo, são tão importantes quanto os deuses Netuno, Afrodite e Zeus. E que a história narrativa e visual indígena rio-negrina é tão importante quanto qualquer outra narrativa visual de qualquer outro país ou de qualquer outra civilização (Baniwa, 2023).

O depoimento de Denilson Baniwa (2023) sugere que a produção de Feliciano Lana incentivou vários jovens indígenas a seguirem o caminho das artes, assim como continua sendo um artista reverenciado pelas novas gerações. Baniwa (2020, p. 147) destaca: “a importância de Feliciano Lana para as artes, para a mitologia Desana e para os artistas indígenas contemporâneos é análoga à de Michelangelo para a história do cristianismo e da arte ocidental”. O nome de Sibé não será esquecido, continuará vivo como uma pessoa pioneira para a construção do movimento de arte indígena contemporânea.

Outro nome relevante nesse contexto é Meriná Eremu, registrada como Benaldina José Pedro. Filha do povo Macuxi, nasceu em 1945, na Terra Indígena Raposa Serra do Sol. Faleceu em junho de 2020, também vítima de Covid-19. A indígena acompanhava Jaider Esbell (considerado um filho adotivo) em várias atividades e encontros para tratar da cultura de sua comunidade.

Meriná, como mestra da cultura macuxi, é bilíngue (fala a língua de seu povo e o idioma imposto à comunidade), conhece e entoia cantos ancestrais, acompanhados com o *kewei*¹⁵ para dar ritmo à performance. Pelos espaços por onde transita, convida o público a se envolver com esse ritual que transmite saberes a partir da palavra oral e viva, sem o registro escrito. Nesse sentido, é interessante lembrar das discussões de Diana Taylor (2013) acerca da força do repertório,

¹⁵ Kewei é “[...] um instrumento rítmico que marca a cabeça dos tempos durante os cantos indígenas. Sementes de *kewei* (aguaí: *Chrysophyllum viride*) são amarradas a uma espécie de cajado que é batido no chão, fazendo ressoar as sementes” (Santa Rita, 2016, p. 102).

carregado e expresso no corpo, para além de uma concepção de que os conhecimentos seriam preservados apenas por meio do arquivo, em uma visão grafocêntrica ocidental.

A estudiosa explica: “o repertório, seja em termos de expressão verbal ou não verbal, transmite ações incorporadas reais. Assim, as tradições são armazenadas no corpo, por meio de vários métodos mnemônicos, e são transmitidas ‘ao vivo’, no aqui e agora, para uma audiência real” (Taylor, 2013, p. 55). A partir desse fazer vivo com o corpo, “formas legadas, vindas do passado, são vivenciadas como presentes” (Taylor, 2013, p. 55). As apresentações de Bernaldina, não apenas em Roraima, mas também em eventos em São Paulo e fora do país – acompanhada de Jaider Esbell – revelam a riqueza e o valor do repertório cultural Macuxi ancestral, acontecendo de forma única em cada momento em que a anciã entoia versos, dança, ritualiza diversos lugares com os saberes do corpo.

Cabe lembrar que “embora o arquivo e o repertório existam em constante estado de interação, a tendência tem sido banir o repertório para o passado” (Taylor, 2013, p. 52). Os cantos indígenas por vezes são pensados como práticas situadas em um outro tempo, no passado, negando-se sua contemporaneidade. Nas comunidades, as velhas e velhos entoam versos e lutam pelo não esquecimento. A transmissão oral é uma forma de alcançar esse objetivo, mostrando que é um mecanismo tão eficaz de salvaguarda do patrimônio imaterial quanto as manifestações grafocêntricas.

Para além de cantar, Bernaldina também confecciona os *wenne* (tipoias), a partir da técnica de tecelagem em algodão. Considerando a relevância de mais pessoas conhecerem esse trabalho, Jaider Esbell insere a produção da anciã na mostra *Moquéem Surarî – arte indígena contemporânea* (2021), no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Os *wenne* que integram a exposição foram elaborados com diversidade de cores e formas geométricas, e pendurados em um varal estendido no meio da sala do museu.

As atividades de cantar e tecer constituíram os fazeres estéticos de Meriná. Ao convidar a anciã para vários eventos e incluir o trabalho dela em uma exposição no MAM, Esbell acredita que essa produção precisava circular por mais espaços para os não indígenas terem uma ideia do amplo trabalho artístico-cultural dos Macuxi. Com o falecimento de Bernaldina José Pedro, o artista buscou difundir ainda mais o legado de Meriná, que tanto o inspirou: “percorreu o mundo e embora

poucos mencionassem era uma artista singular. Foi merecedora de muitos dons, ou, não exatamente isso, o fato é que sabia que caminhar por aí iria lhe exigir saber as trajetórias” (Esbell, 2020c¹⁶). Uma das estratégias adotadas pela anciã foi, além de falar a sua língua materna Makuxi, se comunicar em português, com os não indígenas. Esbell (2020d) destaca os fazeres artísticos de Bernaldina, em uma carta direcionada para ela:

Obrigado mãe por me adotar e escandalizar como fazem sabiamente grandes artistas. Me vem fortemente a sua cena na nossa última grande viagem de carro quando descemos as montanhas vindo de sua casa em Maturuca para irmos visitar a biológica na Galeria da Normandia. Fazia um dia lindo e você fez o que mais ama, cantou para a nossa terra deixando subir de volta sua voz no vento para os que ficaram nas alturas. [...] É, me lembra outra grande emoção você cantando fervorosa com os pés gelados na gélida água do mar da Itália aquela música em Makuxi que diz mais ou menos assim: Eu já vou partir, mas eu vou voltar mais uma vez.... Sabe, você só me deu alegrias. És uma artista parceira das mais iluminadas. Sabes a leveza das emoções e como é bom partilhar Saberes na música, cerâmica, câmera, desenho, pintura, performance... Não tenho dúvida que a arte nos imortaliza mas eu gostaria tanto de partilhar mais isso que só os artistas sabem fazer como amar absolutamente aquilo que não tem nome, o inusitado e a grandiosidade de pôr mais sagrado onde parece só prevalecer sangramento (Esbell, 2020d)¹⁷.

Jaider Esbell (2020d) faz questão de ressaltar a diversidade do trabalho artístico de Meriná, seja no canto – de Roraima à Itália – e nos saberes em outras linguagens. A anciã salvaguardou o sagrado Macuxi, especialmente “[...] onde parece só prevalecer sangramento” (Esbell, 2020d). Para além da dor do massacre, genocídio, repressão cultural, Bernaldina José Pedro levou os encantamentos da Terra Indígena Raposa Serra do Sol para outros espaços. Em um verso, Meriná canta: “anî’yakin etaato’pe” (Fiorotti; Pedro, 2019, p.32). E esse questionamento ainda ressoa: “quem vai ouvir?” (Fiorotti; Pedro, 2019, p.33). Jaider Esbell escutou a vovó Bernal e lutou para que grande parte dos brasileiros também a escutassem. A voz da anciã mostra a força das artes indígenas.

¹⁶ Depoimento de Jaider Esbell (2020c) para o site *Vagalumes: memorial das vítimas indígenas fatais da covid-19*. Disponível em: <https://www.memorialvagalumes.com.br/merina-75/>. Acesso em: 22 jan. 24.

¹⁷ ESBELL, Jaider. “Carta para mãe Bernal”, 21 jun. 2020d. **Facebook**. Disponível em: <https://www.facebook.com/jaider.esbell/posts/pfbid02hxcivKXKMZW37z5pYiSkRz4a39Nry7vuAJLSecS87g5TS5KytKXaASyTbMRbqRgxl> Acesso em: 22 jan. 2024.

No campo dos trabalhos performáticos, ainda cabe citar a contribuição de Ailton Krenak no contexto de promoção das artes originárias. Filho do povo Krenak, Ailton Alves Lacerda Krenak nasceu em 1953, na região do vale do Rio Doce (Minas Gerais). Conhecido pela sua atuação como liderança no movimento político dos povos indígenas, tem adquirido ainda mais projeção a partir da publicação de seus depoimentos orais em livros, que são vendidos em todo o país e traduzidos para outras línguas. Ganhou o prêmio Juca Pato de intelectual do ano em 2020¹⁸ e, recentemente (2023), foi eleito como imortal para Academia Brasileira de Letras¹⁹.

Em 1987, o indígena discursou na Assembleia Nacional Constituinte para que a Carta Magna incluísse os direitos indígenas nesse documento. Enquanto emitia o seu relato, usando terno branco e gravata, Krenak pintava o seu rosto com tinta preta de jenipapo, em sinal de luto e protesto, como uma forma de reivindicação para que a voz dos povos originários fosse ouvida na elaboração da constituição.

A principal solicitação refere-se ao direito à terra: “[...] não estamos reivindicando nem reclamando qualquer parte de nada que não nos cabe legitimamente e de que não esteja sob os pés do povo indígena, sob o habitat, nas áreas de ocupação cultural, histórica e tradicional do povo indígena” (Krenak, 2015a, p. 33). Deste modo, evidencia-se a legitimidade da luta pelo reconhecimento de seus territórios, tendo em vista a relação que estabelecem com esses espaços. Nesta ocasião, Ailton Krenak (2015a, p. 35) convoca os representantes políticos a se posicionarem contra a perpetuação do genocídio, lembrando que “o povo indígena tem regado com sangue cada hectare dos 8 milhões de quilômetros do Brasil”. A partir dessa atuação, mobilizada com outros indígenas, os direitos reconhecidos na Carta Magna são conquistados.

O depoimento da liderança adquiriu mais força com o gesto de pintar o rosto enquanto emitia suas palavras. Essa atitude chamou a atenção do público que lhe assistia e escutava, especialmente o contraste entre a tinta preta do jenipapo, sugerindo o luto, e o uso de um terno branco – que não foi tingido durante o gesto.

¹⁸ O prêmio foi concedido pela União Brasileira de Escritores (UBE).

¹⁹ Em 5 de outubro de 2023, Ailton Krenak foi eleito imortal da Academia Brasileira de Letras, e ocupará a cadeira nº 5.

Por que Krenak preferiu realizar um discurso-ritual a apenas apresentar o seu depoimento? O próprio ativista explica a intencionalidade de sua atitude:

Eu pensei: eu não vou poder ler essas coisas para esses camaradas, eles não vão me escutar, eles ficam brigando uns com os outros, batendo boca, etc. Eu vou ter que fazer uma coisa de índio, eu vou ter que aprontar uma coisa de índio aqui para distrair eles, porque se eu tentar fazer coisa de branco aqui, não vai rolar. Aí, eu peguei um potinho, esses potinhos de cosméticos que as mulheres usam pra fazer maquiagem e botei jenipapo, a pasta de jenipapo com carvão, dentro daquele potinho e enfiei no bolso do paletó e subi. Quando o presidente da casa disse: “agora vamos ouvir agora uma proposta de emenda para os direitos dos índios (*sic*)” (Krenak, 2012, p. 123).

Ailton Krenak (2012) distingue duas formas de postura na plenária da Assembleia Nacional Constituinte: ler a proposta para a constituição (“coisa de branco”); realizar uma pintura facial naquele momento (“coisa de índio”). A liderança desejava ser escutada e entendeu que o segundo caminho seria o mais proveitoso para conseguir o que almejava. Ao entrar na sala, relata que os políticos continuavam conversando entre si. Diante dessa cena, era necessário encontrar uma forma de atrair o público: “fiz um ruído no microfone para os caras pararem um pouquinho e tirei o potinho e comecei a pintar o meu rosto com aquela tinta preta” (Krenak, 2012, p. 123). Esse gesto provocou uma reação imediata: jornalistas e representantes de diferentes veículos da mídia, que estavam presentes no local, se interessaram por registrar aquele momento:

Os fotógrafos e os cinegrafistas que estavam lá embaixo começaram a estourar os flashes deles, pois querem espetáculo. Começaram com os flashes deles e os camaradas que estavam lá embaixo pararam para ver o que estava acontecendo e viram que eles estavam me fotografando e me filmando. Aí aquele monte de senadores e deputados saíram de onde estava e vieram para mais próximo de onde eu estava, no púlpito, e escutaram o que eu estava falando com eles (Krenak, 2012, p. 123-124).

A partir do espetáculo provocado pela imprensa, os políticos começaram a assistir com atenção o discurso-ritual de Ailton Krenak. Aquele momento histórico, em 1987, foi filmado e fotografado. Qual foi o destino desse arquivo? Em seu estudo, Damiana Jaenisch (2017) discute que esse material circulou em espaços de

arte contemporânea. A ação de Krenak foi incluída em algumas exposições: “além de exibida na Bienal de São Paulo, junto ao trabalho assinado pelo Coletivo Vídeo nas Aldeias, ela também esteve presente em duas exposições organizadas por Moacir dos Anjos em São Paulo”²⁰ (Jaenisch, 2017, p. 181). Nesse sentido, o gesto político dessa fala foi encarado como uma performance artística de resistência pelos direitos dos povos indígenas.

Jaenisch (2017) observa que há uma fronteira entre política e estética, combinando discurso e imagem, explorada na proposição dos curadores das mostras. A estudiosa menciona o catálogo da exposição “Adornos do Brasil Indígena: Resistências contemporâneas”, curada por Moacir dos Anjos (2016). No documento, Krenak, “[...] em texto descritivo de sua biografia e ação, é identificado como liderança indígena, mas tal texto integra o tópico ‘artistas contemporâneos que participam da exposição’. Neste sentido, a posição *entre* sugerida por sua ação também se estende à forma como esta pessoa é referida” (Jaenisch, 2017, p. 182). Nota-se, portanto, que o ativista indígena é considerado um artista contemporâneo que integra a mostra. Beatriz Lemos (2022, p. 3) reforça essa leitura:

O discurso de Ailton Krenak no Congresso Nacional pode ser considerado a primeira ação performática entendida como obra de arte indígena contemporânea, pois, ao surpreender o ambiente legislativo com o rosto pintado com tinta jenipapo - o mesmo corante orgânico usado por muitos povos na preparação para a batalha -, Krenak inaugurou um campo semântico para a visualidade e a performatividade indígenas, entendidas em termos de representação como ato de intenção e gesto de manifestação. A imagem incorporada ao imaginário de toda uma geração provocou uma reverberação de forças além da ação pretendida (Lemos, 2022, p. 3, tradução nossa)²¹.

Dessa forma, essa “visualidade e performatividade” da ação também é precursora em incentivar que indígenas estejam em outros espaços, especialmente

²⁰ A autora se refere à 29ª Bienal de São Paulo (2010); e às exposições “Adornos do Brasil Indígena: resistências contemporâneas” (2016-2017), realizada no SESC Pinheiros (São Paulo); “A queda do céu” (2015), exibida no Paço das Artes (São Paulo).

²¹ “El discurso de Ailton Krenak en el Congreso Nacional puede ser considerado como la primera acción performativa entendida como una obra de arte indígena contemporánea, ya que, al sorprender al entorno legislativo con su rostro pintado con pintura de jenipapo –el mismo tinte orgánico utilizado por muchos pueblos en la preparación para la batalla–, Krenak inauguró un campo semántico para la visualidad y la performatividad indígena, entendida en términos de representación como acto de intención y gesto de manifestación. La imagen incrustada en el imaginario de toda una generación impulsó una reverberación de fuerzas más allá de la acción prevista” (Lemos, 2022, p. 3).

de arte brasileira. Diante da circulação que o vídeo do discurso-ritual adquiriu, é possível considerar que essa obra inspira a criação de jovens artistas originários. A produção audiovisual mostra que a ação performática pode ser um instrumento de luta política, que consegue afetar o público de outra forma. Ailton Krenak sabia disso quando ecoou suas palavras na Assembleia Nacional Constituinte, em 1987, acompanhadas da corporalidade e de um fazer estético milenar nas culturas indígenas.

Carmélia Emiliano é outro nome que deve ser destacado nesse percurso. Filha do povo Macuxi, nasceu na comunidade indígena de Maloca do Japó (município de Normandia/Roraima), em 1960. Em 1990, mudou-se para a capital do estado (Boa Vista) e iniciou o seu processo de pintura em 1992, de forma autodidata, inspirada pelo universo pictórico apreciado em uma exposição²².

Em entrevista concedida a Roseli Anater (2014), a artista afirma que o seu trabalho criativo é guiado pelas memórias das vivências dentro da comunidade: “daí eu não esqueço de como é que a gente vivia, eu não esqueço, até hoje eu lembro de tudo. Por isso que eu tô botando na tela, pra não esquecer” (Emiliano, 2014, p. 103-104). A pintura em tela se torna, portanto, um registro visual da cultura Macuxi, de histórias narradas pelos mais velhos, de um modo de viver com costumes específicos próprios que precisam ser constantemente lembrados e valorizados na arte: “ainda veio mais ainda as lembranças do passado, do meu avô, da minha avó, o meu pai já faleceu. A gente tem que tirar dessas histórias porque hoje em dia não existe mais aqueles antigos [...] Por isso que eu tô passando pra tela, pintando” (Emiliano, 2014, p. 104). É interessante notar que Carmélia Emiliano tem consciência do seu papel como artista para salvaguardar o patrimônio de seu povo a partir de produções estéticas.

A artista participou de algumas exposições no final do século XX: mostra individual “Lendas, costumes e histórias do povo Macuxi”, no SESC/RR, em 1996; I Salão de Artes Visuais do SESC/RR, em 1996, quando obteve o terceiro lugar; exposição coletiva “Arte Roraima”, no Shopping Boa Vista e no SESC/RR, em 1998. O momento de virada para que o seu trabalho tivesse repercussão em espaços para além da sua região ocorreu quando o estudioso Augusto Luitgards observou

²² Informações retiradas do texto “Medicina da memória ancestral do povo Tabajara de Ipueiras”. Material publicado como fruto do projeto “(Entre parentes): narrativas indígenas ilustradas”, do SESC Osasco, em 2022.

nessas produções um estilo *naïf* e se empenhou para que as obras pudessem ser conhecidas em outros estados no Brasil:

Em 2005, [Carmézia] conheceu o roraimense Augusto Luitgards²³, que reconheceu no trabalho da artista o estilo *naïf* e a partir de então passou a orientá-la em sua carreira. Sua arte rompeu as fronteiras de Roraima tendo já participado de quatro Bienais de Arte Naïf, promovidas pelo SESC/Piracicaba – São Paulo, e sendo em algumas ocasiões premiada (Anater, 2014, p. 21).

Ao participar de bienais, Emiliano entra em contato com outros artistas e começa a ser conhecida no cenário nacional. No entanto, cabe refletir sobre a categoria em que a sua produção foi inserida: arte *naïf*. Segundo Ana Barbosa (2016), várias terminologias foram criadas e usadas para classificar a arte produzida por diferentes setores da sociedade, com um modo próprio de elaborar os seus trabalhos e que divergia da perspectiva hegemônica. No entanto, “as classificações muito genéricas foram sendo descartadas ao longo do tempo porque muito claramente revelavam preconceitos, como chamar de primitiva a arte da África e dos artistas autodidatas” (Barbosa, 2006, p. 9). Seria, portanto, uma maneira de estabelecer um distanciamento com a arte validada pelas instituições e pelo sistema reconhecido no país, provocando a exclusão de artistas incluídos nessas outras categorias.

Barbosa (2006, p. 9) explica que “para estes últimos [artistas autodidatas], adotou-se mais largamente o termo *naïf*, isto é, ingênuo, expressão primeiramente usada para definir a obra do artista pobre e não muito letrado Henri Rousseau, e também para definir a ele próprio”. Em um primeiro momento, observa-se que esse termo é usado de uma maneira negativa, para desqualificar a obra visual do artista e a sua pessoa, no sentido de não ter adquirido a formação necessária para elaborar telas que possam ser chamadas somente de arte, sem adjetivações. Cabe ressaltar que “a arte classificada como *naïf*, que conquistara autonomia de mercado (embora em separado da arte hegemônico) e atraía colecionadores desde os primórdios do século XX, esbarrou no preconceito dos críticos de arte [...]” (Barbosa, 2006, p. 9). Apesar disso, as bienais dedicadas a essa produção no Brasil cresceram e contribuem para que artistas possam trocar experiências e ter mais visibilidade.

²³ Professor da Universidade Brasília (UnB), atuando na área de Linguística Aplicada.

Carmézia Emiliano, em sua trajetória artística, em muitas ocasiões conseguiu estar em espaços para além daqueles dedicados ao estilo *naïf*, como na mostra “Carmézia Emiliano: a árvore da vida”, curada por Amanda Carneiro, recentemente no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubrind – MASP, entre março e junho de 2023. O seu desejo de divulgar a cultura Macuxi está inscrito nas obras: “[...] é isso que me importa, retratar a cultura do meu povo porque eu sou uma índia também, eu não vou deixar de ser índia. Eu vou deixar minha cultura pra trás? Não, eu tenho que botar tudo porque eu sou macuxi, etnia macuxi” (Emiliano, 2014, p. 118). Esse pertencimento guia o trabalho de Emiliano que cada vez mais se dissemina por todo o país.

Feliciano Lana, Bernaldina José Pedro, Ailton Krenak e Carmézia Emiliano, buscaram individualmente mostrar que um movimento artístico-cultural novo começava a ser fomentado. Com as suas ações, cada um/a ao seu modo, semearam um desejo forte entre as pessoas indígenas: se comunicar artisticamente com os não indígenas, mesmo que seja a partir de linguagens ocidentais e circulação por espaços fora das comunidades.

Diante da necessidade de salvaguardar o patrimônio imaterial de cada povo por meio da pintura, dos cantos – Desana (Lana); Macuxi (José Pedro; Emiliano) – e reivindicar direitos políticos contra o genocídio a partir de uma performance (Krenak), integrantes dessas comunidades agiram de modo individual, mas trazendo uma perspectiva coletiva. Há outros nomes também que poderiam ser considerados, como propõe Jaider Esbell (2020a), “vanguardistas da AIC”. Antes do século XXI, já estavam atuando para que as produções artísticas fossem um instrumento de luta. Nessa perspectiva, em diferentes regiões do Brasil esses gestos aconteceram simultaneamente, de modo que muitos nomes não foram conhecidos de maneira ampla. No entanto, é fundamental notar que, nesse primeiro momento (século XX), há um trabalho descentralizado desenvolvido a partir de práticas individuais, que não se articulavam conjuntamente, porém mostravam, em cada região do país, a irrupção potente das vozes indígenas, as quais almejavam ser escutadas no cenário nacional.

Há iniciativas de construção de galeria e exposições que buscaram reunir artistas indígenas para uma ação coletiva, que visava um impacto maior no contexto artístico contemporâneo. A criação da “Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea”, na cidade de Boa Vista/Roraima, em 2013, é um exemplo disso.

Segundo informações apresentadas no site da instituição, o espaço busca oferecer diversas atividades desde que foi criado: residências; mostras, publicações; projetos de arte-educação em diálogo com as comunidades da região. Essas iniciativas são construídas em parceria com os artistas indígenas. Jaider Esbell (2018) explica que a galeria surge a partir da demanda de criação de uma exposição:

A galeria surge em 2013, como o resultado de uma provocação. É quando eu consigo reunir, em torno de uma proposta já de curadoria, oito artistas de Roraima, essencialmente da pintura e da escultura, que estavam trabalhando por conta própria há muito tempo, mais de 15 ou 20 anos. [...] Então aparece essa curadoria, uma proposta que eu faço com a Universidade Federal de Roraima e outras organizações parceiras. E organizamos aí uma exposição coletiva, onde eu apresento uma proposta, que é trabalhar o tema das “Vacac nas terras de Makunaima” (Esbell, 2018, p. 41).

A ideia de Esbell (2018) era criar uma rede para que artistas indígenas que produzem há algum tempo pudessem se encontrar em um espaço que fomentasse esse trabalho. A proposição de uma mostra, em parceria com a Universidade Federal de Roraima (UFRR), revela a estratégia de firmar parcerias com os espaços acadêmicos, que poderiam divulgar ainda mais as obras. O tema do projeto curatorial – “Vacac nas terras de Makunaima” – já é em si provocativo. Trata-se de repensar a figura de Makunaima, a partir dos povos originários de Roraima, deslocando a visão que temos em âmbito nacional apenas a partir do romance *Macunaima* (1928), de Mário de Andrade, símbolo para pensar a identidade cultural brasileira na época do modernismo²⁴.

Em 2013, primeira década do século XXI, observa-se como mais força a luta pela agência, autonomia, e protagonismo indígenas no campo das artes. Na ocasião da exposição mencionada por Jaider (2018, p. 43), houve também uma perspectiva econômica para as pessoas que integraram a mostra: “Os artistas produziram outras obras também para vender, para apresentar seus trabalhos para o público”. Essa perspectiva revela o empenho em fomentar um mercado para a compra dessas produções, incentivando o trabalho dos artistas.

A comercialização é inevitável nesse processo e possibilita que essas pessoas encarem a atividade artística como uma profissão. Esse fator econômico

²⁴ Essa discussão será retomada na seção “3 Da antropofagia à reantropofagia: entre ser devorado e devorar o outro”.

também é relevante na galeria. Trata-se de uma nova relação com os artistas, pois “nos interessamos em compor uma crescente rede de parcerias que possibilite a mais ampla difusão da Arte Indígena Contemporânea, a partir dos princípios da autonomia e protagonismo indígena, sem extrativismos econômicos ou exclusividades” (Galeria Jaider Esbell, 2024)²⁵. Assim, há uma liberdade maior para os artistas e o foco principal do espaço é contribuir para que essas produções se expandam, alcancem outros lugares e sejam valorizadas comercialmente.

O intelectual Macuxi incentiva que os artistas experimentem outras linguagens, para além do trabalho visual, em diálogo com as espiritualidades indígenas. Nesse sentido, a galeria se torna também um espaço de formação para quem se inicia no campo das artes. Por isso, é fundamental construir um lugar autônomo para mediar esse processo:

E aí a gente ofereceu um espaço, uma casa na cidade que eu construí enquanto trabalhava como funcionário público²⁶ e que estava alugada. Eu pedi a casa de volta e instalei as obras, e também começo a usá-la como um espaço de produção, como meu ateliê. Eu denominei Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. [...] A galeria vem se consolidando dentro dessa linha de trabalho, onde também entra a proposta de biblioteca, e serve basicamente para ser um ponto de referência, com uma relação muito direta com o momento atual e com a perspectiva de fazer parte de uma cena urbana de Boa Vista, mas se expandir também numa relação regional e até internacional. Especialmente de um ponto de vista de entrar para as comunidades, não como uma proposta de educação ou com uma proposta meramente política, mas com uma proposta de arte que remeta a toda essa argumentação conjuntural de falar de política, de falar de arte, de falar de território e identidade, dentro dessa maleabilidade que a gente tem conseguido conquistar, com muita insistência e teimosia, para a arte indígena contemporânea (Esbell, 2018, p. 43-44).

Jaider Esbell (2018) utiliza dos próprios recursos para criar um lugar coletivo, fomentando uma rede de arte indígena contemporânea, que – a princípio – dialoga somente com artistas da região. Em um primeiro momento, a instituição promove uma cena cultural efervescente em Boa Vista, com perspectiva de se ampliar para além dos limites regionais, e alcançar repercussão nacional e

²⁵ Disponível em: <https://www.galeriajaideresbell.com.br/parcerias>. Acesso em: 18 jan. 2024.

²⁶ Antes de se dedicar exclusivamente ao trabalho com as artes, Jaider Esbell se formou em Geografia e trabalhou na Eletrobrás (empresa que, até 2022, era mista entre o setor público e privado).

internacional. As práticas artísticas se tornam, portanto, o ponto de partida para que diversas reflexões sejam suscitadas acerca das vivências indígenas, territórios, espiritualidades, relação do ser humano com a Terra.

No nome da galeria, Esbell (2018) faz questão de usar uma expressão (“Arte Indígena Contemporânea”), que posteriormente é também utilizada como sigla (AIC) pelo artista. O termo sugere que os fazeres estéticos indígenas não surgiram a partir do momento em que integrantes das comunidades começaram a se apropriar de linguagens ocidentais para produzirem seus trabalhos. Essa produção é milenar e tem uma forma própria a partir das especificidades de cada povo. Por isso, não caberia o uso da expressão “Arte Contemporânea Indígena”, que sugeriria que entre indígenas não existiriam formas próprias de elaborações estéticas. No entanto, nota-se uma nova circunstância em que “[...] nós, indígenas que nos consideramos artistas [...]” (Esbell, 2020a) estão articulando uma cena própria, em que se destacam a autoria e o protagonismo desses corpos, com o uso de diversas linguagens e tecnologias. A ideia é ultrapassar o espaço da comunidade e fazer com que os seus trabalhos adquiram uma ampla circulação.

A AIC, segundo Esbell (2018, p. 50), é provocativa e comercial. Essa provocação atinge os não indígenas, mas é também direcionada aos próprios indígenas “[...] a pensar uma coisa além da autonomia coletiva, que é a autonomia do indivíduo, que é uma coisa que não é muito pensada originalmente nessas culturas”. Por vezes, as obras são assinadas de maneira individual, como fruto do processo criativo do artista, embora no caso indígena haja a influência das memórias coletivas. Jaider Esbell (2018) argumenta que o cidadão indígena é evidenciado em trabalhos artísticos, de modo que a sociedade brasileira poderá enxergá-lo de outra forma, com suas especificidades subjetivas dentro da vivência de ser filho de um povo originário.

Em 2013, foi inaugurada uma exposição extremamente relevante para projetar a força das artes indígenas no cenário nacional. *MIRA! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas*, coordenada por Maria Inês de Almeida no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), reuniu 54 artistas de alguns países de Abya Yala²⁷ (Brasil, Bolívia, Colômbia, Equador e

²⁷ Abya Yala, na língua do povo Kuna (Panamá), significa “Terra Madura”. Para Ailton Krenak (2015b, p. 327), o termo “[...] evoca um território afetivo, talvez imaginário, de povos que viviam

Peru). Na curadoria, houve um trabalho coletivo (“Conselho curador”), que reuniu artistas e estudiosos em uma perspectiva transnacional: Ailton Krenak (Brasil); Fatima Olivarez (Bolívia); Freddy Taboada Tellez (Bolívia); Christian Bendayan (Peru); Marcos Hill (Brasil); Óscar Roldán - Alzate (Colômbia); Paola Rincón (Colômbia); Ruth Moya (Equador); Venâncio Shinki (Peru).

Segundo Maria Almeida (2021), a mostra foi organizada em conjuntos temáticos: paisagem, cosmovisões e violência, pensados a partir das visões estéticas indígenas. Na semana de abertura da exposição, houve um seminário com a presença da maioria dos artistas para um diálogo sobre suas propostas estéticas: “e os olhos expectantes de estudantes, professores, artistas, pesquisadores, curiosos, puderam, durante a exposição, se aproximar para ver as artes daqueles que chegaram na cidade para dizer que viviam logo ali [...]” (Almeida, 2021, p. 162). Assim, o papel da universidade pública – nesse caso da UFMG – foi fundamental para reunir pessoas indígenas de diferentes regiões, com histórias que “[...] podem ensinar sobre a vida na aldeia, na floresta, no cerrado, nos Andes, nos pampas, nas margens de rios e igarapés” (Almeida, 2021, p. 162). Nesse momento, houve diálogos interculturais e trocas de experiências sobre ser artista indígena no Brasil e em outros países de Abya Yala – cuja população originária é maior e há uma visibilidade mais ampla para essas discussões –, de certa maneira fomentando a cena dessas artes.

Houve um impacto da mostra *MIRA!* no país, especialmente por ter ocorrido no mesmo ano em que Jaider Esbell criou sua galeria de arte (ficou em cartaz até 2014), tendo também participado da mostra com algumas obras. Cabe lembrar que foi criado um blog²⁸ dedicado ao projeto, no qual há uma aba virtual intitulada “Galeria (obras à venda)”. Ao clicar nesse item, observam-se fotografias de pinturas em tela, tecido e esculturas à venda, e a indicação de e-mail de contato caso algum internauta deseje adquirir uma obra. As telas de alguns artistas do Brasil também compõem essa galeria virtual: Moysés Piyãko (Ashaninka/Acre); Jaider Esbell (Makuxi/Roraima); Uziel Gaynê Maraguá (Maraguá/Amazonas); Benki Piyãko (Ashaninka/Acre); Ailton Krenak (Krenak/Minas Gerais); Arissana Braz

aqui nesse continente antes de iniciar as, digamos, ‘abordagens’ no continente por povos que vieram de outras paisagens”.

²⁸ Disponível em: <https://projetomira.wordpress.com/galeria-obras-a-venda-2/>. Acesso em: 20 jan. 2024.

(Pataxó/Bahia); Mariano Aguirre (Guarani Mbyá/Rio Grande do Sul); Ana Patrícia Karuga Agari (Bakairi/Mato Grosso). Nesse sentido, há representantes das cinco regiões do país que poderiam ter seu trabalho comercializado, por intermédio da universidade.

MIRA! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas se tornou um marco relevante na história do movimento das artes indígenas no Brasil. O caderno institucional com informações sobre a mostra ressalta que o projeto “[...] reúne, pela primeira vez no País, pinturas, desenhos, cerâmicas, esculturas, vídeos e fotografias de artistas indígenas da Bolívia, Brasil, Colômbia, Equador e Peru” (Caderno MIRA!, 2013, p. 3). Há um pioneirismo na iniciativa, que teve uma curadoria mista no diálogo entre pessoas indígenas e não indígenas, para divulgar facetas artísticas pouco conhecidas. Trata-se daquelas em que os conhecimentos ancestrais são potencializados com o uso de suportes e técnicas ocidentais, mostrando, portanto, o desejo de se demarcar uma presença no circuito das artes contemporâneas: as perspectivas indígenas. Assim, essa exposição “[...] promove algo inédito no Brasil: o intercâmbio entre as novas experiências artísticas desenvolvidas pelos povos indígenas da América do Sul” (Caderno MIRA!, 2013, p. 3). Essa pluralidade de “novas experiências artísticas” se revelará cada vez mais potente na esfera cultural brasileira.

A participação de indígenas no “Prêmio PIPA – a janela para a arte contemporânea brasileira” tem sido outro espaço fundamental para mostrar a autoria indígena no campo das artes. Criada em 2010 pelo Instituto PIPA, a iniciativa busca divulgar o trabalho de artistas brasileiros e apoiar novos nomes que surgem no circuito, apresentando uma trajetória recente:

O Conselho do Prêmio PIPA convida pessoas que acompanham a arte contemporânea brasileira para formarem Comitê de Indicação. Esses por sua vez indicam, cada um, 3 artistas. O Conselho escolhe entre os Artistas Participantes, quatro artistas para serem os Artistas Premiados do Ano. Todos os Artistas Participantes podem ainda concorrer à votação na internet, o PIPA Online (Sobre o Prêmio PIPA, 2024)²⁹.

²⁹ Disponível em: <https://www.premiopipa.com/sobre-o-premio-pipa-2024/>. Acesso em: 22 jan. 2024.

Nesse sentido, se torna um marco profissional para indicados e vencedores do prêmio, que ficam mais conhecidos no âmbito nacional. Cabe lembrar que “[...] todos os artistas indicados pelo Comitê que efetivarem sua participação terão direito a página no site, inclusão no catálogo bilíngue, vídeo-entrevista e divulgação em sites e mídias sociais do PIPA” (Sobre o Prêmio PIPA, 2024). Diante dessa ampla divulgação, a presença de indígenas nesse âmbito é fundamental para que as instituições de arte brasileira se atentem a essa produção e busquem pluralizar seus acervos e os temas das exposições.

Em 2016, houve a indicação de Arissana Pataxó (Bahia), Jaider Esbell (Roraima) e Isaías Sales (Ibã Huni Kuin, Acre)³⁰ ao prêmio. Isso demonstra que o trabalho deles começou a ser visto para além da região em que moram. Jaider Esbell e Arissana Pataxó foram vencedores na categoria PIPA Online, em primeiro e segundo lugares, respectivamente. Com isso, foram os artistas mais votados no site do projeto, o que contribuiu para que um público maior conhecesse seus trabalhos. Em 2019, outro artista indígena conquistou o prêmio na modalidade virtual: Denilson Baniwa (Baniwa, Amazonas; vive no Rio de Janeiro). Com a sua intensa presença nas redes sociais, Baniwa solicitou aos seguidores que votassem nele na premiação. Em entrevista a Luiz Camillo Osorio (2019), que foi publicada no catálogo do projeto, Baniwa (2019, p. 131) afirma: “o PIPA já mostra que muita coisa irá mudar na minha carreira, os números de convites para exposições já é um indicativo da visibilidade e importância do PIPA”. Esse prêmio é uma vitrine para que vários nomes adquiram projeção. O artista ainda revela que busca estar em contato com outros indígenas que trabalham com arte para que juntos possam reivindicar um espaço nesse campo:

São artistas que respeito e procuro sempre estar junto, para que possamos ocupar lugares que nos foram trancadas a porta, e, se preciso for, fazemos uma escada para pular pela janela. São artistas de diversas regiões do mundo que estão produzindo muito e cada vez mais com qualidade e eu não quero ficar de fora deste grande movimento que está se fortalecendo. Minha vinda para Niterói foi um acidente romântico, foi e ainda é muito importante ter vindo, pois no sudeste tive acesso a ferramentas e conhecimentos que dificilmente teria na região onde nasci, além de poder acessar artistas que estavam usando a cultura indígena como escada e poder confrontá-los em seus próprios territórios.

³⁰ Cabe ressaltar que todos esses artistas possuem formação acadêmica: Esbell em Geografia; Sales no campo do Magistério Indígena; Pataxó na área de Artes Plásticas.

Mas minha vinda não foi exatamente para tentar a sorte na cidade (como marcam os que estão em êxodo), minha vinda foi para tentar a sorte no amor e fugir da guerra (Baniwa, 2019, p. 131).

Baniwa (2019) utiliza a metáfora de se inserir em alguns lugares pulando a janela – visto que as portas estão trancadas – como uma forma de destacar que esses artistas não admitirão ser ignorados pelas instituições e encontrarão meios de se fazerem visíveis. O deslocamento que fez do Amazonas para o Rio de Janeiro também tem sido realizado por várias outras pessoas indígenas, que buscam expandir o circuito de seus trabalhos geograficamente. Existe um “[...] grande movimento que está se fortalecendo” (Baniwa, 2019, p. 131), o qual pode ser notado nas articulações pensadas a partir de 2020 para que mais indígenas recebam o Prêmio PIPA online.

No início da pandemia, com a necessidade de distanciamento social, houve ainda mais o uso dos ambientes virtuais para reunir pessoas. Foi pensando nisso, que indígenas criaram uma mobilização para Isael Maxakali vencer o prêmio em 2020. A campanha “#premiopipaterraindigena” consistiu na realização de um ciclo de oito lives, transmitidas pela rede social Instagram, no perfil do artista, para conscientizar o público virtual acerca da relevância de Maxakali conquistar esse prêmio, solicitando o voto dessas pessoas. É interessante notar que esses encontros reuniram artistas e pensadores indígenas – inclusive aqueles que já tinham recebido esse prêmio em anos anteriores – (Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Arissana Pataxó, Gustavo Caboco, Naine Terena, Idjahure Kadiwel, Daiara Tukano e Ailton Krenak), em parceria com estudiosos antropólogos e das Letras de fora das comunidades (Roberto Romero, Rosângela de Tugny, Paula Berbert, Maria Inês de Almeida).

Nos encontros, foram discutidos alguns temas: “Artista indígenas em movimento”; “Artistas indígenas no prêmio Pipa”; “Escuta e poder na estética Tikmũ’ũn_Maxakali”; “Formação de jovens artistas indígenas e a Escola-floresta”; “O papel das universidades na visibilização da arte indígena contemporânea”; “Processos de produção e criação indígena”; “Arte indígena contemporânea, uma ideia para adiar o fim do mundo”; “E a arte indígena contemporânea no Prêmio Pipa 2021?”. Na primeira live, foi explicado que Isael Maxakali vive na comunidade (Aldeia Nova; Ladainha/Minas Gerais) e possui pouco acesso à internet, por isso um grupo de artistas indígenas busca fazer esse movimento virtual, do qual o

indicado ao prêmio não pôde participar por causa de problemas de comunicação. Maxakali pretendia usar o valor em dinheiro que receberia, caso vencesse, para a construção de uma “Escola Floresta”, lugar para pesquisas artísticas, especialmente com os jovens da comunidade. Denilson Baniwa (2020a)³¹ ressalta que a premiação ainda publica um livro com o trabalho dos artistas, sendo fundamental como documento da existência dessas pessoas: “[...] é importante para o artista porque ele tem um documento oficial também para dizer que o que ele faz é reconhecido como arte nesse mundo inteiro”. Trata-se de uma validação fundamental, especialmente para quem está iniciando a carreira nas artes e é pouco conhecido.

A campanha virtual atingiu seu objetivo. Isael Maxakali venceu o Prêmio PIPA Online, obtendo uma expressiva quantidade de votos no segundo turno (4210 votos). Em entrevista para o livro do projeto, Maxakali (2020) ressalta que é possível utilizar muitos instrumentos da cultura não indígena para fortalecer os saberes de seu povo, especialmente quando é questionado sobre o foco de seu trabalho (salvaguardar a cultura de seu povo ou dialogar com ferramentas ocidentais ou os dois):

É preservar a nossa cultura e aprender tecnologias novas do não-índio também. Porque tem muita coisa, algumas coisas que são muito importantes, que nos ajudam e que não pertencem aos Maxakali. Isso porque tem coisas que não são da cultura Maxakali, mas ajudam a comunidade também. Mas tem coisas que nós não gostamos, que são dos não-índios, e que acabam com a nossa cultura. E nós estamos fortalecendo a nossa cultura, pintura, canto, história, território, preservando nosso canto, a criação de bichos também, porque Topa³² passou para cada povo indígena diferente e para o não-índio também. Porque tem muita língua diferente no Brasil todo. Mas nós vamos seguir o nosso direito, o caminho da nossa cultura verdadeira, porque nós não vamos enfraquecer (Maxakali, 2020, p. 141-142).

Para o artista, é possível realizar uma seleção de elementos exteriores à sua cultura para utilizá-los com o intuito de reforçar a perspectiva Maxakali. Por meio da produção artística, seja com o desenho, fotografia ou elaboração audiovisual, esse objetivo pode ser cada vez mais alcançado. Cabe perceber quais práticas culturais não indígenas podem oprimir seus costumes e evitá-los dentro das comunidades. A ideia de que “[...] nós não vamos enfraquecer” (Maxakali, 2020, p.

³¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CD98f0sH6K5/>. Acesso em: 16 ago. 2020.

³² Entidade Maxakali.

142) sugere que vários instrumentos podem ser usados nessa luta, especialmente estéticas e visualidades. Esse pensamento dialoga com o debate de Ailton Krenak (2019, p. 15) acerca de como os povos originários continuaram resistindo a séculos de opressão: “a gente resistiu expandindo a nossa subjetividade, não aceitando essa ideia de que nós somos todos iguais. Ainda existem aproximadamente 250 etnias que querem ser diferentes umas das outras no Brasil, que falam mais de 150 línguas e dialetos”. A produção artística, a partir de linguagens outras, de diferentes formas, é uma maneira de expandir subjetividades, nesse caso tratando-se do pertencimento Maxakali.

Nos anos seguintes (2021-2023), a presença indígena nesse prêmio se ampliou consideravelmente. Em 2020, Denilson Baniwa (2020a) projetou que no ano vindouro teria pessoas indígenas participando da formação do júri que indica artistas para o prêmio; e que iriam vencer a honraria tanto na premiação principal (escolhida por uma comissão) quanto na categoria online (votada de modo popular, virtualmente). Essa profecia se concretizou em 2021: Gê Viana e Naine Terena participaram do comitê de indicação; o PIPA adquiriu um outro formato, premiando cinco artistas e Denilson Baniwa foi um deles; Daiara Tukano venceu a categoria online, juntamente com outra artista (neste ano premiaram duas pessoas). Alguns nomes não venceram, mas foram indicados: ASCURI (Associação Cultural dos Realizadores Indígenas); Genilson Guajajara e Jaider Esbell. Isso mostra que houve uma participação maior de indígenas no “Prêmio PIPA – a janela para a arte contemporânea brasileira”, o que tende a se expandir a cada ano porque esses artistas se articulam intensamente para se tornarem visíveis no mundo das artes.

Em 2022, Naine Terena e Denilson Baniwa integraram o comitê de indicação; UÝRA (também conhecida como Emerson Munduruku; Munduruku/Pará; vive no Amazonas) foi uma das vencedoras da categoria principal do prêmio; mais artistas indígenas foram indicados: Caripoune Yermollay (Karipuna, Amapá); Glicéria Tupinambá (Tupinambá, Bahia); Gustavo Caboco (Wapichana, Paraná; trabalha também em Roraima); Sallisa Rosa (Goiânia; trabalha e vive no Rio de Janeiro); Tamikuã Txihí (Bahia, Pataxó; vive entre os Guaraní Mbya, em São Paulo) e Xadalu Tupã Jekupé (Guaraní Mbyá, Rio Grande do Sul). Cabe notar que Baniwa – artista vencedor no ano anterior – participou como membro do comitê neste ano. A presença de duas pessoas indígenas, que também atuam como curadoras, foi fundamental para que mais integrantes dos

povos originários fossem indicados. UÝRA (2022) discute a questão ambiental em suas obras, a partir de uma perspectiva amazônica:

Pensemos: o mundo tem mais orelhas que bocas. Mesmo assim, nele só se fala, fala e fala. Esquecemos dos ouvidos, mesmo eles grudados em nós. E quem fala, digo: tem voz a partir dos locais de poder, é o já mencionado pequeno grupo de bocas (as do patriarcado branco e careta). Então é preciso que outras bocas humanas falem, e estas são as indígenas, pretas, travestis, da Amazônia e as dos mundões de gentes, cujas experiências podem ser base para outro mundo. Mas não é só de gente que é feito o planeta – e vimos que só ouvir (parte d) a espécie, também gerou irreversíveis crises políticas, ambientais, socioculturais e espirituais. É preciso ouvir mais para além de nós. Você já aprendeu algo com outro animal? Já se percebeu diferente ao estar com uma árvore? Pois é, as outras criaturas são maioria no mundo, vivem suas próprias vidas, cada uma ao seu jeito único, e têm muito a nos ensinar: seja por um contato que nos faz lembrar de nós, seja pela experiência que nos permite imaginar que outros mundos podemos ser (UÝRA, 2022, p. 77).

Refletir sobre a escuta da voz de outras bocas é necessário para deslocar as nossas estruturas de pensamento. A artista ressalta que a nossa visão antropocêntrica, focada no ser humano, é perigosa porque exclui outras criaturas vivas que também devem ser escutadas e nos ajudam a imaginar caminhos para formas expandidas de viver na Terra.

Denilson Baniwa permaneceu no comitê de indicação em 2023, e houve também a presença de UÝRA. Os trabalhos de Daiara Tukano, Edgar Kanaykô Xakriabá, Glicéria Tupinambá e Gustavo Caboco estiveram presentes nesta edição. Glicéria Tupinambá foi uma das artistas vencedoras na categoria principal do PIPA, escolhida por júri. A artista tem ganhado destaque com o seu trabalho de confecção artesanal do manto Tupinambá em sua comunidade (Aldeia Serra do Padeiro, Buerarema), no estado da Bahia, utilizando materiais encontrados no território. Cabe ressaltar a importância de um nome do Nordeste ter sido premiado, reforçando a existência dos povos originários nesta região.

Glicéria Tupinambá (2023) explica que sempre trabalhou como professora em escola da comunidade, ministrando disciplinas relacionadas às artes. Já era vista como artista em sua aldeia, porém ainda não era reconhecida assim em seu território. A partir de 2020, quando inicia o processo de confecção do manto Tupinambá, é convidada para ministrar uma palestra sobre esse processo em uma

disciplina na Universidade Federal do Recôncavo (UFRB, Cachoeira/BA). Glicéria elabora, em seguida, um vídeo explicando como produziu a peça e é premiada pelo projeto “De um outro céu”; em 2021, recebe um prêmio da Funarte. Com essas atividades, começa a se inserir no campo das artes: “[...] então daí veio esse reconhecimento como artista, e venho atuando porque eu não conhecia esse meio da linguagem, que a linguagem chegava muito mais rápido e acessava mais pessoas” (Tupinambá, 2023, p. 35). Acontece aqui um ponto de virada, a indígena começa a ser reconhecida com a categoria “artista” e refletir sobre esse âmbito, especialmente acerca de como essas linguagens artísticas alcançam um público maior. Nesse momento, percebe que ser vista como artista pode contribuir com a luta pelo seu povo: “então foi um mecanismo de luta, na verdade. Se empoderar dessas ferramentas e desse meio de linguagem. E aí, nesse aspecto, eu assumo essa categoria de artista para dar visibilidade à luta do território, esse chegar aos museus, fazer essa trajetória, esse caminhar. Então hoje assino como artista” (Tupinambá, 2023, p. 35). Assim, começou a circular nos espaços dos museus, levando um pouco do território, pensamento e cosmogonia Tupinambá para esses lugares.

A artista afirma que há uma “cosmo-técnica” ancestral em seu trabalho, ligada ao sonho, território e aos fazeres das mulheres, que não se perde no encontro com as instituições de arte. Essas práticas são diferentes dos trabalhos produzidos em contexto urbano para a cena contemporânea:

A questão desse reconhecimento hoje pelas artes, conhecendo os indígenas, essa categoria de arte contemporânea ligada a essa cosmo-técnica... Vou tratar aqui do que eu faço, que é relacionado ao cosmos que vem ligado ao sonho, que tem uma interação de uma grande escuta, de uma escuta mais sensível, que não entendo como a habilidade trazida para o meu trabalho. Ele está relacionado a esse contexto dessa técnica, da cosmo-técnica ligada ao fazer, e a gente consegue entender que é uma técnica que foi adormecida, que a gente não entendia bem o que nós tínhamos, o que tem dentro do território, dentro da comunidade, junto às mulheres. É diferente, eu acho, do que é proposto pela questão da arte contemporânea colocada nessa missão, porque tem vários artistas, várias pessoas que chegam nesse campo, mas dificilmente os artistas que vivem dentro do território, dentro da comunidade, para chegar nesse espaço contemporâneo é muito mais difícil, não é tão fácil e ainda não tem de fato esse acesso. É muito difícil, geralmente as pessoas que acessam estão nesse circuito São Paulo-Rio (Tupinambá, 2023, p. 35).

Glicéria Tupinambá (2023) identifica uma diferença entre a prática da cosmo-técnica em comunidade, um fazer indígena coletivo; e a proposta da arte contemporânea, focada em uma autoria individual que assina as obras e preza por uma originalidade que o eu artista cria. Além disso, tece uma crítica fundamental a esse universo, especialmente no que tange à centralização com artistas urbanos, da região sudeste do país. De fato, “[...] dificilmente os artistas que vivem dentro do território, dentro da comunidade, para chegar nesse espaço contemporâneo é muito mais difícil, não é tão fácil e ainda não tem de fato esse acesso” (Tupinambá, 2023, p. 35), sendo extremamente importante que essas vozes possam acessar esses espaços.

Uma artista indígena que vive na comunidade ser premiada desta forma contribui para que um público mais amplo conheça um pouco mais sobre o pensamento estético Tupinambá. Cabe lembrar que Glicéria Tupinambá foi uma artista selecionada para representar o Brasil na Bienal de Arte de Veneza 2024³³, que ocorreu em abril deste ano. O seu trabalho esteve na exposição “Ka’a Pûera: nós somos pássaros que andam”, com curadoria de Arissana Pataxó, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco, no Pavilhão Brasileiro da Bienal. Dessa forma, as artes indígenas estiveram presentes intensamente nessa mostra na Itália, em um processo de cada vez mais serem fortalecidas no cenário internacional.

A curadoria também se tornou uma função importante para vozes indígenas. Para além do papel de artistas, houve a necessidade de se ocupar esse papel de poder para intermediar o diálogo com as instituições e levar as reivindicações desses corpos para a mostra. Jaider Esbell se torna esse articulador desde que criou a galeria, e outras pessoas indígenas têm buscado exercer essa função para construir um pensamento próprio de como fazer uma curadoria indígena de obras nas quais estão inscritas as culturas dos povos originários.

Ricardo Basbaum (2006) explica a complexidade do trabalho exercido pelos artistas-curadores. Isso demanda uma série de atividades burocráticas: refletir acerca do jogo econômico e institucional que poderá viabilizar a exposição (investimento que os museus e galerias decidem colocar na produção das obras); processos de negociação, tanto com o circuito quanto com artistas que participarão da mostra. É necessário “[...] administrar a dimensão política de seus deslocamentos

³³ Informações disponíveis em: <https://www.premiopipa.com/2023/10/gliceria-tupinamba-ira-representar-o-brasil-na-bienal-de-veneza-de-2024/>. Acesso em: 24 jan. 2024.

e atitudes, conscientes de como esta sua ação de agenciadores influi na trama de contatos que constituem o circuito de arte - pontes se abrem e se fecham a partir deste jogo” (Basbaum, 2006, p. 239). Esse trabalho impacta na recepção que o seu trabalho de curadoria terá e o modo como poderá se espalhar dentro do circuito. Além disso, realizar um evento demanda o enfrentamento de obstáculos que se colocam para sua concretização, por isso o artista-curador deve buscar articular mediações e tecer um diálogo direto com o mercado. Construir essas negociações não é uma tarefa fácil.

Sandra Benites e Jaider Esbell buscaram – em diferentes circunstâncias – realizar essa negociação e enfrentar princípios ocidentais colonizadores que ainda regem os museus no Brasil. Há uma concepção própria levada para esse fazer que desafia as estruturas do sistema da arte. Benites começou a trabalhar como curadora na exposição *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena* (2017-2018), realizada no Museu de Arte do Rio (MAR/RJ), na qual compartilhou essa função com outros estudiosos (José Ribamar Bessa, Clarissa Diniz e Pablo Lafuente). Sua perspectiva como guarani nhandewa, lhe ajudou a pensar em propostas para a mostra. No trabalho que desenvolveu, preocupou-se em não reproduzir estereótipos sobre os povos originários, que são muito comuns, tais como aprisioná-los no tempo passado: “[...] então, nós tivemos muito cuidado para não repetir alguns equívocos em relação a essa ideia, por isso nós tivemos que conversar com os próprios produtores dessas obras” (Benites, 2021)³⁴. Nesse sentido, o caminho mais proveitoso é dialogar com os “produtores” das obras – que elaboraram obras comissionadas para a mostra – e buscar cumprir seus desejos na forma de expor os seus trabalhos. Essa exposição foi um marco relevante, mostrando a possibilidade de museus brasileiros estarem dispostos a refletir sobre as perspectivas artísticas indígenas, a partir de propostas curatoriais nas quais é imprescindível a presença de integrantes dos povos originários.

Em 2019, Sandra Benites foi convidada para ser curadora adjunta de Arte Brasileira no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). A notícia teve grande repercussão no jornalismo brasileiro, com reportagens que ressaltaram o pioneirismo da mulher guarani em ser contratada para integrar a equipe de um

³⁴ Depoimento oral, realizado em 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=shwJE-QhHsU>. Acesso em: 9 jun. 2022.

dos principais museus brasileiros. A expectativa era que a curadora pudesse inscrever o seu olhar indígena na construção de projetos artísticos na instituição, ampliando a perspectiva desse espaço, tornando-o mais plural e diversificado. As notícias abordaram de maneira positiva esse acontecimento, fundamental para que as pessoas indígenas sejam vistas de outra forma no país, tanto a partir de projetos que incluam as obras indígenas em exposições mais amplas de arte brasileira contemporânea; quanto em mostras focadas em exhibir as artes indígenas.

Na época, um aspecto não foi levantado, mas se revelou evidente alguns anos depois: será que Benites teria autonomia em seu trabalho no MASP? Poderia, com liberdade e em diálogo com o museu, exercer plenamente a função de curadoria? O consenso entre os interesses dos povos originários – representados pela concepção da curadora – e o pensamento institucional (especialmente a respeito de temas que poderiam ser abordados em uma exposição) seria estabelecido facilmente? Sebastián Calfuqueo (2020), artista mapuche do Chile, observa que há muitos entraves no jogo institucional, especialmente no lugar atribuído às artes dos povos originários:

O problema da instituição está aumentando, hoje, por exemplo, com a arte mapuche. Novas vozes estão surgindo, mas não como inclusões reais dentro do mundo da arte, mas como "cotas". São poucos os artistas mapuches que estão tendo uma visibilidade notória, e isso tem acontecido porque há uma *barreira colonial* muito forte em relação aos artistas indígenas. [...] As instituições têm uma dívida com o trabalho de mulheres, indígenas, trans, artistas não binárias, porque não conseguiram tirá-las da "cota". Levam-nos sempre mais para essa categoria do que representações oficiais e visíveis, porque assim desculpam a *culpa colonial* (Calfuqueo, 2020, p. 4-5, grifo nosso, tradução nossa)³⁵.

Calfuqueo (2020) aponta que há muitos obstáculos para que essas produções artísticas sejam de fato incluídas na cena contemporânea. Isso porque buscam colocá-las em setores específicos, sem interação com temáticas mais amplas. O

³⁵ El problema de la institución se está levantando, hoy en día, por ejemplo, con el arte mapuche. Están apareciendo voces nuevas, pero no como inclusiones reales dentro del mundo del arte, sino como "cuotas". Somos pocos los artistas mapuches que estamos teniendo una visibilidad notoria, y eso ha pasado porque hay una *barrera colonial* super fuerte hacia los artistas indígenas. [...] Las instituciones tienen una deuda con el trabajo de las mujeres, de artistas indígenas, trans, no binarios, porque no han sabido sacarlos de la "cuota". Siempre nos llevan más a esa categoría que representaciones oficiales y visibles, porque así excusan la *culpa colonial* (Calfuqueo, 2020, p. 4-5, grifo nosso, tradução nossa).

desejo de inclusão é fruto de uma “culpa colonial”, vontade de reparar um processo histórico de invisibilidade e exclusão, fomentado inclusive pelos museus, com seus acervos que não contemplam trabalhos de artistas indígenas.

A expressão “barreira colonial” nos ajuda a entender o caso de Sandra Benites no MASP. Em 2022, a curadora pediu demissão da instituição, quando trabalhava no núcleo “Retomadas”, curado por Benites e Clarissa Diniz, na exposição *Histórias Brasileiras* (2022), e algumas fotografias ligadas ao Movimento Sem Terra (MST)³⁶ não foram aceitas pela direção do museu para integrar esse projeto. Como forma de protesto³⁷, o núcleo seria cancelado pelas curadoras. O MASP explicou que as imagens foram rejeitadas porque as curadoras não teriam cumprido o prazo para a entrega do material. Houve uma ampla repercussão dessa notícia nas mídias brasileiras, que destacaram o pedido de demissão da primeira mulher indígena contratada para ser curadora adjunta de um museu tradicional no Brasil.

Com a proporção que essa situação adquiriu, o museu voltou atrás, aceitou as fotografias e solicitou que as curadoras continuassem trabalhando no núcleo “Retomadas”. No site da instituição, há uma nota (publicada no dia vinte de maio) que reconhece a existência de um problema de comunicação nesse processo: “o Museu tem refletido muito sobre o atual momento e, como um museu vivo, busca aprender com este episódio, inclusive observando falhas processuais e erros no diálogo com as curadoras Clarissa Diniz e Sandra Benites [...]” (MASP, 2022)³⁸. Assim, o núcleo foi novamente incluído na exposição *Histórias Brasileiras*, inaugurada em agosto de 2022, porém as curadoras sugeriram algumas alterações na condução do processo³⁹ e Sandra Benites continuou com a sua decisão de sair da equipe museal após a realização dessa exposição.

³⁶ De acordo com o site da organização, “O Movimento Sem Terra está organizado em 24 estados nas cinco regiões do país. No total, são cerca de 450 mil famílias que conquistaram a terra por meio da luta e organização dos trabalhadores rurais. Mesmo depois de assentadas, estas famílias permanecem organizadas no MST, pois a conquista da terra é apenas o primeiro passo para a realização da Reforma Agrária” (MST/Quem Somos; Disponível em: <https://mst.org.br/quem-somos/>. Acesso em: 30 jan. 2024).

³⁷ Mais informações sobre o caso podem ser acompanhadas no site Brasil de Fato, que realizou uma entrevista com Sandra Benites: <https://www.brasildefato.com.br/2022/05/20/e-difícil-lidar-com-um-sistema-que-engessa-a-gente-diz-curadora-indígena-que-deixou-o-masp>.

³⁸ A nota completa emitida pela instituição pode ser lida em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-brasileiras>.

³⁹ Dentre as reivindicações, Clarissa Diniz e Sandra Benites sugeriram que o MASP não detenha os direitos autorais do núcleo “Retomadas”, podendo ser difundido em outros veículos; gratuidade para visitar a mostra ou ampliação dos dias em que a entrada no museu é gratuita (Folha de São Paulo,

O episódio revela que ainda falta as instituições estabelecerem uma escuta ativa com as pessoas indígenas, pois assim será possível construir de fato uma parceria. Para o jornal Folha de São Paulo, Benites (2022a) afirmou que “entrou pelo mesmo motivo que saiu. Aceitei o convite para poder somar com o que já foi construído. Para mim não faz sentido que eu continue sem poder ampliar o debate”⁴⁰. Ou seja, a curadora aceitou colaborar com o museu sob a justificativa de que assim contribuiria para a pluralidade de vozes na instituição, haveria uma conversa sobre formas de expandir os projetos expositivos na instituição. No entanto, não foi possível efetivar essa proposta com liberdade. Para a estudiosa, faltou uma disposição maior da equipe do museu para buscar entender e acolher suas reivindicações, as quais buscaram fortalecer a história de luta e disputa do território em um projeto artístico.

Se uma pessoa indígena é contratada para ser curadora em um tradicional museu brasileiro, é preciso que tenha autonomia para trabalhar na instituição. Para Sandra Benites (2022b)⁴¹, é ineficaz “[...] chamar o indígena para fazer parte [da instituição] e não dar a autonomia de pensar, de construir junto, de soma. [...] o que adianta eu entrar para não fazer nada? Eu prefiro não entrar”. Essa inclusão demonstra seguir a discussão de Sebastián Calfuqueo (2020) acerca da criação de uma espécie de cota institucional para sanar a “culpa colonial” e transmitir a imagem de espaço mais diverso e plural, porém os museus não desejarem de fato trabalhar junto com curadores indígenas. É preciso uma luta conjunta para contornar a “barreira colonial” e conseguir de fato estabelecer uma comunicação sincera, acreditando que a presença indígena no museu pode contribuir com o desenvolvimento do espaço.

Na busca de tentar reparar os problemas de diálogo com curadores indígenas, o MASP buscou interagir mais com esses agitadores culturais na produção da exposição *Histórias indígenas (2023-2024)*, com a curadoria de

jun. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/06/nucleo-com-fotos-do-mst-volta-a-fazer-parte-de-exposicao-no-masp.shtml#:~:text=Setor%20da%20mostra%20Hist%C3%B3rias%20Brasileiras,museu%20a%20conjunto%20de%20imagens&text=O%20Masp%20confirmou%20nesta%20segunda,a%20fazer%20parte%20da%20mostra>. Acesso em: 30 jan. 2024).

⁴⁰ MORAES, Carolina; PERASSOLO, João. Primeira curadora indígena pede demissão do Masp após veto a fotos do MST. Folha de São Paulo, mai. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/05/primeira-curadora-indigena-pede-demissao-do-masp-apos-veto-de-fotos-do-mst.shtml>. Acesso em: 30 jan. 2024.

⁴¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u3Nz0yhYuB8>, set. 2022. Acesso em: 30 jan. 2024.

artistas e pesquisadores membros de comunidades originárias⁴². Nessa mostra, há produções de povos originários de diferentes continentes do planeta.

A participação de indígenas em relevantes bienais também tem sido negociada por esses próprios sujeitos. A 34ª Bienal de São Paulo (2021), com o tema “Faz escuro mas eu canto”, foi marcada por uma ampla presença de artistas indígenas, brasileiros (Daiara Tukano, Sueli Maxakali, Jaider Esbell, UÝRA e Gustavo Caboco) e de outros países. No entanto, os bastidores da exposição não foram tão amigáveis quanto parecem. Jaider Esbell (2021a), que fez uma performance na abertura do evento, declarando-o como “A Bienal dos Índios (AIC)”, explica de que forma esse diálogo foi estabelecido. A princípio, o artista aponta que “[...] a Bienal disse que não queria índio nenhum. Agora que está saindo na mídia bonitinha que botou não sei quantos índios, isso não é verdade, precisamos esclarecer” (Esbell, 2021a)⁴³. Esse depoimento revela que houve uma insistência do galerista Macuxi, até mesmo arcando com subsídios financeiros, para que de fato a Bienal ampliasse o número de obras indígenas participando do evento:

E tem mais. Se já estão se arvorando disso, saindo de bonzinhos, isso não está certo. Porque isso tem um custo, e quem está pagando essa conta basicamente sou eu – e estou falando de dinheiro mesmo. Porque a Bienal paga um cachê de 12 mil reais, pega sua obra e te esquece. E aí, em se tratando da arte indígena contemporânea não basta. Porque quando você pega uma obra do artista, pega toda a história dele muito antes da colônia (Esbell, 2021a).

Jaider Esbell (2021a) expõe uma faceta da interação com a instituição que o público não imagina. Foi necessário o artista reivindicar mais a presença indígena na exposição, com o corpo desses artistas, para além de haver apenas as obras na mostra. Essa exigência mexeria com a estrutura da Bienal, que tem 70 anos e não “segmenta a arte”, mas é preciso questionar: “o que são 70 anos diante de 521, meu querido? Não estou a fim de escutar essa história de vocês, contem para outros

⁴² “Histórias indígenas tem curadoria de Abraham Cruzvillegas (Cidade do México); Alexandra Kahsenni:io Nahwegahbow, Jocelyn Piirainen, Michelle LaVallee e Wahsontio Cross (Ottawa, Canadá); Bruce Johnson-McLean (Camberra, Austrália), Edson Kayapó, Kássia Borges Karajá e Renata Tupinambá, curadores-adjuntos de arte indígena, MASP; Irene Snarby (Tromsø, Noruega; Kode); Nigel Borell (Auckland, Nova Zelândia) e Sandra Gamarra (Lima, Peru), e tem a coordenação curatorial de Adriano Pedrosa, diretor artístico, MASP, e Guilherme Giufrida, curador assistente, MASP” (MASP, 2023; Disponível em: <https://www.masp.org.br/exposicoes/historias-indigenas>). Acesso em: 30 jan. 2024.

⁴³ TAVARES, Artur. “O que são 70 anos diante de 521, meu querido?”. **Elástica**, out. 2021. Disponível: <https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam> Acesso em: 31 jan. 2024.

artistas” (Esbell, 2021a). Com uma postura firme, Esbell (2021a) ressaltou que as conquistas indígenas são coletivas, e é preciso que mais nomes sejam conhecidos no cenário nacional. Diante disso, a exposição poderia se ampliar trazendo mais vozes.

O artista Macuxi ainda supervisionou a forma como essas obras eram expostas, para que houvesse um respeito maior. Então, pontuou a urgência de reparação: “porque cheguei lá, vi um canto da Sueli Maxakali ilustrando uma obra de qualquer forma: ‘O que está acontecendo? O que é isso? O que acham que estão fazendo? Negativo, está errado! Para reparar isso, vocês vão convidar a Sueli Maxakali” (Esbell, 2021a). A Bienal argumentou que não tinha recursos financeiros para convidar mais a artista, porém Jaider Esbell (2021a) continuou insistindo e foi atendido: “arrumaram dinheiro não sei de onde, com parceiro não sei quem, e está lá belíssimo o trabalho dela. Com a Daiara Tukano, a mesma coisa. Dei o dinheiro, e eles que recebam direito a artista, que coloquem minimamente apresentada”. Nota-se, portanto, que a figura de um articulador indígena é fundamental para tentar mediar uma interação com a instituição e ter o cuidado de acompanhar o modo como as obras são tratadas nos espaços artísticos, reivindicação a correção em casos em que não houve muita atenção à produção.

O artista ainda foi convidado pela Bienal para fazer uma exposição individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), mas recusou. Destacou que trabalha de forma coletiva e desejava que a mostra também fosse assim, reunindo trabalhos de artistas indígenas de diferentes regiões do Brasil. Dessa forma nasce a *Moquém_Surari* (2021), realizada no MAM como uma das ações da Bienal, tendo a curadoria de Jaider Esbell (2021a) em uma mostra coletiva.

Diante da experiência de contato com a Bienal, Esbell (2021a) afirma que acredita que não está ocorrendo um diálogo no sentido concreto e efetivo da palavra: “não está havendo diálogo nenhum. Porque para nós, para mim pelo menos, um diálogo pressupõe um tempo de análise, um tempo de escuta, um tempo de silêncio, de respeito, de olhar e tentar entender minimamente um outro mundo”. O princípio da escuta – que também foi ferido no episódio de Sandra Benites com o MASP – continua sendo difícil de ser alcançado: “então, não está rolando diálogo porque vocês não deixam a gente falar. Interrompem a todo momento nossa fala, querem completar nossas ideias, imprimir o ritmo” (Esbell, 2021a). Mesmo com as

constantes interrupções de suas falas, as vozes indígenas lutam constantemente para reverberar suas perspectivas.

Não apenas no campo de produção de obras artísticas e em assumir a função de curador há um forte movimento protagonizado por integrantes dos povos originários. Há o desejo de elaborar também material crítico-reflexivo sobre esses trabalhos, a partir da visão de pesquisadores e estudiosos indígenas. Um exemplo disso é o dossiê de uma edição de *Estado da Arte: revista de artes visuais*, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), organizado por Kassia Borges e Naine Terena, em 2022. Com o tema “Eu estava aqui o tempo todo e você não me viu: desafios e conquistas da arte indígena contemporânea brasileira”, o periódico reuniu textos de pesquisadores e artistas indígenas e não indígenas para tratar da cena dessas produções.

No dossiê, há uma reflexão de Naine Terena (2022) sugerindo uma outra expressão para se referir às artes indígenas: Manifestações Estéticas Indígenas (MEIN). A estudiosa afirma que entende a relevância do uso da categoria Arte Indígena Contemporânea (AIC), adotada também por pessoas indígenas e pesquisadores de fora das comunidades. No entanto, observa que há um problema a ser notado nessa formulação: “[...] ainda que a categoria arte contemporânea indígena seja uma reivindicação de grupos de artistas indígenas e aliados, o balizamento da mesma se dá pela aceitação de pesquisadores, historiadores da arte, curadores, entre outros, que veem nela, uma maior aproximação com o que reconhecem enquanto arte” (Terena, 2022, p. 458). Ou seja, por vezes as obras consideradas dentro dessa conceituação são aquelas que já são vistas como produções artísticas, no que se refere às linguagens e suportes utilizados.

Levando em consideração que as produções estéticas indígenas sempre estiveram presentes no país, Terena (2022) tece uma provocação acerca do motivo pelo qual esses trabalhos foram invisibilizados e não obtiveram o interesse da crítica de arte, justamente por não poderem ser associadas aos critérios ocidentais do que seria um trabalho artístico. Nesse sentido, a autora desconfia das categorizações e do modo como podem operar negativamente, criando uma espécie de hierarquização: “Vejo um risco muito grande na aceitação imediata das categorizações. Elas podem elevar algumas produções e colocar outras em situação de invisibilidade e vulnerabilidade (isso é um fato que já ocorre, quando os chamados artesanatos, são desvalorizados em sua produção e comercialização)”

(Terena, 2022, p. 460). Nas comunidades, há fazeres estéticos que não se enquadram no que tem sido legitimado como arte contemporânea, o que tem causado uma dúvida entre povos aldeados acerca de como pensar a própria produção. Dessa forma, parece que essas práticas artísticas estão desencontradas: aquelas elaboradas nas aldeias são diferentes dos trabalhos que circulam nos museus e galerias como arte.

Diante desse cenário, Naine Terena (2022, p. 460) propõe: “[...] é necessário pensar nas MEIN (manifestações estéticas indígenas), onde e como elas estão representadas / incorporadas pelo circuito das artes”. Há um sentido específico utilizado pela autora do texto para a palavra “estética”: “[...] é trazida aqui a partir de sua etimologia ‘aquele que nota, que percebe, sensação, percepção’ e nada mais; paramos por aqui, apenas para que ela seja um mediador de um diálogo mais amplo para historiadores da arte e interessados na arte indígena, reconhecerem o lugar do qual se fala – a produção indígena” (Terena, 2022, p. 460). O termo nos ajuda a pensar que os fazeres estéticos indígenas não precisam ser classificados a partir de uma categoria externa (arte), se os produtores desses trabalhos assim não desejarem. É fundamental também uma maior valorização dessas obras, pois “essa prática de reconhecer nossas próprias manifestações estéticas, nos deixa existir, enquanto artistas, em protocolos próprios, autônomos e sensíveis, como é a produção de arte indígena em sua estrutura de existência” (Terena, 2022, p. 460). As Manifestações Estéticas Indígenas são sugeridas como uma categoria que tem por princípio respeitar o desejo das pessoas indígenas acerca de como preferem denominar suas produções e os seus fazeres, sem precisarem se encaixar em concepções ocidentais. Essa proposição nos permite um debate mais amplo, pois “o que precisamos ficar atentos é que não se trata apenas da entrada no mercado das artes, mas de uma discussão político-teórica-social, da existência indígena em si” (Terena, 2022, p. 462). Portanto, a reflexão precisa ser expandida para abordar as complexidades por trás desse movimento.

As pessoas indígenas estão constantemente refletindo sobre as próprias noções que criam para pensar sobre o que produzem. A problematização sobre o uso da palavra “contemporâneo” na ideia de “Arte Indígena Contemporânea” ilustra esse debate. Há uma proposição de manter a sigla e transformar a letra C em inicial da palavra “cosmopolítica”. Denilson Baniwa (2022a) afirma que este pensamento já estava sendo fomentado entre alguns artistas indígenas:

Eu e o Jaider estávamos conversando bastante, inclusive por uma coisa que o Ailton [Krenak] estava mediando, de esquecer a arte indígena – AIC ou qualquer outra denominação – para encontrar um jeito de construir um pensamento e uma arte cosmopolítica, em que o “C” do AIC, ao invés de ser “contemporânea”, fosse de “cosmopolítica” (Baniwa, 2022a, p. 31).

Tendo em vista que a ideia de contemporâneo, que sugere a existência de uma linha do tempo que distingue o passado do presente, não dá conta das produções artísticas indígenas, nota-se a demanda de se pensar em outro termo. Daiara Tukano (2022a, p. 32) lembra que essa discussão esteve presente com frequência entre os indígenas: “a palavra contemporâneo [em Arte Indígena Contemporânea] sempre nos incomodou, e sempre provocou um debate em nosso círculo interno. E agora continua esse incômodo, uma tensão que continua pungente porque é uma questão epistemológica de como a gente se compreende dentro do tempo, sabe?”. Essa classificação temporal gera desconforto.

O termo “cosmopolítica” é pensado por Isabelle Stengers (2018, p. 443) e “[...] se propõe a acompanhar aqueles e aquelas que já realizaram o ‘movimento político’ associado à ecologia política [...]”. Nessa perspectiva, sugere que é possível construir um mundo comum, levando em consideração o cosmos e todos os seres que habitam a Terra. Dessa forma, “[...] o cosmos, tal qual ele figura nesse termo, cosmopolítico, designa o desconhecido que constitui esses mundos múltiplos, divergentes, articulações das quais eles poderiam se tornar capazes [...]” (Stengers, 2018, p. 447). Trata-se, portanto, de uma proposição que contribuiria para as reflexões acerca das artes indígenas, tendo em vista que essas produções trazem espiritualidades e cosmogonias plurais, a partir de uma perspectiva contra antropocêntrica.

Dessa forma, a historicidade do movimento das artes indígenas no Brasil apresenta um longo percurso, frequentemente esquecido nas repercussões midiáticas. Essa trajetória se relaciona com a agência dos corpos ancestrais que se deslocam e buscam formas autônomas de serem escutados pela sociedade brasileira. Antes de ser articulada uma rede de diálogos entre indígenas do país inteiro, essas pessoas estavam trabalhando individualmente, seja nas comunidades ou fora delas, para divulgar culturas e cosmogonias ancestrais (Feliciano Lana, Bernaldina José Pedro, Carmézia Emiliano); além de reivindicar os direitos dos povos originários

(Ailton Krenak). Alguns precursores da cena das artes indígenas não foram conhecidos em âmbito nacional, mas – ainda assim – desempenharam um papel relevante.

Retomando essa trajetória, lembramos que, para potencializar as vozes de indígenas artistas, Jaider Esbell criou, em 2013, uma galeria de arte que – no próprio nome – já reivindica uma expressão pouco conhecida na época: “Arte Indígena Contemporânea”. Foi com recursos próprios que Esbell lutou incansavelmente para reunir essas pessoas, compartilhar experiências artísticas, refletir sobre estratégias para dialogar com o sistema da arte. Um gesto inovador que impactou a cena cultural de Roraima, começou a dialogar com a universidade pública da região e sugerir exposições em parceria. Incontestavelmente, o papel dessas instituições de ensino é fundamental, especialmente por colaborarem com a divulgação de trabalhos de autoria indígena (como ocorreu na mostra *MIRA!*, também em 2013, na UFMG), assim como com a construção de material acadêmico para acompanhar esse fenômeno.

Se fazer visível no Brasil também é um desejo dos artistas. Não por acaso a cada ano notamos mais indígenas no Prêmio PIPA, como exemplo já citado, extremamente relevante para a carreira de qualquer profissional no mundo das artes. A partir dessa premiação, mais nomes são conhecidos, mostrando que existem e podem participar de exposições em qualquer museu no país ou internacional. Para além de serem indicados para essa premiação, indígenas também querem participar do comitê que escolhe os artistas que estarão presentes nela. Tem sido frequente um artista indígena que vence em alguma categoria em um ano participar do comitê de indicação do ano seguinte, assim como a articulação de campanhas virtuais potentes para assegurar a vitória na categoria online do prêmio.

Diante da efervescência desse movimento, as instituições de arte se interessam em adquirir obras indígenas, integrá-las nas exposições. No entanto, a dúvida que surge é se há um interesse genuíno em tornar os espaços mais plurais ou se está apenas se atendendo a uma demanda capitalista da diversidade, que se tornou lucrativa. Para assegurar que a vontade dos artistas seja cumprida e seus trabalhos respeitados, curadores indígenas constroem a mediação entre museu e artista. Há um pensamento próprio no modo de pensar a construção das exposições na perspectiva de membros dos povos originários. O olhar volta-se para o bem comum, coletivo, valorizando as espiritualidades por vezes trabalhadas

artisticamente. Não aceitarão silenciamentos (Sandra Benites), muito menos apenas obedecer às vontades de diretores de fundações (Jaider Esbell). Curadores indígenas têm voz própria, querem ser escutados e entendem que apenas uma escuta respeitosa pode ser a base de um diálogo sincero.

Artistas e curadores indígenas refletem autônoma e criticamente sobre noções artísticas. Sugerem ideias que expressam suas ações e repensam essas proposições. Seja “Arte Indígena Contemporânea” (AIC/Jaider Esbell); “Arte Indígena Cosmopolítica” (AIC/Jaider Esbell, Denilson Baniwa/Ailton Krenak); ou “Manifestações Estéticas Indígenas” (MEIN/Naine Terena), os termos visam ampliar o debate para cada vez mais expandir o entendimento sobre os fazeres artísticos indígenas, dentro das comunidades ou nos espaços urbanos.

A intensa atuação indígena para que suas produções fossem enxergadas no país comprova que a ideia de descoberta é falaciosa. Não se trata de uma benevolência das instituições, mas sim de trabalho árduo para – aos poucos – conquistar esse espaço. O que muitas pessoas podem ver como boom artístico que começa a partir de 2020, com mostras em museus tradicionais brasileiros, na verdade é a impossibilidade de as instituições continuarem ignorando o movimento de artes indígenas. Denilson Baniwa (2020) foi perspicaz em afirmar: “o Brasil só vai olhar para a gente quando estiver impossível do Brasil esconder a gente”. De fato, não há mais como ignorar a presença indígena no campo das artes. No entanto, como estratégia colonialista, a mídia e as instituições utilizam a linguagem da descoberta para ocultar a historicidade desse processo e se vangloriar por recentemente estarem divulgando as artes indígenas, como se essas produções passassem a existir a partir dessa repercussão.

As exposições indígenas – aqui entendidas como aquelas que têm a participação de curadores dos povos originários – buscam narrar uma história outra que revela séculos de cegueira da sociedade brasileira, que impossibilitou enxergar uma articulação artística própria emergindo. Autonomia, protagonismo e autoria são as palavras-base da luta coletiva anticolonial que também é realizada dentro dos museus.

3

Da antropofagia à reantropofagia: entre ser devorado e devorar o outro

Quem não fala duas línguas é devorado pelo seu inimigo.

(Alberto Alvares, 2019)

No jardim da reitoria da Universidade Federal Fluminense (UFF)⁴⁴, Alberto Alvares entoia cantos e narra histórias. As pessoas ao redor participam dos cantos: descalças, imitam pássaros, dançam em círculo, acompanhando o mestre, e ouvem histórias que adquirem vida nos atos performáticos do homem guarani. O público também participa da encenação da narrativa. O contador incentiva as pessoas a interagirem com a história de uma tartaruga que conseguiu enganar o jacaré para não ser engolida por esse animal.

Ao narrar uma história com personagens que são bichos, Alvares (2019) está compartilhando saberes da oralidade de seu povo. A voz e o corpo se movimentam para transformar aquele jardim no lugar onde a história acontece, as cenas são desenvolvidas e o público está inteiramente envolvido nessa narração. O ensinamento da história declara uma estratégia para continuar vivo: falar mais de um idioma, inclusive aquele utilizado pelo seu oponente. Se “quem não fala duas línguas é devorado pelo seu inimigo” (Alvares, 2019), aprender a forma de comunicação do adversário é uma maneira de conseguir sobreviver ao extermínio.

O idioma pode ser entendido como parte de outras práticas culturais que também precisam ser absorvidas, digeridas e ressignificadas para fortalecer a existência de cada indivíduo. Devorar o que não integra a própria cultura é uma atitude que acompanha os povos originários há séculos. Seja para adquirir a força do guerreiro adversário, como relatam as crônicas acerca dos Tupinambá, ou para se adaptar aos novos contextos impostos pelos colonizadores, os indígenas constroem a relação com a alteridade de múltiplas maneiras. Contemporaneamente, para integrantes dos povos originários, se torna ainda mais

⁴⁴ Apresentação realizada na feira indígena, durante o evento “Teko Porã: cosmovisão e expressividades indígenas”, Centro de Artes da UFF, em 27 abr. 2019.

necessário incorporar práticas da sociedade brasileira para reivindicar o direito de existir no país, podendo falar suas línguas e exercerem suas culturas.

Pensando nessa necessidade de se comunicar em dois idiomas, artistas indígenas promovem uma exposição, em 2019, que apresenta um nome sugestivo no cartaz de divulgação: *ReAntropofagia: coletiva de arte contemporânea com artistas indígenas brasileiros*. Em uma curadoria compartilhada entre o artista Denilson Baniwa e o coordenador de produção da Universidade Federal Fluminense (UFF/RJ) Pedro Gradella, a mostra reuniu trabalhos em várias linguagens, tais como nas artes visuais, literárias, produção audiovisual, musical, entre outras. A exposição aponta que indígenas estão “devorando” as estéticas e expressividades utilizadas frequentemente pela sociedade brasileira, com o objetivo de ecoar os próprios discursos.

Os curadores explicam que é preciso revisitar o arquivo da antropofagia e inserir o ponto de vista indígena enunciado por essas pessoas, como uma forma de reinscrição na história da arte brasileira: “ReAntropofagia é o panorama da produção indígena contemporânea e um marco na História da Arte Brasileira impossível de ser ignorada ou silenciada, toda vez que se falar sobre Antropofagia estes artistas serão lembrados” (Baniwa; Gradella, 2019, p. 1). Deslocar o termo antropofagia para designar um fazer originário contemporâneo significa disputar os usos dessa palavra, os sentidos que são trabalhados quando o termo é colocado em prática a partir de uma determinada perspectiva. O prefixo “re” assinala uma diferença em relação ao modo como esse pensamento foi utilizado no modernismo brasileiro. Essa retomada simbólica e discursiva adquire outras dicções nos enunciados de artistas indígenas contemporâneos, os quais se comportam como teóricos e críticos de suas produções.

Levando em consideração as disputas em torno desse termo, neste capítulo, discuto os sentidos históricos da palavra “antropofagia”, refletindo a partir dos paradigmas que foram propostos pelo modernismo paulista, com destaque para os modos de representação das culturas originárias. Além disso, busco examinar as irrupções dessa palavra por um outro ângulo, quando os próprios indígenas elaboram uma exposição de arte contemporânea reivindicando a “reantropofagia” ou a “antropofagia originária”, que está vinculada às práticas dos antigos Tupinambá, mas adquire novas formas e sentidos contemporâneos. Assim, é constatado que artistas integrantes de diferentes povos originários inscrevem seus

corpos em gestos reantropofágicos para dialogar com a sociedade brasileira (dessa vez, seguindo a estratégia da tartaruga para evitarem ser engolidos) e exigir o direito à vida de todos os seres por meio das artes. A antropofagia é aqui pensada em três gestos: a partir da visão modernista; com a perspectiva indígena de 2019; e os olhares originários de 2022, quando ocorre o centenário da semana de arte moderna.

3.1

Historicidade da metaforização de um ritual

Os povos Tupi do litoral brasileiro, no início da colonização, dificultavam o processo de conversão à fé europeia e, com isso, os jesuítas não conseguiam realizar totalmente o seu trabalho. Eduardo Viveiros de Castro (2002) analisa a documentação desses religiosos, especialmente sermões de padres como Antônio Vieira, constatando que o ritual de comer carne humana consiste no maior obstáculo para os indígenas adotarem inteiramente o cristianismo.

Os missionários defendiam que os grupos originários do Brasil eram caracterizados pela inconstância, pois escutavam com atenção os evangelhos, mas logo em seguida voltavam a se vingar de seus inimigos, devorando-os para adquirir suas habilidades guerreiras. Os Tupinambá⁴⁵ se tornaram recorrentes exemplos dessa atitude nos textos coloniais. Para Viveiros de Castro (2002), havia um sentido ritual nesse exercício que fundamentava o sistema cultural dessas sociedades. Existem significados específicos nesse fazer, pois “[...] se vingar-se matando inimigos era a marca de uma vida de valor, o *kalos thanatos* [bela morte] era o que se obtinha em combate, e supremamente sendo a vítima de uma execução cerimonial em terreiro” (Viveiros de Castro, 2002, p. 230). Realizar a vingança guerreira por meio de uma cerimônia para se alimentar da bravura de seu oponente era visto negativamente pelos jesuítas, que condenavam esse gesto como pecado e descumprimento de princípios cristãos.

Na perspectiva Tupinambá, a relação com o outro é fundamental, pois – segundo observa Viveiros de Castro (2002, p. 207) – “guerra mortal aos inimigos

⁴⁵ Viveiros de Castro (2002, p. 186) explica: “Como é praxe na bibliografia etnológica, emprego o etnônimo ‘Tupinambá’ para designar os diversos grupos tupi da costa brasileira nos sécs. XVI e XVII: Tupinambá propriamente ditos, Tupiniquim, Tamoio, Temiminó, Tupinaé, Caeté etc., que falavam uma mesma língua e participavam da mesma cultura”.

e hospitalidade entusiástica aos europeus, vingança canibal e voracidade ideológica exprimiam a mesma propensão e o mesmo desejo: absorver o outro e, neste processo, alterar-se”. Essa transformação identitária produzida na interação cultural não pressupõe a extinção dos próprios valores para uma adesão total e passiva ao elemento externo (um fator não compreendido pelos jesuítas), visto que é notório o “[...] desejo de ser o outro, mas segundo os próprios termos” (Viveiros de Castro, 2002, p. 195). Assim, existe uma abertura para a alteridade, a qual é considerada indispensável no pensamento, crenças e culturas dessas sociedades. Essa prática seria feita nos termos da sociedade Tupinambá, o que não implicaria a perda de seus costumes, por isso não deixavam de realizá-los.

O ritual dos indígenas demonstra uma concepção identitária que não é fechada em si mesma, se voltando para um interior fixo para constituir-se. Viveiros de Castro (2002, p. 220) aponta que esse exercício “tratava-se, em suma, de uma ordem onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinados à exterioridade e à diferença, onde o devir e a relação prevaleciam sobre o ser e a substância”. Portanto, os Tupinambá não buscavam uma substância identitária, uma raiz interna, mas almejavam ser afetados conscientemente por alimentar-se do que lhes era externo, digeri-lo e integrá-lo à sua própria existência.

O gesto de devorar o outro e incorporar sua alteridade, séculos depois, é transformado em uma “metáfora teórica” (Lavelle, 2019) por Oswald de Andrade para pensar a proposta estética do modernismo brasileiro, movimento inaugurado na Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922. No seu “Manifesto Antropófago”, lançado na primeira edição da Revista de Antropofagia, em 1928, Andrade (1972, p. 67) afirma: “só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. [...] Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. A lei dos Tupinambá é utilizada pelo poeta para refletir sobre a construção da ideia nacional de cultura brasileira, pois seria possível digerir os elementos da cultura europeia – o que estava sendo feito em termos de vanguardas estéticas –, articulando-os com aspectos brasileiros para fortalecer uma concepção nacional. A antropofagia possibilitaria a elaboração de um discurso próprio, que não pode ignorar a influência colonizadora da Europa, mas não se sujeita a ela na medida em que escolhe se alimentar conscientemente do que lhe convém. Como afirma Viveiros de Castro (2002) sobre os Tupinambá, uma cultura brasileira feita sempre em “devir e relação” com o mundo. Esse

pensamento é revolucionário para os países que foram explorados, como é o caso das nações na América Latina, porque projeta uma liberdade agente na produção artística e no pensamento crítico que não fica subordinada à cultura dominante. Haroldo de Campos (2006) explica a força dessa metáfora teórica:

A “Antropofagia” oswaldiana – já o formulei em outro lugar – é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo das virtudes europeias no Romantismo de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófagos. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma “transculturação”; melhor ainda, uma “transvalorização”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação, como de expropriação, desierarquização, desconstrução (Campos, 2006, p. 234- 235).

A perspectiva de entendimento do Brasil se altera radicalmente, como nota Campos (2006), visto que o devorador é o agente do processo que ressignifica a proteína hegemônica ingerida, havendo uma digestão seletiva. Não há aqui a busca de uma idealização conciliadora entre colonizador e colonizado, na qual a cultura desse último é sufocada pela imposição de valores exteriores. Existe um intercâmbio cultural marcado pelo diálogo mútuo e o país explorado consegue manter o seu sistema de valores em relação com as influências externas, algo que foi assinalado pela formulação do termo “transculturação”⁴⁶ em Cuba.

A antropofagia modernista apontou caminhos dialógicos na relação com o outro, nos quais existe a incorporação da diferença. O ato de assimilar e transformar-se assemelha-se ao ritual Tupinambá. Assim, um valor cultural se torna a metáfora da identidade do país. Patrícia Lavelle (2019, p. 144) examina os sentidos desse processo de metaforização e acredita que “[...] a imagem do ritual antropófago coloca o problema da cultura em geral e da identidade cultural

⁴⁶ O termo transculturação é formulado por Fernando Ortiz (1983), em 1940, para refletir sobre a realidade cubana, na qual há influências, contatos e deslocamentos entre diversos povos que compõem essa sociedade. A expressão indica o fenômeno pelo qual, no contato entre duas culturas, ambas se transformam mutuamente, pois verificam-se dinâmicas em que esses sistemas de códigos se adaptam ao contato com o externo, mas não ocorre o total aniquilamento de suas práticas culturais.

brasileira em particular. É a articulação complexa dessa imagem a este questionamento que constitui o que aqui chamamos de metáfora teórica”. Com isso, elementos da cerimônia de vingança guerreira são incluídos no Manifesto Antropófago, como uma forma de entender que a devoração é o aspecto central da formação da cultura brasileira.

A antropofagia também esteve presente nas artes visuais da década de 1920, com destaque para a produção de Tarsila do Amaral. A obra *Abaporu*, pintada em 1928, influenciou a construção do manifesto de Oswald de Andrade (que recebeu a tela de sua companheira como presente de aniversário), assim como acompanhou a publicação desse texto no 1º número da Revista de Antropofagia. Com a renovação de linguagem observada na tela, é possível afirmar que a artista contribuiu com a produção de uma “estética antropofágica” (Silva, 2017), representando visualmente a proposta de ingerir as influências externas para fortalecer a própria identidade cultural. Para Karl Erik Schøllhammer (2007, p. 112), “em sua pintura, Tarsila procurava uma linguagem autêntica do substrato cultural que ultrapassaria o referente realista e naturalista, incorporando elementos imaginários, oníricos e míticos”. Dialogando com as vanguardas europeias, em especial com o cubismo, Amaral consegue concretizar essa proposta, como notamos em *Abaporu*.

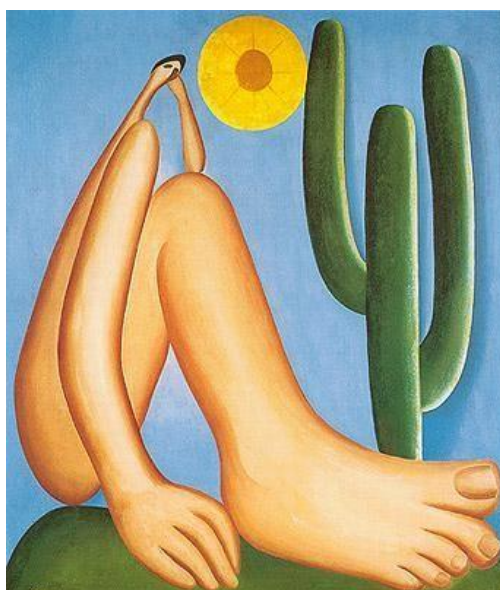


Figura 1. Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2022⁴⁷.

A figura humana exposta na pintura possui as partes do seu corpo representadas de maneira desproporcional. Enquanto sua perna e braço são grandes, a cabeça é minúscula, o que sugere uma ênfase maior no corpo do que na mente. O nosso olhar é direcionado para esses elementos que se destacam na imagem em virtude do tamanho, assim como notamos a presença da vegetação brasileira (cacto, grama), indicando pelas cores da bandeira do país uma relação com a identidade nacional. A posição como essa pessoa está sentada apresenta semelhanças com a escultura “O pensador”, de Rodin. No entanto, tal como lembram Souza e Paula (2019), existem diferenças a serem ressaltadas:

A primeira versão da escultura de Rodin foi feita para representar o poeta (e a poesia) da canônica Divina Comédia, de Dante Alighieri (2011) – originalmente colocado diante da porta do inferno e, depois, numa versão maior, tornou-se independente e icônico, como as obras de Michelangelo. Já o pensador-abaporu de Tarsila metaforiza a arte (especificamente a pictórica) moderna, a estética de Tarsila, ela mesma e o Brasil. A crítica de Tarsila, com a inversão angular e corpórea, volta-se a uma ruptura com a estética adônica e revela a concepção de antropofagia da pintora: a mastigação do que vem de fora que, digerido com os elementos identitários nacionais, é ressignificado e resulta em um terceiro elemento, que seria o brasileiro genuíno, com sua identidade cultural miscigenada (Paula; Souza, 2019, p. 94).

De fato, a artista consegue promover a hibridização entre valores estéticos europeus e a cultura brasileira para reforçar a proposta de uma identidade cultural nacional. O próprio título da obra revela a força do símbolo antropofágico que a imagem se tornou. A palavra de origem Tupi significa “homem que come” (*aba*: homem; *poru*: come). *Abaporu* é o homem que se alimenta do outro, digerindo o que lhe for útil para a própria existência. Dessa forma, a tela de Tarsila dialoga com as culturas originárias para elaborar a sua estética antropofágica.

Levando em consideração que a noção de antropofagia é pensada a partir de sentidos históricos de como esse ritual foi praticado no Brasil por alguns povos

⁴⁷ ABAPORU. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1628/abaporu>. Acesso em: 03 de julho de 2022. Verbete da Enciclopédia.

no período colonial, cabe questionar: de que forma as comunidades indígenas são retratadas nesse movimento literário? Não há dúvidas sobre a relevância da formulação de Oswald de Andrade e da produção visual de Tarsila do Amaral, como uma tentativa de alterar a percepção da cultura nacional, com reverberações no pensamento contemporâneo por questionar a metafísica colonialista ocidental. No entanto, é necessário refletir sobre o fato de que, embora não exista uma idealização romantizada do indígena, ainda assim esse corpo está ausente do debate, levando a acreditar que essas culturas podem participar do movimento modernista como símbolo nacional de um pensamento. Onde essas pessoas estariam nessa época? Sugere-se que viveriam distantes no espaço, no tempo, ou quase totalmente mortas e inexistentes na contemporaneidade.

Heloisa Gomes (2012) também acredita que se deve analisar cuidadosamente como o indígena foi representado no modernismo paulista. A estudiosa explica que “toda a ênfase dada por Oswald e pelos ‘antropófagos’ ao elemento indígena (núcleo da metáfora central da Antropofagia) diz respeito a um índio emblemático, figurado e mítico” (Gomes, 2012, p. 41). Com isso, esse movimento ainda difunde a ideia de que o indígena é absorvido pela cultura brasileira como grupo sem vida, sendo lembrado em uma metáfora – com base em seu ritual –, elaborada pelo olhar alheio e discutida na literatura nacional. Cabe reconhecer essa lacuna na antropofagia oswaldiana e nessa proposição literária brasileira, tal como faz Carlos Fausto (1999):

O índio que inspirou nossos movimentos literários é aquele distante no tempo, figura do passado moldada conforme os intuitos da elite literária nacional. É bom lembrar que seja em meados do século XIX, tempo dos românticos, seja no segundo quartel deste século, tempo dos modernos antropófagos, havia inúmeros grupos indígenas, distantes no espaço, mas próximos no tempo. Estes, porém, haviam desaparecido da consciência das elites urbanas, ainda que o processo colonial interno não tivesse terminado. Se não me engano, a única referência aos índios contemporâneos encontra-se na última edição da Revista de Antropofagia: um comentário crítico ao contato de um grupo tupi do Maranhão pelo Serviço de Proteção aos Índios. No mais, fala-se de personagens consagrados pelos cronistas quinhentistas e seiscentistas como Cunhambebe e Japu-açu (Fausto, 1999, p. 76).

Fausto (1999) aponta que, embora a metáfora antropofágica desempenhe um papel fundamental na sociedade brasileira, nota-se que aqueles produtores do ritual de vingança estão fora desse circuito literário, lutando para a manutenção de seus costumes que estão sendo reprimidos pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI), órgão responsável por promover a integração das comunidades na sociedade brasileira.

Especialmente no último número da Revista de Antropofagia – 2ª dentição⁴⁸, publicada no Diário de São Paulo em 1929 –, é possível notar a visão purista que os modernistas apresentam em relação aos povos originários. Na seção “De Antropofagia”, Oswaldo Costa (1975, p. 10) afirma: “o índio que queremos não é o índio de lata de goiabada, inspirando poemas lusos ao Sr. Gonçalves Dias e romances franceses ao Sr. José de Alencar. Esse índio decorativo e romântico nós damos de presente à Academia de Letras”. Dessa forma, há uma negação da representação idealizada do indígena na perspectiva romântica, que tem sua condição de sujeito anulada para submissão aos moldes europeus. No entanto, por outro lado, “o índio que queremos é o homem natural, é o caeté que devorou Sardinha, é Cunhambebe trinchando com gosto a perna do peró. É bravo que ficou na floresta, de tacape na mão, esperando o roupeta para dar na cabeça dele” (Costa, 1975, p. 10). Portanto, a projeção sobre o outro se mantém, projetando que este viva apenas nas florestas. As figuras históricas da época colonial (as quais não existem no presente) interessam aos modernistas, em especial aquelas que praticavam a antropofagia, pois são inspiração para o movimento literário.

A expectativa do “índio que queremos” pode também ser observada na seção “Documentos antropofágicos”, com o texto “Os índios do Maranhão: algumas considerações sobre a incorporação dos silvícolas à sociedade civilizada”. Sem assinatura, na discussão há uma crítica ao processo de contato do Serviço de Proteção ao Índio com o povo Urubu, o qual vive nesse estado. Integrar esses indígenas à civilização é prejudicial a essa comunidade, pois reprime as práticas culturais próprias desse grupo. No texto, as palavras “civilização” e “selvageria” são debatidas, mostrando que o modo de viver indígena – incluindo a nudez e a alimentação, vistas como características do ser “selvagem” em um sentido negativo do termo – não é inferior à sociedade

⁴⁸ A 2ª dentição corresponde à segunda fase de publicação da revista, que ocorreu no ano de 1929.

brasileira e deve ser respeitado. Contudo, chama a atenção a justificativa utilizada para defender que as pessoas do povo Urubu mantenham suas perspectivas socioculturais:

Vivendo em estado de inocência, inscientes do que seja direito de propriedade e outras convenções sociais posteriores, os índios são os últimos representantes da primitiva comunidade humana. Não sabemos se eles ganham ou perdem em incorporar-se aos civilizados, para adquirir-lhes os vícios a que alude Alphonse Deudet. [...] Uma vez instruído sobre os métodos que o homem adota para ter o direito de ser julgado um ser superfino, o índio perderá a sua pureza de sentimentos, a candura que o torna uma eterna criança em meio da natureza, para transformar-se num ser cheio de veneno, dissimulado e cobiçoso, sensual e pérfido, sensual e covarde (Revista de Antropofagia, II-16, 1975, p. 10).

O processo de integração forçada de indígenas à cultura nacional é, de fato, uma violência que precisa ser combatida. Entretanto, os argumentos utilizados no fragmento revelam uma visão essencialista e paternalista acerca dessas identidades, como se os costumes desses povos fossem intactos, os mesmos desde antes da colonização e devessem ser mantidos, relíquias a serem “preservadas”. Caso haja o contato com a sociedade brasileira, essas pessoas serão corrompidas por valores negativos e perderão o âmago de suas subjetividades vistas como infantilizadas. Cabe destacar que a metáfora antropofágica pensa a identidade como transformação constante na interação com a alteridade, sem o apagamento das particularidades do sujeito que pratica esse gesto. Porém, no modo de se pensar os indígenas reais, o essencialismo e purismo se mantêm, como sendo impossível conceber que essas pessoas podem estar também executando a antropofagia. Com isso, os povos originários ainda são imaginados como culturas aprisionadas no passado colonial.

O ritual Tupinambá se torna mote para o projeto do modernismo paulista, porém esses sujeitos não estavam presentes fisicamente nesse movimento, assim como enfrentavam intensa repressão do Serviço de Proteção ao Índio nessa época. Podemos afirmar que esses corpos foram expropriados de suas cosmologias para que esses saberes fossem utilizados como ícone da literatura nacional. Esse gesto é chamado de pilhagem teórica e epistêmica/epistemológica por Henrique Freitas (2016):

Chamamos pilhagem epistemológica uma das perversões do epistemicídio que consiste na subtração ou apropriação de elementos constitutivos dos saberes subalternos (aqueles que constituem as cosmogonias indígenas, africanas, negro-brasileiras ou as tecnologias sociais e linguísticas dos pobres) sem qualquer agenciamento e muitas vezes mesmo referência dos sujeitos dessas gnoséses. Nesse sentido, é pilhagem, porque saqueia-se o outro naquilo que se reconhece como mais valioso para incorporando em seu repertório como estratégia de proteção individual ou de um grupo completamente diferente daquele que já gestou os saberes em foco (Freitas, 2016, p. 39).

Na pilhagem, enquanto os conhecimentos de diferentes povos repercutem nacionalmente na voz de integrantes das elites brasileiras, os sujeitos que praticam esses saberes continuam invisibilizados e por vezes reprimidos. Freitas (2016) aponta que a historiografia literária é marcada por pilhagens, havendo projeções individuais de autores que se utilizam de aspectos das culturas indígenas, africanas e afro-brasileiras. No caso dos povos originários, cabe destacar que – embora Oswald de Andrade tenha formulado uma metáfora teórica potente – “[...] a antropofagia já estava presente na cosmogonia indígena desde o princípio e, por conseguinte, também em suas expressões artísticas” (Freitas, 2016, p. 44). O fazer ancestral antropofágico não pode ser esquecido, tendo em vista que ele organizou um modo de existência Tupinambá no mundo, em intrínseca relação com o outro. Assim, a pilhagem epistemológica foi um gesto indispensável para a fundação da literatura nacional.

Marco no pensamento nacional, a antropofagia como ritual transformado em metáfora adquiriu sentidos fundamentais para repensar a identidade cultural brasileira. Apesar de nesse projeto o indígena ainda ser representado como indivíduo distante espaço-temporalmente e de forma essencialista, o gesto antropofágico tornou-se símbolo de insubmissão dos países colonizados em relação à Europa. Contra a imposição cultural, há a atitude consciente de ingerir influências externas, digeri-las e adaptá-las ao contexto local. Essa estratégia alterou a forma como o Brasil e vários outros países da América Latina se enxergavam, começando a valorizar a potência criativa de intercâmbio de valores culturais.

Embora seja necessário evidenciar o impacto positivo da antropofagia no país, com repercussão em diferentes linguagens artísticas, é inevitável reconhecer a ausência de corpos indígenas nesse movimento. Contemporaneamente, algumas questões emergem: de que maneira os povos originários hoje pensam esse projeto? Como artistas indígenas articulariam a antropofagia a partir das próprias perspectivas? Vozes dissonantes apontam outros caminhos que buscam a descentralização de quem pode construir a história da literatura e da arte no Brasil, denunciando as pilhagens epistêmicas e pluralizando as concepções literárias e artísticas no país.

3.2

Falando a língua do outro: visualidades de uma antropofagia originária

Noventa e um anos após Oswald de Andrade lançar o seu “Manifesto Antropófago”, Denilson Baniwa (artista indígena) e Pedro Gradella (coordenador de produção da universidade) organizam a exposição *ReAntropofagia*⁴⁹, em 2019, no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói. A mostra integra o evento “*Teko Porã: cosmovisão e expressividades indígenas*”, promovido pelo projeto “Brasil: a margem 2019”⁵⁰, da UFF. Aqui cabe destacar a relevância de as universidades públicas estarem mobilizadas como parceiras nos projetos de artes indígenas, possibilitando que essas produções sejam vistas por um maior número de pessoas, tanto do espaço acadêmico quanto da comunidade niteroiense. Nesse sentido, seria possível construir “alianças afetivas”, como propõe Ailton Krenak (2017, p. 61):

Então, aliança na verdade é um outro termo para troca. Eu andei um pouco nessa experimentação até que consegui avançar para uma ideia de alianças afetivas – em que a troca não supõe só interesses imediatos. Supõe continuar com a possibilidade de trânsito no meio de outras comunidades culturais ou políticas, nas

⁴⁹ A exposição ficou em cartaz entre os dias 24 de abril e 26 de maio de 2019.

⁵⁰ O projeto “Brasil: a margem” busca, a partir de atividades culturais, mostrar para o público as múltiplas facetas do país. Desde 2018, por meio de exposições, saraus, apresentações musicais, debates e exibição de filmes, o Centro de Artes da UFF tem organizado esse encontro. Em 2019, o evento “*Teko Porã: cosmovisão e expressividades indígenas*” contou com a participação ativa de indígenas. Como apresenta o folder do evento, *Teko Porã* é uma expressão Guarani que significa Bem Viver, uma proposta de vida em comunidade, anticapitalista, marcada pela equidade social e consciência ambiental.

quais você pode oferecer algo seu que tenha valor de troca. E esse valor de troca supõe continuidade de relações. É a construção de uma ideia de que seu vizinho é para sempre (Krenak, 2017, p. 61).

As alianças afetivas podem ocorrer por meio de um diálogo amplo, em que as trocas acontecem no processo de fala e escuta. Baniwa e Gradella (2019), na construção da mostra, estabeleceram essa relação. Com a parceria da UFF, houve a efetivação de um projeto que despertou a atenção de estudantes de graduação e pesquisadores no campo das artes para conhecerem algumas produções estéticas indígenas, o que fomenta novos estudos sobre esse tema.

O cartaz de divulgação da exposição apresenta o seguinte título: *ReAntropofagia: Coletiva de Arte Contemporânea com Artistas Indígenas Brasileiros*. Os trabalhos desses artistas dialogam com a cena da arte contemporânea, por isso a necessidade de ressaltar essa ideia no título da mostra. A afirmação de que se trata de “artistas indígenas brasileiros” revela que estamos diante de grupos culturalmente diversos integrantes do país. Logo, as instituições de arte brasileiras não poderiam continuar ignorando essas presenças. Para combater a invisibilidade desses nomes, o coletivo se articula e propõe uma exposição para divulgar a multiplicidade de produções artísticas indígenas brasileiras.

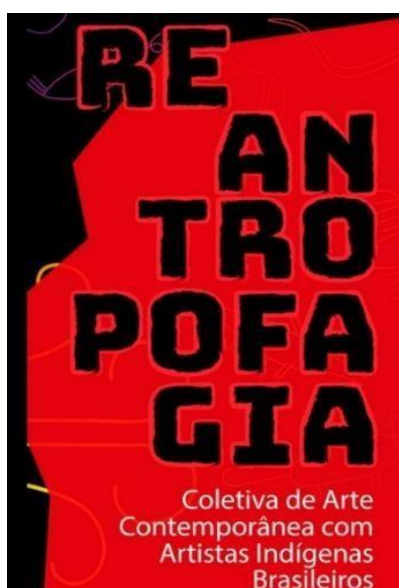


Figura 2. Cartaz de divulgação da mostra. Foto: Centro de Artes UFF. Disponível em: <http://www.centrodeartes.uff.br/eventos/reantropofagia/>

Artistas de diferentes povos originários participaram da exposição: Denilson Baniwa, We'e'ena Tikuna, Jaider Esbell, Graça Graúna, Laríci Moraes, Renata Machado, Gustavo Caboco, João Nyn, Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI), Sueli Maxakali, Gilmar Galache, Geeh e Ademilson Kiki, Aredze Xukurú, Moara Brasil, Naná Kaingang, Daiara Tukano, coletivo Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU), Maná Huni Kuin, Sallisa Rosa e Edgar Kanaykô. As obras que compõem a mostra contemplam diversas linguagens e mídias, tais como pintura, desenho, poema, vídeo-performance, videoclipe musical, filme, colagem digital, vídeo de animação, escultura, entre outras possibilidades de expressão artística. Assim, em *Reantropofagia*, o público pode ampliar os seus horizontes e observar que os indígenas também utilizam suportes variados para elaborarem as suas obras, o que não se restringe aos artefatos geralmente conhecidos (colares, cestarias, cocares, entre outros).

Em resenha sobre a mostra, Daniel Dinato (2019, p. 282-283) ressalta que o modo como as obras foram dispostas no espaço da galeria é um fator relevante que sugere uma ideia para as pessoas que visitarem o lugar:

Chamou-me a atenção, nessa exposição-retomada, a ausência de qualquer área não ocupada no espaço expositivo. Não havia espaços “livres”, ainda que, podemos dizer, todo aquele espaço estivesse sendo libertado. Cada parede branca tornou-se janela para uma (outra) possibilidade de vida. A urgência em se fazer presente, em retomar, em estar vivo, hoje, traduziu-se na ocupação total das paredes e pisos do Centro de Artes da UFF. Cada artista presente era e seguirá sendo uma forma de resistência. Nesse sentido, podemos pensar nessa exposição como uma ação coletiva onde trabalha-se juntos para um fim comum. Juntos, buscam reconhecimento, inserção simbólica, subsistência material, enfim, a possibilidade de estar vivo individual e coletivamente (Dinato, 2019, p. 282-283).

Estrategicamente, os curadores buscaram ocupar o máximo possível do ambiente da galeria com obras de artistas indígenas. Assim, permitindo que a experiência sensorial do público fosse intensa à medida que os olhos passeavam por paredes cheias de cores. De fato, a estrutura de concreto adquiriu vida e a cor branca das paredes se transformou em um mosaico artístico.

Denilson Baniwa e Pedro Gradella (2019) escreveram o texto curatorial da exposição, que foi entregue aos visitantes e projetado na parede do Centro de Artes da UFF. Nas primeiras linhas, a apresentação da proposta já demonstra um diálogo-tensão com o arquivo da antropofagia produzido pelo movimento modernista paulista:

Em 1º de maio de 1928, Oswald de Andrade fez o mundo conhecer o “Manifesto Antropófago”, onde falava em seu primeiro verso que “só a antropofagia nos une”. Uma semana antes do 1º de maio de 2019, aqueles que descendem dos antigos antropófagos de Pindorama vêm a público falar que daquele fundo do mato-virgem, de uma preguiça repetida por aquela antropofagia que uniu apenas aqueles que tomaram a Nossa História na voz de Mário de Andrade, ressurgem a ReAntropofagia, um Manifesto, um grito de urgências sobre a arte produzida pelos povos originários, quebrando assim séculos de silenciamento e exotização dos que sempre estiveram aqui (Baniwa; Gradella, 2019, p. 1).

Além de citar o marco da antropofagia oswaldiana, o texto evoca o personagem Macunaíma, do livro de Mário de Andrade, que nasceu “no fundo do mato-virgem” e era caracterizado pela preguiça, representando o país. Como lembra Cristino Wapichana (2010, p. 17), a partir das referências sagradas de seu povo, “[...] o verdadeiro Makunaima indígena está muito além das façanhas do Macunaíma de Mário, pois Makunaima pertence a outro mundo, bem diferente do de Macunaíma”. As comunidades originárias de Roraima transmitem oralmente as histórias dessa entidade que “[...] faz parte do tempo, do espaço, do nosso universo mítico e cultural desde o início do mundo: é a figura mais importante quando se trata da nossa ancestralidade” (Wapichana, 2010, p. 17). Makunaima possui uma existência milenar, mas se imortaliza para o público brasileiro por meio da obra de Mário de Andrade.

A entidade, tal como ressalta Wapichana (2010, p. 17), é responsável por grandes feitos que marcaram essas culturas e são rememorados pelos anciãos: “foi ele que, depois do grande fogo que destruiu tudo, refez os indígenas e lhes devolveu a vida”. Além disso, Makunaima continua vivo: “nosso grande guerreiro protetor ainda habita o monte Roraima e podemos ver seus feitos em muitos lugares por onde passou – seja por benevolência, brincadeiras ou capricho seu” (Wapichana, 2010, p. 17). Logo, existem várias histórias de Makunaima que devem ser conhecidas por um público mais amplo.

A apresentação curatorial de *ReAntropofagia* assinala que “aqueles que descendem dos antigos antropófagos de Pindorama” (Baniwa; Gradella, 2019, p. 1) desejam ecoar suas vozes por meio das artes. Pindorama⁵¹ é o termo que alguns povos indígenas atribuíram a esse território antes de o lugar ser rebatizado como Brasil. Embora essas pessoas estejam reivindicando uma prática cultural que preexiste à colonização do país (um gesto também executado pelos modernistas paulistas), há uma dinâmica diferente do tempo, pois os indígenas buscam presentificar o ritual. Não seria um costume aprisionado no século XVI e apenas lembrado na contemporaneidade. Trata-se de uma atitude antropofágica viva no presente, praticada pelos próprios indígenas que resistiram a um extermínio secular.

Na verdade, essa resistência também foi possível graças às estratégias reantropofágicas. O prefixo “re” sugere a ideia de “retomada”, tão discutida pelos indígenas para a demarcação de suas terras. Entre as comunidades que vivem no estado da Bahia, é comum o uso desse termo para designar o processo pelo qual os grupos buscam recuperar seus territórios que foram tomados por fazendeiros. Como explica Cacique Babau (2019), a reconquista de terras do povo Tupinambá de Olivença (sul da Bahia) foi um movimento autônomo realizado por esses sujeitos que, independentemente da atuação lenta e descuidada do governo brasileiro, conseguiram se restabelecer em seu espaço por meio de um confronto direto com os fazendeiros.

A retomada também tem acontecido no campo simbólico das artes, questionando as pilhagens epistêmicas para presentificar a antropofagia originária Tupinambá. Por isso a filiação aos antigos indígenas desse povo é destacada, tendo em vista que assim mostra-se que os artistas contemporâneos herdaram ancestralmente práticas culturais, utilizadas como símbolos nacionais sem a presença desses corpos. A antropofagia originária se torna, nesta exposição, uma metáfora teórica discutida pelos próprios artistas indígenas que almejam entender a sua condição contemporânea, como pessoas integrantes de comunidades ancestrais em intenso contato com a cultura dominante para criar estratégias de sobrevivência.

⁵¹ Segundo Graça Graúna (2014, p. 46), “Pindorama, em tupi, significa ‘terra das palmeiras’”.

A proposta curatorial ainda afirma: “contra o epistemicídio, contra a necropolítica, propomos a potência expressiva, criativa, e de teso pelo mundo e pela vida. Contra a invisibilidade do extermínio, propomos visibilidade e difusão e expansão” (Baniwa; Gradella, 2019, p. 1). Se expressar em múltiplas linguagens é uma forma de emitir um discurso próprio que alcance a sociedade brasileira ao mesmo tempo em que amplia as possibilidades subjetivas de cada indígena participante da mostra. Arte e política são trabalhadas de modo articulado nessas produções.

Se tornar visível para a população nacional, desconstruindo a ideia de que os povos originários estão situados apenas na floresta Amazônica, é crucial para os artistas. Segundo Jaider Esbell (2018, p. 84), “[...] o que almejamos enquanto artistas indígenas é, ou deveria ser, o romper urgente com ideias passadas de um índio geral, imaginado, visto de fora para dentro do mato”. A presença indígena também é incontestável nas cidades, nas universidades, em múltiplos espaços pouco pensados pelos não indígenas. Por isso, torna-se indispensável pluralizar as imagens que se têm dos indígenas, mostrar vozes diferentes e a arte é um instrumento poderoso para viabilizar esse projeto. Até porque, “a arte faz o índio sair da invisibilidade e entrar num universo bem restrito que é o de pensador, de pessoas que influenciam a sociedade” (Esbell, 2018, p. 99-100). Nesse sentido, é possível que reflitam sobre as próprias vivências e realidades para elaborarem visualmente narrativas de si e formas de ver o outro. Assim, as subjetividades são expandidas e os visitantes da exposição são provocados a pensarem criticamente sobre a existência dos povos originários no Brasil.

ReAntropofagia como prática artística se alimenta de diversas linguagens. Essas materialidades se fundem aos conhecimentos que cada indígena carrega de seu povo. Cada artista, antes de construir um trabalho reantropofágico, precisa realizar uma autofagia. Para Denilson Baniwa (2021)⁵², esse termo possui um sentido fundamental: “[...] agora a gente está em uma autofagia, comendo dentro do próprio território e construindo as nossas narrativas de arte”. Este movimento é relevante para que os artistas estejam em contato com suas coletividades e, ao devorar a cultura do outro, não se esqueçam da própria ancestralidade. Dentre as

⁵² Intervenção oral virtual na mesa “Ecos e desvios do modernismo”, realizada no 53º Festival de Inverno da UFMG. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=cMWNBrpWABY> >, transmitido em: 27 jul. 2021.

produções exibidas na mostra, cabe analisar a tela que dá título à exposição e representa os processos reantropofágicos e autofágicos praticados por indígenas:

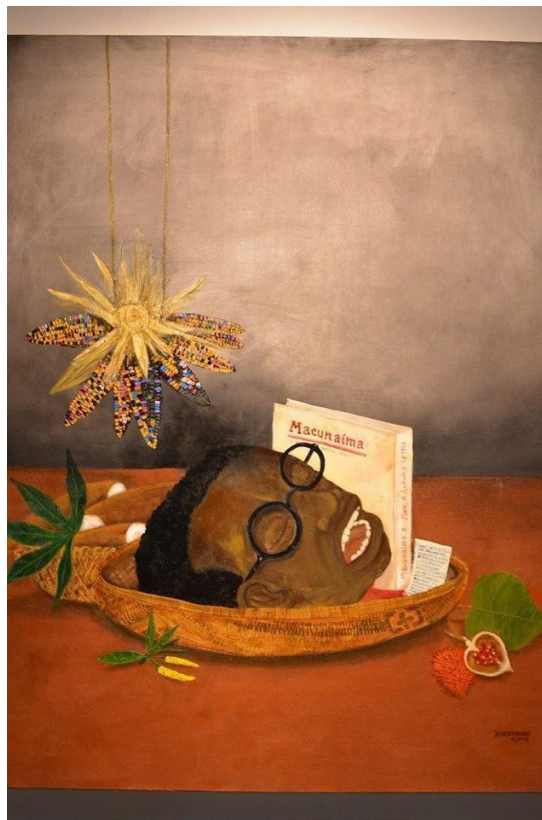


Figura 3. Denilson Baniwa, *Re-Antropofagia*, 2018⁵³. Técnica mista.
Foto: Ombela Assumpção, 2019⁵⁴.

A obra abre a exposição e já situa o público acerca do pensamento que orienta a mostra. Em *Re-Antropofagia*, observamos que a cabeça de Mário de Andrade – retratado como homem negro, o qual pode ser visto como uma fusão com o ator Grande Otelo, que interpretou Macunaíma no filme homônimo dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, de 1969 –, juntamente com a obra desse autor, está sendo oferecida em um cesto. Ao redor, alguns alimentos para o cozimento: pimenta, mandioca, urucum, milho colorido. A cabeça do autor é temperada com todos esses alimentos e servida especialmente para indígenas.

⁵³ A obra pode ser encontrada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, tendo em vista que houve comodato com o artista.

⁵⁴ ASSUMPÇÃO, Ombela. ReAntropofagia: Denilson Baniwa. **Desvio**. 29 abr. 2019. [on-line]. Disponível em: < <https://revistadesvio.com/2019/04/29/reantropofagia/> >. Acesso em: 2 jul. 2022.

Um bilhete acompanha o livro Macunaíma, com o seguinte enunciado: “aqui jaz o simulacro Macunaíma, jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com bordeaux e pax mongólica. Que desta longa digestão renasça Makunaimê e a antropofagia originária que pertence a nós, indígenas” (Baniwa, 2018). Na bandeja, são oferecidos Macunaíma como cópia da entidade de cosmogonias indígenas, retratada na obra de Mário de Andrade; e a noção de identidade nacional, construída pela convivência harmônica imaginada nas literaturas e nas artes. Após devorar esses elementos, será possível recuperar Makunaimê e a antropofagia indígena, símbolos referenciados por esses próprios sujeitos. Nessa obra, observamos que o artista sugere uma concepção de identidade e cultura que não é fixa, se transforma e pode absorver aspectos do modernismo paulista, para reconstruir as próprias subjetividades. Esse processo é considerado por Ilana Goldestein (2019, p. 86), a partir da leitura que constrói da tela, “[...] uma antropofagia ao avesso no sistema das artes”. Como sujeitos da antropofagia, os indígenas também reivindicam o direito de ingerir o que lhes for útil – nesse caso, os ícones trabalhados por escritores e artistas do século XX e códigos artísticos ocidentais.

Baniwa amplia o enunciado do bilhete encontrado no cesto para um poema, intitulado “ReAntropofagia”, que foi publicado posteriormente em duas revistas: *The Brooklyn Rail: Critical Perspectives on Art, Politics, and Culture*, Nova York/Estados Unidos⁵⁵, em 2021 (neste caso, o texto foi acompanhado da imagem do quadro); *Concinnitas*⁵⁶, Rio de Janeiro/Brasil, em 2022. No texto, que obteve uma circulação internacional, o artista-curador discute suas ideias sobre o modernismo e a necessidade de práticas reantropofágicas:

[...]
a arte moderna já nasceu antiga
com seus talheres forjados à la paris
faca, fork, prato raso e bourdeaux
páris que por fuck faz bobagem
se a arte indígena durará dez anos
eu quero ser aquiles: que será famoso
e morrerá antes de receber o troféu

⁵⁵ *The Brooklyn Rail*, fundada em 1998, é uma revista de artes, cultura e política, no Brooklyn.

⁵⁶ “A revista *Concinnitas* é uma publicação quadrimestral do Instituto de Artes da UERJ, criada em 1997 e, a partir de 2005, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES)” (E-publicações Uerj, 2024).

na queda do céu ser estrela cadente
- pintou e bordou, dirão na cantiga

a arte-macunaíma no moquém
fará uga-uga com as mãos nos lábios
pois é um totem, um pau-de-sebo
onde ninguém consegue o prêmio
grêmio de colecionadores, ratos
brancos de laboratório estéril
onde pratos fake-antropofágicos
são menu para abutre-cinéreo

sério, nasceria de fórceps uma arte brasileira?
sem índios na canoa que falha-trágica
quero quem come com as mãos, alguém?
sem limites-geo e conectada à mãe
ReAntropofagia posta à mesa nostálgica
é arte-indígena crua sem nenhum caráter [...] (Baniwa, 2022b, p. 33).

Reivindicando outras temporalidades, não datadas de maneira linear, e se apropriando de termos do Manifesto Antropófago assim como repensando a figura de Macunaíma, Baniwa (2022b) tece seu discurso. Há uma crítica ao fato de a perspectiva de Oswald de Andrade estar ligada à Paris e ao uso de modos ocidentais para se pensar a cultura brasileira na época. A partir de um processo de “transvaloração” possível por meio da “[...] apropriação, como de expropriação, desierarquização, desconstrução” (Campos, 2006, p. 234- 235), o artista retoma símbolos do modernismo para afirmar a existência da “ReAntropofagia”, uma manifestação da “arte-indígena”, possibilitando a ressurgência de Makünaimi.

Na tela, o destaque para a cabeça de Mário de Andrade no cesto, e não outras partes de seu corpo, indica que é necessário elaborar uma retomada intelectual e epistemológica do que foi apropriado no modernismo paulista. Para tanto, é possível enriquecer a oferta com alimentos da produção literária brasileira (assim como técnicas artísticas ocidentais) e temperos dos povos originários. Se alimentar do que pode enriquecer essas produções contribui para a luta dessas comunidades. Inclusive, a representação do avaxi⁵⁷ colorido – milho Guarani – é extremamente

⁵⁷ Jerá Guarani (2020) explica o processo de replantio de diversos tipos de milho na Terra Indígena Tenondé Porã (São Paulo). As pessoas se alimentavam com produtos transgênicos e, após esse intenso trabalho de cultivar diferentes sementes no território, “em seis anos conseguimos recuperar mais de 50 variedades de batata doce e mais de nove tipos de milho” (GUARANI, 2020, p. 16). A prática fortalece a soberania alimentar guarani.

simbólica na imagem, pois tanto faz referência à cultura alimentar autônoma de um povo indígena quanto nos lembra sobre a diversidade de pensamentos e existências. O milho que consumimos geralmente é o amarelo, mas existem múltiplas cores para esses grãos e os Guarani cultivam essa pluralidade em sua própria alimentação.

Para Clarissa Diniz (2020, p. 81-82), essa obra demonstra que “[...] os artistas indígenas que estão decapitando Mário de Andrade e reantropofagizando Oswald de Andrade ou Tarsila do Amaral o fazem como uma espécie de vingança que, mais do que nos aniquilar, nos responsabiliza”. A estudiosa relembra, dessa forma, a prática guerreira Tupinambá de vingança. Esse elemento “[...] era justamente a instituição que produzia a memória. Memória que não era outra coisa que relação com o inimigo, por onde a morte individual era posta a serviço da longa vida do corpo social.” (Viveiros de Castro, 2002, p. 154). Com os gestos reantropofágicos, somos lembrados que o cânone da arte brasileira se apropriou das culturas indígenas, mas negou a existência física desses corpos; ao mesmo tempo que notamos as insurgências das reapropriações, vingança na incorporação do outro a partir do protagonismo dos povos originários.

O quadro *Re-Antropofagia*, ao unir elementos da cultura nacional (representação do autor Mário de Andrade e sua obra *Macunaíma*) e também alimentos das comunidades indígenas, sugere que o artista busca tecer uma ponte entre esses dois mundos. Devorar o que a literatura canônica pode oferecer com temperos indígenas mostra a subversão de valores ocidentais e um gesto contra a submissão ao sistema hegemônico.

O poema *Manifesto*, da potiguara Graça Graúna, também provoca a reflexão sobre como os indígenas vivenciam a alteridade contemporaneamente. Os versos foram escritos na parede do Centro de Artes da UFF, adquirindo uma visualidade no espaço e se torna um mural no qual cada palavra é colocada em uma dimensão espacial:

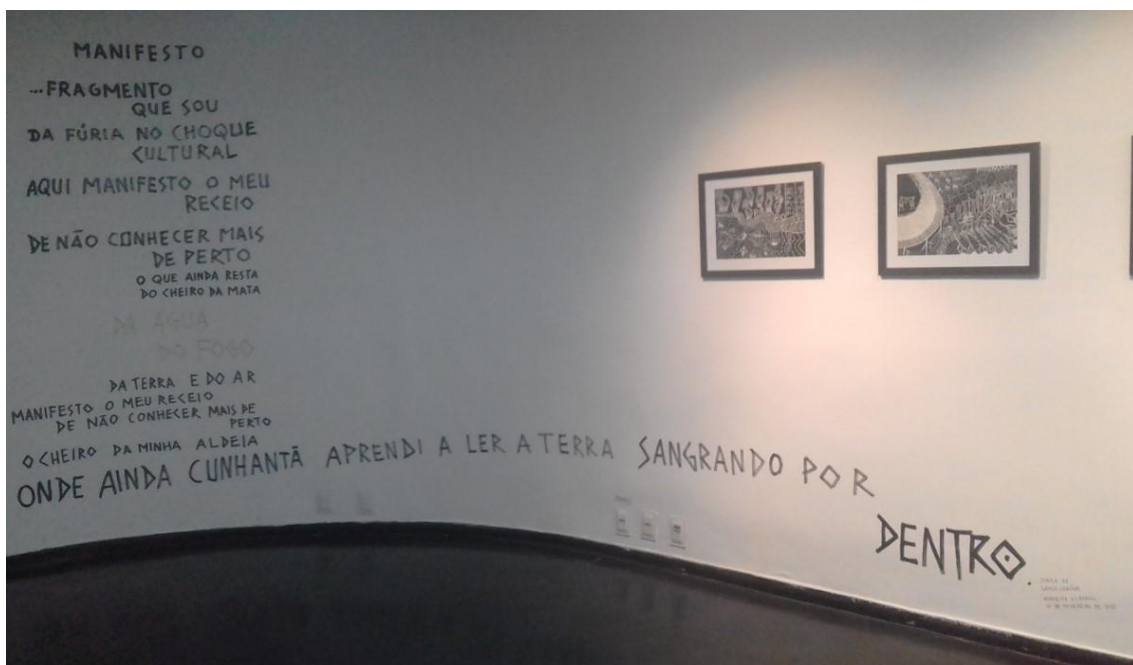


Figura 4. Graça Graúna, *Manifesto*, 2010. Centro de Artes da UFF.
Foto: Randra Barros, 2019.

O texto *Manifesto*, pelo título, lembra tanto o “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, quanto a apresentação curatorial de Denilson Baniwa e Pedro Gradella (2019), chamada *ReAntropofagia* e que possui um tom de manifesto. No entanto, o poema não é escrito por ocasião da exposição. Do lado direito do texto, embaixo da última palavra, há uma legenda do trabalho: “Poema de Graça Graúna, Nordeste do Brasil, 20 de fevereiro de 2010”. Nesse sentido, os versos da autora foram escolhidos para participar da mostra, demarcando a região específica do Brasil de onde a autora fala e, assim, reverberando a existência do Nordeste indígena.

A voz poética declara que a sua identidade é fraturada pela tensão de contatos culturais: “... fragmento/que sou/da fúria no choque/cultural”. Não houve um encontro harmônico entre sistemas de valores diferentes. Pelo contrário, esse processo ocorreu na “fúria”, de uma forma violenta que inscreveu marcas em corpos excluídos socialmente. Uma consequência desse choque é estar afastada da sua comunidade, da natureza. Estando em um outro espaço, provavelmente urbano, sente-se o medo de perder o vínculo com a terra: “aqui manifesto o meu/receio/de não conhecer mais/de perto/o que ainda resta/do cheiro da mata/da água/do fogo/da terra e do ar”. As palavras visualmente sugerem essa aflição, pois

alguns versos são escritos em letras menores (“o que ainda resta/do cheiro da mata”), mostrando não apenas que existe esse distanciamento da floresta, como também as áreas verdes estão sendo desmatadas no país e podem ser levadas a total extinção, por isso as palavras apresentam tamanho reduzido.

De que forma a indígena pode manter a ligação com o território ancestral vivendo fora de sua comunidade e em constante interação com a cultura dominante? Esse questionamento impulsiona Graúna a escrever um texto que expõe o risco de não conseguir se conectar ao seu povo. Os versos “manifesto o meu receio/de não conhecer mais/de perto” aparecem duas vezes na obra para reiterar a ideia de que essa preocupação de fato aflige a voz poética. Há o medo de perder a memória do “cheiro da minha aldeia/onde ainda cunhantã/aprendi a ler a terra/sangrando por dentro”. Criada na comunidade, ainda menina, a voz poética tinha contato com a natureza, dialogava com ela, conseguia fazer uma leitura dos sinais da terra. Nessa época, já existia choro nas matas, tanto dos seres vivos que são afetados pelo desmatamento quanto dos povos originários que se consideram parte da terra e sangram com o genocídio.

A última palavra do verso é escrita em letras garrafais e a letra “o”, do alfabeto latino, é transformada no símbolo de um grafismo (losango com um ponto no meio). Aqui, duas formas de escrita se encontram e sugerem que é necessário ler outras linguagens, principalmente os signos antigos da comunicação visual dos grafismos. Portanto, mesmo que o texto seja produzido por meio da escrita alfabética, ainda assim os códigos pictóricos indígenas – os quais são formas específicas de escrita – também se fazem presentes na obra. Com isso, há a interseção de linguagens no texto, provocando a hibridização de sistemas de comunicação.

As vivências de Graça Graúna se confundem com as aflições enunciadas pela voz poética. Trata-se da angústia subjetiva de estar no entrelugar, entre a cultura potiguara e o sistema de valores brasileiro, tendo o receio de esquecer sua memória ancestral. A noção de entrelugar é pensada por Silviano Santiago para refletir sobre a condição dos escritores latino-americanos que buscam traduzir a situação dessa região. O crítico considera que “sua geografia [da América Latina] deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência” (Santiago, 2000, p. 16). É fundamental o gesto de se apropriar dos códigos linguísticos e culturais impostos pela sociedade europeia e

transformá-los a partir de uma perspectiva latino-americana, em uma operação de deslocamento de estruturas opressoras que apagariam a pluralidade deste lugar.

Segundo Santiago (2000, p. 26), o autor da região encontra-se “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão”, o que configura um ritual antropófago em sua literatura. Um processo semelhante pode ser observado no trabalho de Graça Graúna, no qual a escrita alfabética é utilizada para o fortalecimento de sua comunidade ancestral, instrumento de luta contra o esquecimento. O entrelugar está sendo transformado pela autora em uma expansão de suas produções para conseguir unir esses dois universos distintos. O texto de Graúna é acompanhado por dois quadros da série *It was Amazon*, de Jaider Esbell. As obras tecem pontes com o *Manifesto* analisado:



Figura 5. Jaider Esbell, quadro da série *It was Amazon*, 2016. Centro de Artes da UFF. Foto: Randra Barros, 2019.

A série *It Was Amazon*, traduzida por Jaider Esbell, de forma livre, como *Era uma vez Amazônia*, intriga o público pelo título em língua inglesa. O uso do idioma sugere que o artista macuxi almeja alcançar um público mais amplo, em um contexto global. Pensando de forma política, até mesmo pode ser um gesto para causar comoção internacional, já que o artista sabe que aqui no Brasil o

problema ambiental não é tratado de forma relevante e em outros países o assunto tem sido amplamente discutido.

A capa da série afirma: “cada um de nós destrói a natureza, o Futuro, na medida da construção de nosso presente, da nossa fardofelicidade pseudomerecida” (Esbell, 2016). Com essas palavras, o artista responsabiliza cada cidadão pela destruição da terra, em virtude de um consumo desenfreado que tem penalizado as florestas e todos os seres que nela habitam. Se a Amazônia é conhecida em fotografias exuberantes pelo seu verde e cores cheias de vida, Esbell (2016) busca um outro tipo de representação dessa região. É com caneta posca branca e sobre papel canson preto que o artista desenha uma Amazônia sem vida, em preto e branco, porque a destruição desse lugar é um projeto em curso executado cada vez mais no Brasil.

Na figura 5, observamos um rio poluído por vários materiais que são despejados nele. Embalagens de alimentos, resíduos de líquidos e até o esgoto tem como destino as águas que poderiam ser utilizadas para saciar a sede. Há sanitários desenhados na parte superior da imagem para mostrar que os dejetos são levados diretamente para os rios. Analisando a reportagem de Paulina Chamorro (2021) para o site da National Geographic Brasil, notamos que o cenário retratado por Jaider Esbell (2016) é real e se intensifica com o tempo.

A jornalista afirma que “o rio Amazonas e seus afluentes sofrem com a presença da contaminação química, por agrotóxicos, microplásticos, produtos farmacêuticos e outros tipos de contaminantes” (Chamorro, 2021, s/n). Em cidades como Manaus, o escoamento de lixo por vezes é realizado nos igarapés, agravando o problema. Chamorro (2021, s/n) apresenta dados preocupantes: “de acordo com informações da Secretaria Municipal de Limpeza Urbana de Manaus, uma média de 27 toneladas de lixo são retiradas das águas todos os dias. Grande parte deste material é plástico descartável, como garrafas pets e outras embalagens”. Em 2021, a quantidade de poluentes encontrada nos igarapés é alarmante: “até julho de 2021, haviam sido recolhidas mais de cinco mil toneladas de resíduos da orla e rios – uma média de quase 700 toneladas por mês” (Chamorro, 2021, s/n). Esta reportagem discute em palavras uma situação de morte dos rios representada visualmente pelo artista macuxi na figura 5. Cabe lembrar que a poluição afeta a existência de diferentes seres vivos, para além do ser humano. Os riscos para a Floresta Amazônica se manter de pé continuam sendo expostos por Jaider Esbell

(2016), a exemplo da imagem 6:



Figura 6. Jaider Esbell, quadro da série *It was Amazon*, 2016. Centro de Artes da UFF. Foto: Randra Barros, 2019.

O quadro apresenta a palavra “YANOMAMI” no topo da cena, sugerindo que o desenho busca retratar o cotidiano desse povo. Do lado esquerdo, dois indígenas estão em um shabono (termo usado pelos Yanomami para designarem suas casas), com bastões de madeira de onde um pó é emitido. Em virtude disso, esses personagens podem ser pajés. Ainda é possível observar algumas redes e fogueiras acesas. Nesse shabono, os Yanomami praticam os seus rituais e vivem as suas culturas. No entanto, ao redor da casa, vários seres da natureza estão sendo destruídos.

Os rios estão contaminados por ouro (Au) e mercúrio (Hg). Cabe lembrar que os indígenas bebem essa água e ficam com deformações no corpo e outros problemas de saúde devido ao alto índice de contaminação. Os responsáveis por essa poluição química das águas são os garimpeiros que, na procura incessante por metais preciosos, sujam os igarapés a ponto de matar os peixes e afetar as pessoas que precisam desse líquido. Quanto às árvores, estão repletas de madeireiros ilegais, que almejam destruir a floresta para comercializar a madeira. No entanto, os indígenas lutam para proteger a região. Na parte inferior da imagem, é possível

ver os braços de alguns Yanomami soprando zarabatanas contra os madeireiros. Os moradores do lugar precisam defender o próprio território dos invasores.

No livro *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*, de Davi Kopenawa (indígena Yanomami) em parceria com Bruce Albert (etnógrafo francês), publicado em 2015, a situação de ameaça à vida desse povo por causa da atuação de desmatadores ilegais já é relatada. Os *urihi wapo pë* (“comedores de terra”; expressão usada por Kopenawa para chamar os garimpeiros) levaram a morte para os Yanomami: “antigamente, nossos maiores não ficavam morrendo à toa. Desde a chegada dos garimpeiros é diferente. A maior parte de nossos pais e avós foi devorada por suas doenças” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 336). Além de poluírem os rios e destruírem as florestas, os invasores levam enfermidades para as quais os indígenas não possuem imunidade, por isso ficam doentes e muitos morrem.

Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015, p. 336) explicam que “todas essas coisas sujas e perigosas [ouro e mercúrio] fazem as águas ficarem doentes e tornam a carne dos peixes mole e podre. Quem os come corre o risco de morrer de disenteria, descarnado, com violentas dores de barriga e tonturas”. Com isso, o direito à água é negado a esse povo: “[...] aí, como poderemos matar nossa sede? Morreremos todos com os lábios ressecados” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 336). Os Yanomami estão morrendo de sede ou por beberem água contaminada e também desnutridos, visto que a caça é espantada pela ação dos garimpeiros. Em 2021, o programa televisivo *Fantástico*⁵⁸ exibiu uma reportagem filmada no território desse povo e mostrou imagens assustadoras para o público nacional, nas quais crianças também enfrentam uma situação crítica. Assim, a figura 6 denuncia a política de morte enfrentada por uma nação que corre o risco de desaparecer por omissão do estado brasileiro que continua praticando o genocídio contra os indígenas.

As produções de Graça Graúna e Jaider Esbell apresentam aspectos em comum, por isso foram colocadas em diálogo na sala de exposição. Enquanto Graúna sugere o seu receio pelo “o que ainda resta/do cheiro/da mata/da água/do

⁵⁸ FANTÁSTICO. Crianças Yanomami sofrem com desnutrição e falta de atendimento médico. **G1 Globo**. Disponível em: https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2021/11/14/criancas-yanomami-sofrem-com-desnutricao-e-falta-de-atendimento-medico.ghtml?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=fant&utm_content=post. Acesso em: 14 nov. 2021.

fogo/da terra e do ar”, Esbell expõe visualmente que as florestas e seus moradores estão sendo exterminados. A “terra sangrando por dentro” (Graúna, 2010) é a dor de povos como os Yanomami, morrendo contaminados e sem poder se alimentar com os frutos e animais da natureza; é a agonia dos rios, das florestas, também em perigo de extinção. Escrever e desenhar são atos políticos de protesto contra essa situação trágica.

Com as florestas sendo destruídas e os seus territórios invadidos, muitos indígenas migram para as cidades e buscam nesse espaço manter a ligação com as próprias culturas. Circunstância vivenciada por Naná Kaingang que, em suas colagens digitais, expõe o processo de deslocamento dessas pessoas para as cidades:



Figura 7. Naná Kaingang, *Hawe Dau Tibuya*, 2018, colagem digital.
Foto: Cine Artes UFF, adaptada, 2020⁵⁹.

⁵⁹ CINE DE ARTES UFF. Colagens de Naná Kaingang. **Facebook**. Agosto de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/centrodeartesuff/photos/pcb.3527466907263391/352746660596749>. Acesso em: 05 jul. 2022.

As duas colagens compõem a série *Hawe Dau Tibuya* e mostram como os indígenas ocupam os espaços urbanos. Na imagem do lado esquerdo, um homem indígena e sua filha caminham pela cidade, cercada de prédios que fazem referência à Manhattan. Os seus corpos têm inscrição de grafismos e carregam colares, braceletes, pulseiras, além de adornos produzidos nas comunidades. O homem segura, com a sua mão direita, um aparelho de rádio – uma tecnologia não indígena – e usa uma sandália. Esses elementos combinam objetos de seu povo e da sociedade brasileira, transitando pela cidade. Mesmo estando fora de seus territórios, os indígenas conseguem cultivar os seus pertencimentos identitários, por vezes utilizando diversas tecnologias para cumprir essa tarefa.

Segundo Ely Macuxi (2012, p. 42), “a ideia de lugar, de terra indígena, de aldeia não é somente a do espaço fixo, determinado, mas o da territorialidade, no sentido do espaço que se constrói historicamente, de identidades que se mantêm ou se ressignificam conforme os novos contextos”. Nesse sentido, as territorialidades indígenas que são construídas nas cidades mostram as possibilidades de essas pessoas interagirem com outros espaços, observá-los de maneira diferente e adaptarem as suas culturas nessas situações. A imagem direita da figura 7 sugere como as mulheres indígenas têm praticado esse processo. A mulher retratada pinta a cidade com jenipapo, tal como se estivesse realizando esse gesto no próprio corpo. Os desenhos que são demarcados nas ruas e prédios são grafismos que possuem origem milenar. É possível dizer que essa mulher está territorializando o espaço ao transformar o grande centro urbano em um lugar familiar, com marcas dos antepassados. A estratégia contribui para que a cidade seja menos aterrorizante e se torne também uma aldeia, adequada às especificidades que o lugar urbano apresenta. A artista Kaingang (2018) expõe reflexões relevantes sobre o preconceito que as mulheres indígenas sofrem nesses espaços:

Ser mulher indígena na cidade é duvidar da boa vontade de todos, é estar desconfortável em sua própria família. É ter família mestiça e ouvir do lado não indígena que você é “diferente” de todos. É ouvir que sua avó indígena te criou mal. Ser mulher indígena na cidade é ser chamada de bicho do mato. Pois sou, com orgulho! É trabalhar para comprar seu celular e ouvir que você não deveria tê-lo. É passar na universidade e

ouvir que deveria voltar pra aldeia. É não ter nome entre seus colegas e professores, “ô indiazinha!”. Às vezes cheirosa demais para ser indígena, às vezes com aquele “fedor de índio”. Ser mulher indígena na cidade é falar para os outros de sua identidade e ser questionada. É te perguntarem se você é adotada (afinal, como chegou aqui?). É se esforçar o dobro para provar sua inteligência, e também ter que receber assistência dos outros por acharem que você não sabe fazer nada (Kaingang, 2018)⁶⁰.

Além do racismo e do machismo enfrentado por essas mulheres, nota-se que a ideia de que essas pessoas deveriam “voltar pra aldeia” mostra o desejo de afastamento, um ímpeto de exclusão da diferença e a manutenção da ideia de que as indígenas devem viver apenas no mato, distantes da sociedade nacional. Esse pensamento foi produzido também pelo imaginário romântico. As florestas estão sendo destruídas, os territórios demarcados sofrem com invasões e, quando o indígena é empurrado para a cidade, exigem que ele retorne para o espaço rural no qual por vezes não é mais possível viver de maneira autossuficiente. Por conta disso, não indígenas questionam e negam as identidades de integrantes dos povos originários. Essas são as ambivalências do modo como esses grupos são vistos no país.

Cabe lembrar que acessar os espaços na cidade, tal como a universidade e utilizar as tecnologias da sociedade contemporânea (celular) são vistos como indicativos de que um sujeito não pode ser indígena. No entanto, a resistência também se faz com o uso desses instrumentos para reverberar as vozes indígenas. A arte feita por Naná Kaingang é um grande exemplo desse movimento realizado por indígenas. A partir de mecanismos digitais, a artista consegue montar imagens que expressam a sua experiência como mulher Kaingang urbana.

Moara Brasil também é uma artista que integra a exposição e utiliza técnicas mistas de colagem para produzir iconografia de mulheres indígenas. Duas imagens da série *Sagrado Feminino* (2017) foram exibidas na mostra, ao lado do trabalho de Kaingang, e dialoga com as cosmogonias ancestrais:

⁶⁰ Disponível em: <https://medium.com/@levanteindigenausp/ser-mulher-ind%C3%ADgena-na-cidade-por-nan%C3%A1-kaingang-628f73c2d972>. Acesso em: 29 mai. 2022.



Figura 8. Moara Brasil, série *Sagrado Feminino*, 2017, colagem digital.
Foto: Cine Artes UFF, adaptada, 2020⁶¹.

Na forma de pôsteres colados na parede (técnica urbana conhecida como lambe), as obras de Moara Brasil mostram imagens de mulheres que acessam o universo não visível. A mulher da imagem esquerda interage com outros seres, como borboletas que voam sobre o seu rosto; flores e frutos que ornaram o seu cabelo; assim como o pássaro pousa em sua mão, como se esta fosse um galho. O fundo da tela evoca o universo cósmico, repleto de estrelas. A cabeça dessa mulher está intrinsecamente ligada à natureza a ponto de desse corpo brotar plantas que atraem pássaros e borboletas. Assim, a imagem evoca a conexão da espiritualidade feminina com a Terra e o Universo, mostrando a união entre todos os seres.

A segunda colagem, do lado direito na figura 8, utiliza o procedimento de deslocar a fotografia para um contexto pictórico. O registro fotográfico do corpo

⁶¹ CINE DE ARTES UFF. Colagens de Moara Brasil. **Facebook**. Agosto de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/centrodeartesuff/photos/pcb.3527466907263391/3527466660596749>. Acesso em: 05 jul. 2022.

de uma mulher Kadiwéu foi realizado no século XIX, pelo italiano Guido Boggiani. As pinturas facial e corporal se destacam nessa imagem, que ficou conhecida pelo estudo de Claude Lévi-Strauss sobre a arte desse povo. No século XXI, Moara Brasil recupera essa fotografia para produzir uma obra na qual a mulher Kadiwéu possui um corpo-flor (de seu estômago brotam várias pétalas); se tornando uma entidade que pode ser considerada uma mulher ancestral, habitando outros cosmos. Cabe ressaltar o trabalho com o arquivo realizado pela artista. Para Pedrosa, Kling, Wolf e Câmara (2018, p. 32), é possível ver o arquivo (enquanto ferramenta crítico-teórica) como resto e, a partir disso, realizar uma torção: “[...] ler no já dito, no já inscrito e escrito, o não dito, aquilo por dizer, o dizer do outro”. Brasil (2017) deseja mostrar a potência dessa mulher Kadiwéu que foi registrada fotograficamente e estudada na perspectiva antropológica e antropomórfica. Esse corpo ganha vida, movimento, nas cores da colagem, nas quais um corpo- flor brota em sintonia com o universo.

A legenda das obras aponta que a artista se inspirou na pajelança feminina do povo Yawanawá (Acre) para criar essa série de imagens. Embora em muitas comunidades esses rituais de cura (pajelança) sejam realizados por homens, no caso desse grupo é diferente. Segundo Cynthia Sáenz (2017, p. 138), “[...] a inserção feminina no universo do xamanismo Yawanawa produziu transformações de diversas ordens. Por um lado, modificou a agência xamânica, inserindo novidades relacionadas ao jeito feminino de ser na prática xamânica”. Ou seja, o modo de praticar as tradições espirituais desse povo foi alterado pelo trabalho das mulheres. Simultaneamente, a agência desses corpos também sofreu transformações adquirindo força xamânica que contribui para as mulheres “[...] desempenharem outras funções para além da agência feminina, como pajés e estudantes das medicinas, com um grau de reconhecimento e responsabilidade perante a sua comunidade” (Sáenz, 2017, p. 138). Assim, as mulheres Yawanawa desempenham várias atividades relevantes em sua comunidade.

As visualidades da antropofagia originária trabalham com diferentes linguagens e provocam múltiplas reflexões no público que têm contato com essas obras. Seja para mostrar que é possível devorar símbolos da cultura nacional e restituí-los às culturas indígenas (pintura de Denilson Baniwa); expor a fragmentação que os indígenas vivem ao ocuparem o entrelugar em relação à identidade ancestral e o contato com os não indígenas (poema de Graça Graúna);

denunciar o processo de destruição da floresta amazônica (desenhos Jaider Esbell); defender a existência de territorialidades indígenas nas cidades (colagens digitais de Naná Kaingang); visibilizar a relação das mulheres originárias com o sagrado, ressignificando fotografias elaboradas pelo olhar alheio (colagens de Moara Brasil), notamos que essas produções divulgam as situações vivenciadas pelos indígenas contemporâneos. Nesse sentido, subjetividade e alteridade estão em constante relação, demandando que a reantropofagia seja praticada como estratégia de sobrevivência, por isso é fundamental falar a língua do outro sem esquecer o próprio idioma.

Casé Angatu (2021) expõe mais uma camada de reflexão sobre o termo antropofagia. No documentário *Antropofagia* (2021), dos diretores Isadora Brant e Daniel Fagus Kairoz, enquanto o indígena caminha pelo território onde vive, explica o conceito desse termo na perspectiva Tupinambá: “a antropofagia certamente não dá conta do que fazíamos e ainda fazemos. O ‘antropo’ que seria o ser humano e a ‘fagia’ devorar para nós é muito mais amplo porque qualquer ser vivo da natureza é nosso irmão, estamos incorporados a ela” (Angatu, 2021). Para o estudioso, essa palavra ainda possui limitações que devem ser revistas:

Não se chamaria isso de antropofagia, seria chamado de outra forma, de relacionamento. Então, quando falo de devorar, não falo de devorar no sentido de saciar uma fome. Quando falo de devorar, é de incorporar o outro e esse outro ou outra não é só o ser humano nessa forma física e humana, são os seres vivos das águas, do rio e da mata, é uma árvore, um fruto dela, uma sombra, faz parte da nossa encantaria. Quando nós deixarmos essa forma física, seremos parte dessa natureza em outras formas físicas, espiritualmente com a *anga*, com a alma, por isso o nosso sentido de antropofagia é muito mais profundo do que a própria palavra antropofagia significa. Pensando agora, academicamente, estou propondo uma decolonização dessa palavra antropofagia. Ela não dá conta do que seria, o que foi o ritual que os nossos parentes faziam ao devorar o outro guerreiro ou a outra guerreira. Essa antropofagia profunda é o sentido profundo do que se chama antropofagia (Angatu, 2021)⁶².

⁶² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S2k3bAmFsv0&t=64s>. Acesso em: 4 dez. 2021.

Como indígena que vive na Terra Tupinambá de Olivença (Ilhéus/Bahia), Angatu (2021) acredita que a palavra “relacionamento” seria mais apropriada para designar o que ele e diversos indígenas fazem, tanto na prática quanto metaforicamente. Essa ideia nos permite entender que os artistas de diferentes povos são também incorporados à natureza e restringir essa interação apenas entre humanos impede a compreensão da complexidade dessa concepção. Os trabalhos expostos em *ReAntropofagia* (2019) nos permitem perceber esses sentidos da antropofagia originária, a qual – assim como precisa incorporar a cultura brasileira – também interage com humanidades plurais, que fazem parte da pessoa indígena e, posteriormente, esse ser humano adquirirá as formas físicas de outros seres. Assim, a exposição contribuiu para anticolonizar um termo que se tornou canônico na literatura e cultura brasileira.

3.3

Reantropofagia em 2022: tensões no centenário da semana de arte moderna

Em virtude do centenário da Semana de Arte Moderna, especialmente em fevereiro de 2022, houve várias atividades para debater o modernismo paulista. Os veículos de informação produziram documentários, entrevistas, reportagens sobre o que significou o modernismo e a cena contemporânea protagonizada por pessoas indígenas e negras. Para a *Veja* de São Paulo²¹, esses agentes seriam os “novos modernistas”. Já a *Globo News*²², afirma que os grupos podem ser considerados os “novos modernos”. A comparação entre as atividades de 1922 e os movimentos artístico-culturais do século XXI tem sido frequente. Mas será que existem tantas semelhanças entre esses movimentos distantes temporalmente? Se nos ancorarmos na linearidade da historiografia literária e artística, que trabalha primordialmente com fontes e influências, poderíamos dizer que artistas contemporâneos se inspiram na semana de arte moderna de 1922 para construírem as suas obras?

De certa forma, João Nyn (2022, s/n) responde a essas questões: “somos muyto melhores que ‘NOVOS MODERNYSTAS’. SOMOS NÓS FALANDO POR NÓS. Não eles, fylhos de estrangeyros, querendo cryar uma ydentydade que

soterre a gente”⁶³. Adotando o potyguês – criação linguística desse dramaturgo, que substitui o “i” do português pelo “y”, em referência à língua Tupi –, Nyn (2022) é assertivo: as perspectivas de emissão de discurso são radicalmente diferentes. A busca por tentar inventar uma identidade nacional, algo que mobilizava escritores e artistas modernistas paulistas, não é uma necessidade dos movimentos contemporâneos. Na verdade, como explica João Nyn (2022), projetar a brasilidade foi uma maneira de sufocar diferentes povos que vivem no país, sobrevivem às violências cotidianas que o Estado lhes direciona e buscam estilizar a ideia de nação. Por isso, “o erro fatal do Modernismo, nesse sentido, foi avançar na busca de uma identidade brasileira, ao invés de desmascará-la de vez” (Rennó et al., 2019, p. 67). Para mostrar os vários Brasis, seria preciso haver uma preocupação política desses escritores, para além das discussões estéticas, filosóficas e culturais. Ao negar a filiação ao modernismo, Nyn (2022) reivindica outras histórias, aquelas dos Potiguara e tantos outros povos originários do Brasil, que não foram contadas na historiografia oficial do país.

Existe uma motivação política que impulsiona o fazer artístico. Sem apoio financeiro das elites brasileiras, como pessoas não brancas, esses agentes articulam as estéticas com propostas político-sociais. Não buscam reforçar a ideia de identidade brasileira. Até porque, é esse país que exclui os seus corpos da construção de nacionalidade e mata as suas existências, como se fossem um entrave para o progresso da nação. Também há o desejo de explodir a língua portuguesa como herança colonial que aprisiona a forma de se comunicar. O português daqui é outro: tupynyzado, potyguaryzado, com inscrições iorubá e banto. Além disso, não é possível esquecer das mais de cem línguas indígenas faladas em diferentes regiões do país. Ou seja, existe uma radicalidade desse fazer que coloca pelo avesso a ideia modernista de nação e o idioma dominante.

Política e estética caminham juntas em trabalhos de artistas que não são e nem almejam ser “os novos modernistas”. São mais potentes em seu compromisso social: lutam e não escondem que fazer arte é uma forma de ativismo. Querem mudanças estruturais no país para combater as violências que atingem os seus corpos e de suas comunidades. Transformações estéticas não são o objetivo

⁶³ Disponível em: <https://mobile.twitter.com/Juaonyn/status/1492239884282703875>. Acesso em: 11 fev. 2022.

principal desses grupos, pois há demandas mais urgentes: genocídio das populações originárias e negras, agrotóxicos infectando terras indígenas e diversas pessoas que os consomem nos alimentos, desmatamento dos biomas, entre outros. As linguagens artísticas permitem denunciar essas situações, despertar no público a sensibilidade para problemas sociais que atingem a todos, porém só alguns corpos são sacrificados no imaginário instituinte da nação.

Para revisitar a Semana de Arte Moderna na perspectiva indígena, o Itaú Cultural propôs o ciclo de debates “A gente somos – Reantropofagizando o Brasil”, no âmbito do Mekukradjá (evento que ocorre anualmente e reúne indígenas para discutir diferentes temas). Com a curadoria de Naine Terena e Daniel Munduruku, o encontro tem por proposta utilizar a noção de ReAntropofagia, de Denilson Baniwa, para cartografar a cena das artes indígenas contemporâneas no país. Assim, “querer reantropofagizar é deixar de ser apenas o alimento e ser, também, aquele que se alimenta com o que fizeram de nós” (Terena; Munduruku, 2022a, s/n). Nesse sentido, há uma inversão de paradigmas para que os indígenas – tratados como objetos na história da literatura e das artes brasileiras – possam se tornar agentes de um fazer artístico que devora linguagens fundamentais para a autoexpressão.

O público poderá ser afetado com as produções indígenas. Por muito tempo – e até mesmo contemporaneamente –, há tentativas de transformar os povos originários em “sociedade brasileira”, integrá-los ao corpo monolíngue e monocultural de uma ideia de nação. O que se deseja fazer no projeto “A gente somos – Reantropofagizando o Brasil” é o contrário, como afirma o texto curatorial falado em vídeo:

Gente. É como os povos indígenas costumam se autodenominar. Gente Verdadeira, Gente Originária, Gente Primeira, Gente Ancestral. Gente é um conceito coletivo. Cada ser vai passando por um processo de tornar-se gente. Quando se chega ao auge do processo de tornar-se gente, os corpos estão prontos para vivenciar o pertencimento. Daí, nasce a completude, porque já não se é mais uma gente, mas gentes uma. Por muito tempo – pela história, pela ciência e pela literatura – se quis que as Gentes Ancestrais se tornassem brasileiras. É hora de tornar os brasileiros – pela arte, pela

imagem, pela literatura, pela metamorfose – Gentes Ancestrais (Terena; Munduruku, 2022b, s/n)⁶⁴.

A expressão “Gentes Ancestrais” sugere que não se está falando apenas de humanos, mas também de diferentes seres que vivem na Terra. Ao ter contato com as artes e literaturas indígenas, os brasileiros podem ser afetados por essas subjetividades e culturas que deslocam o pensamento iluminista moderno. As obras conduzem o seu público a sentir e pensar a partir de maneiras múltiplas, com diversidade de línguas e cosmogonias. Algumas imagens que compõem o vídeo curatorial mostram a relação de indígenas com gentes diversas, em obras de artistas contemporâneos:

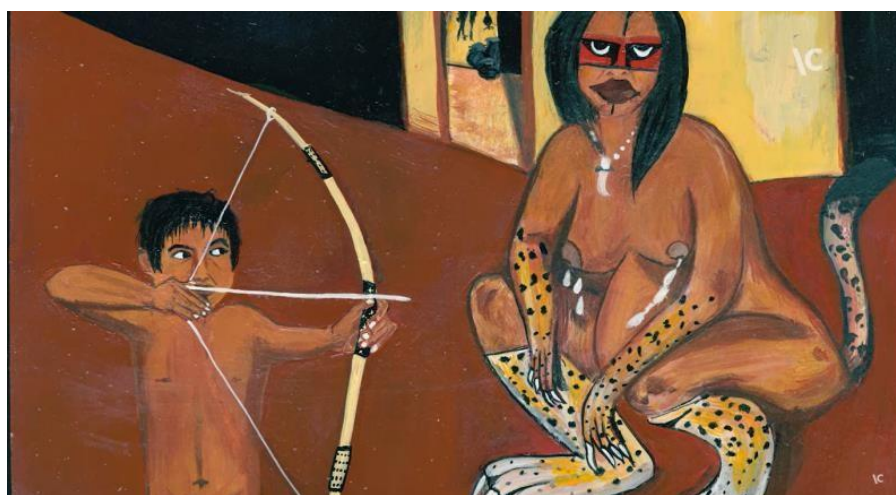


Figura 9. Miguela Guarani, *Kuña key'para: mujer onça*, 2021 Mekukradjá Teaser – Frame: 36''⁶⁵

A figura 9 mostra o rosto pintado de uma mulher indígena e pintas negras em seus braços, indicando um processo de coexistência da gente-mulher e gente-onça. Os pés da mulher também se transformaram em patas de onça e suas mãos têm garras. A imagem nos faz pensar que a noção de “Gentes Ancestrais” é ampla, não apenas por englobar bichos e plantas, mas também porque os próprios corpos indígenas estão em constante movimento, se transformando frequentemente. O humano é também onça, pássaro e vários animais que compartilham o planeta com

⁶⁴ TERENA; MUNDURUKU. Narradores do vídeo curatorial. **Mekukradjá (2022) – Teaser**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_mCrSKOFAYg. Acesso em: 16 fev. 2022b.

⁶⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_mCrSKOFAYg. Acesso em: 16 fev. 2022.

a gente. Assim, as obras desses artistas indicam a possibilidade de nós – não indígenas – também experimentarmos metamorfoses de pensamento e entendimento do mundo a partir do contato com as artes indígenas contemporâneas, dialogando com a ideia de relacionamento proposta por Casé Angatu (2021).

Lai Munihin (2022), também se inspirando no trabalho de Denilson Baniwa, criou a “Semana da ReAntropofagia”, na qual – entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 2022 – a estudiosa realizou uma série de publicações nas suas redes sociais (instagram e twitter) para divulgar a perspectiva indígena sobre a antropofagia. Nas suas palavras, o termo “[...] vem como uma retomada-disputa artística e de narrativas” (Munihin, 2022, s/n.). Ou seja, a “ReAntropofagia” possibilita repensar o lugar do indígena na antropofagia oswaldiana e agir em prol da antropofagia originária, retomando o que foi usado como símbolo de um movimento hegemônico. Dessa forma, o termo pensado por Denilson Baniwa tem contribuído para incentivar jovens artistas e pesquisadores indígenas a pensarem em outros problemas que lhes afligem. A retomada discursiva da antropofagia ultrapassa o campo artístico e literário, podendo chegar a diversas esferas do conhecimento a partir do olhar de estudiosas/os indígenas.

As reantropofagizações estão acontecendo nos procedimentos artísticos de indígenas que hibridizam as linguagens de expressão e de interação com a cultura nacional. Nesse sentido, a noção de antropofagia é reconstruída a partir dos olhares indígenas. Edson Kayapó (2022), no ciclo de debates do Mekukradjá, concorda que é necessário ressignificar essa noção e afirma: “nós estamos fazendo o processo de reantropofagizar ao ocupar diferentes lugares na sociedade”. Mas atribuir novos sentidos e práticas à antropofagia modernista não poderia indicar que o movimento de arte indígena contemporânea se inspira na Semana de Arte Moderna? Com isso, a crítica literária e das artes filiará o trabalho de indígenas às produções de Oswald e Mário de Andrade, seja por continuidade ou por ruptura? O uso dos termos “novos modernos” e “novos modernistas” pela mídia não seria uma tentativa de mostrar essas similaridades?

As questões levantadas buscam provocar o nosso entendimento sobre essa cena. Afinal, existem ganhos e perdas no gesto de se reapropriar da linguagem modernista. Os ganhos podem ser vistos no convite para que indígenas participem desse debate em documentários, exposições, seminários. As artes dos povos

originários adquirem visibilidade no revisionismo histórico, levando em consideração que – se antes foram inspiração poética sem subjetividades políticas para os modernistas – hoje estão conquistando espaços para falar sobre os símbolos de suas culturas tomados em apropriações artísticas.

As perdas estão em uma espécie de relação de dependência que a mídia e eventos hegemônicos buscam sugerir. Sutilmente, os veículos de informação nos induzem a acreditar que as/os artistas de hoje são tributários do legado modernista, como se ainda não tivessem construído algo próprio, independente do marco da semana de 1922. Por isso, Panmela Castro (2022, s/n)⁶⁶ prefere “[...] acreditar em um rompimento, da gente criar e trazer algo próprio nosso, sem precisar desse outro como mediador, como linha que leve a algum lugar”. O outro aqui se refere às pessoas que detêm o poder hegemônico e não àquelas tratadas como subalternizadas. A artista entende que se expressar dentro da linguagem modernista pode ser lido como um gesto de submissão, pois os povos excluídos da semana de arte moderna seriam dependentes discursiva e artisticamente do modernismo paulista.

Algumas mulheres indígenas têm um pensamento semelhante às ideias de Panmela Castro. Nessa perspectiva, as vivências de cada comunidade forneceriam os parâmetros necessários para se entender as práticas indígenas contemporâneas. Fabiane Medina (2022) acredita que o termo “antropofagia”, quando usado para se referir a ela e a seu povo, é racista, pois este ritual não faz parte da cultura guarani. A estudiosa aponta um problema pouco observado: a antropofagia é usada como uma palavra de generalização e as pessoas entendem que todos os povos originários seriam “canibais” (muitos indivíduos não distinguem o ritual de comer carne humana para ingerir as habilidades do inimigo de se alimentar deste tipo de carne diariamente). Não só os guaranis, como muitas nações historicamente não têm essa prática integrada às suas culturas. Então, será que de fato vale a pena adotar o termo de forma generalizante?

Medina (2022) prefere falar em “tekoharização”. Oriundo da palavra “tekohá”, que em Guaraní refere-se ao lugar físico em que esse povo pode praticar os seus modos de vida, o processo de tekoharizar consiste em demarcar diferentes

⁶⁶ CASTRO, Panmela. O corpo do outro. Entrevista concedida a Sandra Benites. Entrevistas – Artes 22. **Globo play**. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10261037/?s=0s>. Acesso em: 1 fev. 2022.

espaços com a perspectiva desse grupo, territorializando os campos da literatura e das artes a partir das atividades observadas nas próprias comunidades. Por vezes, a tekoharização é necessária diante de sistemas culturais reprimidos que estão sendo retomados. Ou seja, trata-se de fortalecer a diferença cultural. Nesse sentido, o termo propõe um olhar dentro da cultura Guaraní e não a partir do que lhe é externo, por isso o uso da expressão na língua do povo é fundamental.

Para Daiara Tukano (2022) ressignificar o “modernismo” e o “moderno”, os símbolos discutidos por eles, também não faz sentido. “Se for para comer o antropo, que seja o antropoceno” (Tukano, 2022, s/n), assim afirma a artista tukano que não vê o debate sobre o modernismo como uma urgência para os povos indígenas, especialmente diante de tantas violências e racismos sofridos. Se o antropoceno é também uma herança da modernidade, dos des-envolvimentos, que as pessoas se articulem para derrubá-lo e construir outras relações no mundo. Para Tukano (2022, s/n), “moderno é o termo que os brancos deram para todo esse sistema que está acabando com a gente”. Por isso, critica o título dado a seu círculo de debate (“Modernos eram os indígenas: pensar a arte é pensar sobre os conceitos de artes”), visto que reivindica um ser moderno, que – para a autora – não faz sentido. Muitos artistas indígenas não querem ser modernos, mas sim destruir o sistema devorador que está lhes matando.

As reflexões de Fabiane Medina e Daiara Tukano sugerem atentarmos para horizontes que as comunidades indígenas têm construído de maneira prática, sem a necessidade de retomar movimentos estéticos hegemônicos. Já Denilson Baniwa e Edson Kayapó, acreditam ser possível ressignificar símbolos indígenas apropriados pelo modernismo, até porque trata-se de uma forma de revisionismo histórico que olha para o outro de fora e também se alimenta dele. À primeira vista, as perspectivas são radicalmente diferentes e trabalham em frentes opostas. O que seria mais frutífero? Buscar termos próprios, nas línguas originárias, para se referir ao movimento de artes indígenas ou retomar palavras do modernismo paulista, atribuindo significados diferentes a partir dos olhares dessas pessoas?

As duas práticas são relevantes e podem ser complementares. É fundamental que se diga o quanto é antigo o fazer estético dos povos originários, suas filosofias e cosmogonias. Oswald de Andrade se inspirou no ritual antropofágico porque viu nele a possibilidade de fugir do pensamento moderno ocidental dualista: devorar o outro, absorvendo o que lhe for útil para fortalecer a própria identidade já era um

gesto Tupinambá, o qual ficou conhecido no Brasil e no mundo por meio do escritor modernista. No entanto, cabe lembrar as especificidades dessa cultura do litoral do país e evitar generalizações, pois – a exemplo da nação Guaraní – muitos povos não praticavam esse ritual. Cem anos depois, a antropofagia ainda é atribuída a todas as comunidades originárias, não no sentido filosófico e cultural, mas como um instinto “canibal” da barbárie.

Utilizar significações de contextos indígenas diferentes é crucial para mostrar a diversidade de perspectivas desses povos. Por isso, a tekoharização (Fabiane Medina, 2022) amplia os nossos horizontes, nos fazendo enxergar movimentos autônomos realizados dentro dos territórios ancestrais. Tratam-se de olhares que não se limitam ao homem no centro e como medida do universo. Não almejar ser moderno e querer destruir o antropoceno (Daiara Tukano, 2022) são posicionamentos necessários para a construção de outros mundos, que fujam da monocultura, da nação hegemônica unificada. Nesse sentido, línguas, corpos e filosofias de Gentes Ancestrais já estão criando formas de conviver em equilíbrio a partir dos conhecimentos praticados nos territórios, mas pouco vistos no cenário nacional.

Por outro lado, como vimos na parte anterior desta tese, a reantropofagia (Denilson Baniwa, 2019) promove um movimento interessante: fazer a sociedade brasileira rever a história da arte do país pelas vozes indígenas. Se o marco antropofágico é conhecido pela pintura de Tarsila do Amaral e pelo manifesto oswaldiano, agora as pessoas saberão da existência de uma antropofagia originária praticada contemporaneamente. O centenário da Semana de Arte Moderna não pode ser debatido sem se falar em ReAntropofagia, Makunaimã, ou do movimento de arte indígena contemporânea. De certa maneira, esta é uma forma de artistas indígenas conseguirem visibilidade e projeção em exposições de revisão do modernismo (Pós-modernismo, 2021/Rio de Janeiro; Semana de Arte Mundana, 2022/São Paulo), além de também participarem de matérias em revistas e documentários de circulação em larga escala (embora as mídias vinculem esses artistas a novos modernos e modernistas). Ou seja, retomar termos usados no modernismo paulista também tem aspectos vantajosos de se inserir neste debate e conseguir expandir o alcance de sua voz.

A mostra *Nakoada: estratégias para a arte moderna*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio (MAM-RIO), em 2022, sugere a possibilidade de se

utilizar noções indígenas para repensar a história da arte brasileira. Com a curadoria de Denilson Baniwa e Beatriz Lemos, a exposição reuniu obras de artistas modernistas em diálogo com produções de artistas contemporâneos, especialmente integrantes dos povos originários. Se em 2019 o artista-curador Baniwa buscou usar uma palavra que remetesse ao manifesto de Oswald de Andrade para conseguir visibilidade no circuito das artes, em 2022, com a intensa disseminação das filosofias e artes indígenas, é possível utilizar uma noção oriunda de uma língua originária. O termo é oriundo da palavra *Koada*, do idioma baniwa. Segundo André Baniwa, (2022, p. 33) “*Koada* é uma palavra que tem muitos sentidos na língua baniwa, expressa valor, depende de seu uso e manifestação de direção para a precisão do seu significado. Por exemplo: existe *koada*-valor, *koada*-vingança, *koada*-troca, *koada*-pergunta”. Alguns exemplos do uso desse termo podem ser observados em práticas culturais dessa comunidade:

Quando o inimigo-poderoso vencedor achava que tinha derrotado de vez os nossos ancestrais, dos restos mortais reapareceram três poderosos e imortais transformadores ancestrais, que são Ñapirikoli, Dzooli e Eeri. Eles foram responsáveis pela reconquista dos nossos direitos até o tempo de hoje, vingaram-se dos inimigos como forma de retomada de reordenamento de vida e de respeito. Aqui está o exemplo de *koada*-vingança, *koada*-valor e *koada*-troca ao mesmo tempo. Uma guerra, por exemplo, é uma forma de vingança, momento de cobrança de um valor violado; dar o troco é prejudicar o valor de quem violou primeiro os valores do outro; valores que não deveriam ter sido prejudicados e que estão sendo cobrados (Baniwa, 2022, p. 33).

Em uma situação de conflito ao se pensar que as culturas originárias foram apropriadas pela arte moderna brasileira, um caminho de resposta é estar em uma exposição ao lado dessas obras simbolicamente, em um processo de diálogo-tensão. Como explica Denilson Baniwa (2022, p. 14), *Nakoada* surge como uma possibilidade estratégica de questionamento: “como dar uma resposta ao modernismo sem desconsiderar suas partes importantes e a partir de uma presença atual, como no circuito da arte?”. Ao estarem no mesmo espaço expositivo, notamos uma interação entre diferentes produções artísticas.

Podemos afirmar que os movimentos realizados por Fabiane Medina, Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Lai Munihin – entre outros nomes – ocorrem de forma simultânea e complementar. Fortalecer as perspectivas das comunidades

(tekoharização) e dialogar com o outro hegemônico (reantropofagia) são estratégias para continuarem vivas/os, resistindo por meio das artes, nas literaturas, nas pesquisas realizadas por esses corpos.

Dessa forma, três anos após a exposição no Centro de Artes da UFF, as discussões sobre a reantropofagia continuam reverberando, seja para questionamento ou filiação a esse termo. Esses debates contribuem para reposicionar a imagem e a existência dos indígenas perante a sociedade nacional. Não mais como tema, emblema do Brasil, mas sim como agentes de um fazer artístico que se conecta metaforicamente com uma prática ritualística dos Tupinambá. A flecha que Denilson Baniwa e Pedro Gradella lançaram em 2019 na história da arte e literatura brasileira acertou o alvo, foi visionária e colaborou para vivermos um momento histórico no qual não é mais possível continuar negando a existência dos povos originários no país. Artistas indígenas estão expandindo a cena contemporânea e nos convocando a refletir sobre problemas urgentes que afetam não apenas os seres humanos, como todas as gentes viventes no planeta.

4

Vozes intergeracionais: Vêxoa e a relação entre mundos

O que somos nós? Peças raras? Exóticas? Guardadas em caixinhas e museus depois de mortas? Nós somos povos vivos, livres, dignos, temos memória, somos o que sempre fomos: contemporâneos.

(Daiara Tukano, 2020b)⁶⁷.

Com um manto vermelho⁶⁸ no corpo e um espelho nas mãos, Daiara Tukano entoava cantos ancestrais nas línguas indígenas, acompanhada por Jaider Esbell, na área externa do prédio da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Esbell queima fumo em frente a esse prédio. *Morê' erenkato eseru' - Cantos para a vida*, à princípio, é um trabalho que poderia ser considerado uma performance. No entanto, os próprios artistas chamaram essa intervenção de ativação. O termo adotado sugere um diálogo com o universo sagrado e espiritual desses povos, para além da dimensão do visível.

Os artistas usam máscara para proteger o rosto diante de um pequeno público que assiste a apresentação. Estamos em novembro de 2020, época em que a sociedade estava reclusa, em virtude da pandemia causada pela Covid 19, sendo necessário usar máscara para evitar o contágio. Jaider Esbell explica que esse momento é histórico:

Estávamos esperando essa ocasião especial de nos encontrar diante desse monumento da arte brasileira, diante dessa árvore ancestral, dessas palmeiras, desses prédios, para fazer uma visita, uma revisitação, uma situação, uma locação de ocupar, entrar no prédio pela porta da frente (Esbell, 2020e, s/n).

⁶⁷ Intervenção oral na ativação *Morê' erenkato eseru' - Cantos para a vida*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, no dia 23 de novembro de 2020, e transmitida virtualmente pelas redes sociais do museu, especialmente pelo *Facebook*. Disponível em: <https://www.facebook.com/PinacotecaSP/videos/387874055794405/>. Acesso em: 23 nov. 2020.

⁶⁸ Essa vestimenta faz referência aos mantos do povo Tupinambá. “Os mantos tupinambás são resquícios exuberantes do povo que dominava a costa do Brasil há 500 anos. Há apenas seis exemplares preservados no mundo que ainda trazem quase intactos os trançados de fibras naturais e penas vermelhas de guarás e azuis de ararunas. Mas, apesar de eles terem sido confeccionados em território nacional, os brasileiros que queiram conhecê-los terão de viajar ao exterior: todos os exemplares de mantos tupinambás de que se tem notícia estão em acervos da Europa” (Alvim, 2018, s/p).

O gesto é simbólico. Não por acaso chamado *Morê' erenkato eseru'* - *Cantos para a vida*. Se por muito tempo, as instituições de arte reuniram em seus acervos obras que representam as culturas indígenas a partir de um olhar externo, é preciso agora que essas vozes se insiram nesses espaços “pela porta da frente”, em uma outra posição – inédita na história da arte brasileira. O projeto é poético e político: “[...] vamos revisitar os principais momentos históricos da nossa arte brasileira e depois nos encontrar para um novo momento na exposição Véxoa, que está acontecendo lá dentro, e fechar o nosso *rito*, nosso grito, nosso clamor, nosso amor” (Esbell, 2020e, s/n, grifo nosso). *Véxoa: nós sabemos* é uma mostra curada por Naine Terena, com diferentes obras de autoria indígena, revelando a multiplicidade presente no cenário das artes indígenas contemporâneas.

O rito continua: os dois artistas visitam cada sala expositiva da Pinacoteca. Cantam mais alto e chacoalham de maneira mais intensa o maracá quando estão diante de obras canônicas que trazem representações do corpo e culturas indígenas (esculturas, pinturas, desenhos). Um exemplo disso é a escultura “Moema” (corpo de uma indígena morta), produzida em 1893, de Rodolfo Bernardelli, que recebe uma espécie de ritual de cura com os gestos de Daiara Tukano. A artista encosta o seu mano sobre a escultura, em uma tentativa de torná-la viva, contra a violência colonial daquela representação que coloca o genocídio como destino dos povos indígenas.

Ao chegarem na sala da exposição de *Véxoa*, ambos se curvam diante de máscaras do povo Wauja, com a força do som do maracá. Nesse espaço, a artista denuncia a relação que a história da arte do Brasil estabeleceu com as culturas indígenas, pois acredita que se trata de “[...] um pequeno livro que resume graficamente o genocídio dos povos indígenas. O genocídio da invisibilidade, o genocídio do estereótipo, o genocídio do racismo repetido no dia a dia” (Tukano, 2020b, s/n). A partir das produções artísticas, foram criadas imagens negativas presentes no imaginário nacional até mesmo contemporaneamente.

Os questionamentos de Daiara Tukano (2020b, s/n) que abrem este capítulo são fundamentais para se repensar também a ação dos museus etnográficos. Há uma recorrência de essas comunidades serem vistas como integrantes de um passado longínquo do país, como se não mais existissem. A artista contesta essa posição e reafirma a presença contemporânea dos povos indígenas na cena cultural brasileira.

O protagonismo e a autoria desses povos não podem ser mais apagados e esquecidos.

A exposição *Véxoa: nós sabemos* foi crucial para divulgar que existe uma organização coletiva de artistas indígenas que deseja dialogar com as instituições de arte para que suas obras sejam conhecidas nesse circuito. Diante da relevância desse projeto, nesta seção, discuto o processo de construção da mostra, levando em consideração que foi realizada no período da pandemia, com a produção de um material crítico intenso nas plataformas virtuais. Ao estudar algumas obras, proponho o diálogo com conceitos debatidos por Édouard Glissant (2021), tais como relação, transparência e opacidade, os quais contribuem para uma possível leitura dessas produções. Tendo em vista a relevância da Pinacoteca do Estado de São Paulo para o cenário da arte brasileira, considero que essa exposição foi um marco fundamental para projetar artistas indígenas para o circuito nacional e disseminar as especificidades de uma curadoria pensada a partir da perspectiva dos povos originários.

4.1

Projeto curatorial: visão Terena por uma história da arte indígena

A exposição *Véxoa: nós sabemos*, curada por Naine Terena, ficou em cartaz na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre novembro de 2020 e março de 2021. A mostra foi um momento importante para a instituição dialogar com as artes indígenas, a partir de uma curadoria realizada por uma pessoa integrante dos povos originários. Aqui, a *curadoria indígena* é imprescindível para pensar um projeto expográfico que atenda às demandas desses artistas, especialmente ao modo como desejam ser vistos e tratados por um museu tradicional. Estar nesse espaço significa conquistar uma plataforma de visibilidade e diálogo mais amplo com as instâncias de arte brasileira, galeristas, diretores de museus, curadores, que poderão observar a potência desse movimento protagonizado por artistas e curadores indígenas.

É necessário ressaltar a relevância de esse movimento acontecer no cenário da produção artística contemporânea, provocando um deslocamento de olhar. Hal Foster (2014) aponta a emergência de um paradigma etnográfico na arte contemporânea, a partir do final do século XX. O estudioso identifica um

movimento de artistas e curadores, predominantemente sujeitos brancos, buscarem se aproximar do outro marcado cultural e racialmente. As críticas ao colonialismo e aos processos de subalternização se tornam recorrentes em trabalhos que evidenciam as opressões sociais. No entanto, a partir de uma abordagem etnográfica, o outro foi imaginado em um estágio primitivista no pensamento ocidental:

Existe, antes de tudo, o problema de *projeção* desse outro-fora [...]. Com o espaço e o tempo assim projetados um no outro, “ali” tornou-se “outro”, e o mais remoto (medido a partir de uma espécie de meridiano de Greenwich de civilização europeia) tornou-se o mais primitivo. Esse mapeamento do primitivo era manifestamente racista: no imaginário do branco ocidental sua localização era sempre escura. Porém, ele persiste tenazmente, porque é fundamental para as narrativas da história-como-desenvolvimento e da civilização-como-hierarquia (Foster, 2014, p. 164, grifo do autor).

A perspectiva evolucionista citada pelo crítico hierarquiza sociedades e constrói uma homogeneização das diferenças, tendo seu reflexo em uma concepção linear da disciplina história da arte que acompanharia o desenvolvimento da espécie. Na tentativa de envolver esse outro nas obras e exposições, artistas atuam como etnógrafos buscando mergulhar nos universos de diferentes grupos sociais e traduzi-los em sua produção. Essa política da alteridade, observada por Foster (2014, p. 165), contribuiu para a “idealização da condição do outro”. Ou seja, as culturas foram incluídas com o risco de os seus membros continuarem sendo tratados de maneira essencialista, como objetos. É preciso reconhecer que o uso do método etnográfico na arte “obliterou muita coisa no campo do outro e em seu nome” (Foster, 2014, p. 172), ocorrendo muitas vezes uma redução desses grupos. Diante desse cenário, a inclusão da alteridade com uma abordagem antropológica não é o suficiente, pois há posturas colonialistas nesses exercícios que orientam os métodos, paradigmas e práticas no campo da arte e do discurso crítico.

Como deslocar essas projeções lançadas sob o “outro-fora”? De que maneira criar narrativas sobre si que fujam da objetificação reproduzida por tantos séculos? Quais estratégias utilizar para mostrar o que foi obliterado? Para emitir um discurso próprio que tenha um alcance maior, esse Outro por vezes busca se inserir no circuito da instituição da arte contemporânea. Não apenas como produtor de arte, mas também na posição de curador, aquele que pensa e constrói as exposições, o

que causará mudanças mais estruturais nos museus, no processo de silenciamento e na forma como o sujeito é visto na sociedade.

Naine Terena, ao perceber a necessidade de desconstruir idealizações e o olhar exotizante sobre os povos indígenas, a partir da prática constante de reconstruir imagens e pensamentos redutores, atua como curadora para articular a presença indígena em diferentes espaços. A estudiosa afirma: “para mim, a curadoria é um espaço de poder” (2021, s/n)⁶⁹. Esse trabalho exige pensar conceitualmente a exposição; projetar as narrativas que almeja construir nas instituições; dialogar com artistas para integrarem a mostra a partir da ideia inicial proposta; dispor as obras no espaço, organizando a visualidade das produções. Portanto, esses gestos demonstram o poder que é exercido quando se atua como curador.

Para Moacir dos Anjos (2017, p. 109), a atividade curatorial contribui para tornar visíveis as produções selecionadas para compor um projeto expográfico, pois trata-se de “[...] uma prática que também participa, de modo ativo, na construção de uma partilha do sensível; na delimitação do que é visto e dito em um dado momento e lugar”. Esse fazer atribui inscrição social aos trabalhos artísticos e pode desafiar as representações dominantes ao desempenhar o papel de organizar as obras e artistas que devem estar presentes nas mostras. Nota-se a existência “de uma curadoria que resiste [...] Resistência que é entendida, assim, não como gesto passivo frente a uma força que acua, mas, paradoxalmente, como postura ativa de transformação” (Anjos, 2017, p. 117). Os curadores indígenas encontram múltiplas estratégias de resistência que se expressam de diversas formas, seja em parcerias institucionais ou criando galerias e eventos autônomos, com o objetivo de que essas vozes sejam escutadas e diálogos sejam estabelecidos.

O “pensamento curatorial indígena” (Terena, 2021, s/n) apresenta uma proposta de ordem epistemológica, pois articula estética e política, se insere em lugares diversos e busca reconfigurar até mesmo os critérios coloniais de arte que negaram a possibilidade de os corpos vivos dos indígenas estarem presentes nesses espaços construindo suas próprias histórias da arte.

⁶⁹ Intervenção oral no Seminário *Kixpatla: arte y cosmopolítica*. Participação na mesa “Curadoría de las artes indígenas en Brasil, México, Perú y Reino Unido”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=shwJE-QhHsU>, 9 jun. 2021. Acesso em: 5 mai. 2024.

Nesse sentido, Fernanda Pitta (2021, s/p) – curadora sênior da instituição na época – relata que, ao trabalhar junto com a equipe da Pinacoteca do Estado de São Paulo na revisão do acervo permanente do museu, percebeu-se que faltavam artes indígenas na coleção. Na tentativa de encontrar uma solução para esse problema, perguntaram a Naine Terena como a pinacoteca poderia incluir essas produções. A pesquisadora indígena respondeu ao questionamento com outra pergunta perspicaz:

[...] qual espaço a instituição pode compartilhar ou abrir para os artistas indígenas? Entendemos que isso era uma provocação e para darmos um passo adiante teríamos que convidá-la [Terena] para fazer uma exposição na Pinacoteca. Nós não poderíamos fazer por, nós não poderíamos fazer de, teríamos que fazer com (Pitta, 2021, s/p).

Nesse processo curatorial, Terena proporciona o intercâmbio de experiências entre seu exercício de curadora, representantes da instituição e os artistas, tendo autonomia em suas proposições de como pensar a exposição de obras de autoria indígena. Assim nasce *Véxoa: nós sabemos* (2020-2021), uma mostra que reuniu os trabalhos de vinte e quatro artistas/coletivos, que cartografaram diferentes experiências subjetivas, culturais e geográficas. Esses artistas/coletivos são: Ailton Krenak; Anápuàka Tupinambá; ASCURI – Associação Cultural dos Realizadores Indígenas; Bernaldina José Pedro; Daiara Tukano; Denilson Baniwa; Edgar Kanaykô; Pajé Gabriel Tukano; Gustavo Caboco; Lucilene Wapichana; Ricardo Werá; Camila Kanhgág; Dival Xetá; Juliana Xereku; Jaider Esbell; Kaya Agari; MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin; Olinda Yawar Tupinambá; Artistas Pankararu; Tamikuã Txihí; Mulheres Terena; Artistas Wauja; Yacunã Tuxá; Artistas Yudjá.

O projeto é constituído de uma diversidade de produções: painéis de barro, máscaras, vídeo-performances, instalações sonoras, fotografias, desenhos, pinturas digitais, curtas-metragens, entre outras. De certa maneira, essa expansividade transgride a categorização que por muito tempo foi aplicada às artes indígenas e definiu os objetos como artesanatos ou artefatos, relegando-os aos museus etnográficos, por vezes apagando sua autoria coletiva. Ticio Escobar (2011, p. 7) acredita que existe um viés político ao se repensar essa classificação:

Mas existem outras razões, políticas, para argumentar a favor do termo "arte indígena". Reconhecer a existência de uma arte diferente pode refutar uma posição discriminatória que pressupõe que a cultura ocidental detém a prerrogativa de acesso a certas experiências privilegiadas e sensíveis. E pode propor outra visão dos povos indígenas de hoje: abre a possibilidade de considerá-los não apenas como seres marginalizados e humilhados, mas também como criadores, produtores de formas genuínas, sujeitos sensíveis e imaginativos capazes de contribuir com novas soluções e figuras para o patrimônio simbólico universal (Escobar, 2011, p. 7, tradução nossa)⁷⁰.

Como propõe Escobar (2011), o reconhecimento da existência de corpos indígenas no presente, elaborando as suas próprias estéticas, é fundamental para a construção de outras imagens sobre esses povos. Nesse sentido, será possível valorizar as percepções cosmogônicas do mundo que se inscrevem na confecção desses objetos e não precisam da aprovação da cultura ocidental para continuarem vivos e serem tratados como práticas artísticas. Por isso, houve um intenso cuidado da curadora para mostrar que existem diferentes concepções estéticas indígenas. Naine Terena (2022b, p. 176) explica que buscou reunir essa multiplicidade de perspectivas sobre o fazer artístico indígena em sua atuação, levando esses olhares para um museu de arte:

Porque, na realidade, eu não quero falar somente da arte contemporânea feita por indígenas, eu quero falar da existência da *arte feita por indígenas no Brasil*, que foi invisibilizada, então por isso eu prefiro hoje falar de *manifestações estéticas indígenas*. Quando falo em manifestações estéticas, também estou ampliando a ideia de estética e do que podemos encontrar dentro das aldeias, que ainda não ganhou espaço dentro de exposições de artes. [...] na exposição existem artistas que nunca antes foram vistos pelo grande público. Temos produções que estão, talvez, em uma esfera mais dos museus antropológicos e dos museus etnográficos do que dos museus de arte, e também aqueles que já são bastante conhecidos do público em geral (Terena, 2022b, p. 176, grifos nossos).

⁷⁰ Pero hay otras razones, de carácter político, para argumentar en pro del término "arte indígena". El reconocer la existencia de un arte diferente puede refutar una posición discriminatoria que supone que la cultura occidental detenta la prerrogativa de acceder a ciertas privilegiadas experiencias sensibles. Y puede proponer otra visión del indígena actual: abre la posibilidad de considerarlo no solo como un ser marginado y humillado sino como un creador, un productor de formas genuinas, un sujeto sensible e imaginativo capaz de aportar soluciones y figuras nuevas al patrimonio simbólico universal (Escobar, 2011, p. 7).

A visão da estudiosa é mais ampla, não busca trabalhar apenas com as produções que utilizam e se apropriam das linguagens ocidentais. A expressão “Manifestações Estéticas Indígenas”, também considerada pela autora como MEIN (Terena, 2022a)⁷¹, inclui peças elaboradas no contexto das comunidades e que também demonstram um trabalho estético. Além disso, há o projeto de tornar visível a obra de artistas/coletivos que não são conhecidos no cenário nacional, colocando esses nomes ao lado daqueles que têm uma trajetória mais longa nos museus e exposições de arte.

Véxoa também buscou desconstruir hierarquias entre trabalhos que estariam destinados às instituições artísticas e aqueles que seriam levados para os museus etnográficos. Todas estão no mesmo espaço do museu de arte e posicionadas juntas, lado a lado. Embora não haja uma cronologia, observa-se que a montagem expõe obras que datam desde a década de 1970 até trabalhos realizados no século XXI, propondo um diálogo entre gerações. Nessa perspectiva intergeracional, a dimensão temporal (quando as obras foram produzidas) e espacial (de onde vem esses artistas) apresenta pluralidades: gerações mais jovens e antigas estão unidas; o coletivo e o individual se imbricam; trabalhos de indígenas que vivem nas comunidades se misturam com aqueles elaborados por indígenas urbanos; há artistas que representam todas as regiões do Brasil, de Norte a Sul, divulgando que no país inteiro existe essa presença.

Para além das obras exibidas na parte interna do museu e da ativação realizada na abertura da mostra (*Morê’ erenkato eseru’ - Cantos para a vida*, com Daiara Tukano e Jaider Esbell), o projeto buscou intervir na estrutura física da instituição. A ação *Nada que é dourado permanece 1: Hilo*, de Denilson Baniwa (2020b), trabalhou com o reavivamento desse espaço. O artista, que frequentemente se expressa por meio das linguagens visuais e da performance, utilizou uma enxada para transformar o estacionamento do museu em um canteiro. Em setembro de 2020, em plena pandemia, Baniwa (2020b) iniciou o processo de plantar sementes e mudas nesse lugar, o que poderia ser acompanhado pelas câmeras de segurança da pinacoteca. Uma questão emerge desse gesto: é possível fazer esse cultivo em um chão repleto de paralelepípedos? As sementes podem, de fato, germinar em meio ao concreto? Entre uma pedra e outra, o artista procura atentamente – e

⁷¹ Essa expressão foi discutida mais detalhadamente na seção “2. O movimento de artes indígenas contemporâneas: contra a linguagem da descoberta”.

encontra – brechas para cavar e plantar, em espaços estreitos, diferente das amplas dimensões das roças nos territórios indígenas. O trabalho foi árduo: a força e disposição do artista foram fundamentais, se levarmos em consideração que foi necessário encarar o sol quente para realizar a intervenção.

De que maneira o jardim germina e impacta o ambiente que é inapropriado para a sua presença? A vida pode ser cultivada entre os paralelepípedos? Para Ailton Krenak (2020, p. 28), “[...] a vida vai dos oceanos para a terra firme, atravessa de norte a sul, como uma brisa, em todas as direções. A vida é esse atravessamento do organismo vivo do planeta numa dimensão imaterial”. A partir dessa concepção, podemos afirmar que a ação contribuiu para tecer uma política do vivo no lugar. As plantas do mini jardim atraem outros animais (beija-flores, borboletas, sabiás, entre outros), reflorestando o espaço. Essa nova configuração de paisagem é agradável tanto para os trabalhadores da pinacoteca quanto para o público que visita a exposição.

Nada que é dourado permanece 1: Hilo sugere, ainda, uma reflexão acerca da insistência da vida. Apesar dos obstáculos impostos, há plantas que insistem em viver, como observamos nas mudas e sementes que se desenvolveram. Essa imagem é interessante para se pensar sobre a resistência dos povos originários, os quais existem apesar de séculos de um projeto de extermínio, que ainda está em curso. A pandemia causada pelo coronavírus impactou essas comunidades⁷², com alto índice de mortes, especialmente de anciãos – arquivos vivos que salvaguardam os saberes no próprio corpo. Houve uma luta autônoma contra a pandemia, visto que esses povos foram esquecidos pelo governo brasileiro. As sociedades indígenas, embora tenham perdido muitos integrantes, continuam vivas em um país que historicamente lhes quer mortas, em um gesto de resistência semelhante às plantas e sementes persistirem em meio a aridez das pedras. O artista-agricultor Denilson Baniwa (2020b) sugere todas essas dimensões em seu trabalho, especialmente ao se mostrar disposto a emprestar sua força para, pelos gestos simples e minuciosos, compor outras paisagens, inscrevendo o próprio corpo na paisagem, em uma obra-processo que implica em alguma mudança de ordem prática.

⁷² Em 2020, foi criado o site “Vagalumes: Memorial das vítimas indígenas fatais da covid-19”, uma parceria entre indígenas e não indígenas, que busca salvaguardar as trajetórias biográficas e prestar homenagens a essas pessoas: <https://www.memorialvagalumes.com.br/inicio/> Acesso em: 30 mai. 2024.

O estudo sobre *Véxoa: nós sabemos*, levando em consideração o projeto curatorial, ativação, intervenção e obras que compõem a mostra, pode ser realizado em diálogo com os instrumentos críticos propostos por Édouard Glissant (2021). Noções como relação, direito à opacidade e transparência, são fundamentais para refletirmos sobre as pontes que a exposição constrói entre os povos indígenas e a sociedade não indígena, sem o apagamento da diferença, assim como sobre as perspectivas cosmogônicas que por vezes fogem à nossa compreensão e se inscrevem em algumas produções.

Em *Poética da relação*, Glissant (2021) explica que o pensamento do Ocidente é caracterizado pelas filosofias do Um, marcadas pela linearidade e homogeneidade. Nesse sentido, afirma: “existe, então, no mito [ocidental] uma violência oculta, que se prende nas malhas da filiação e que recusa absolutamente a existência do Outro como elemento de relação” (Glissant, 2021, p. 76). A filiação busca transformar o Outro em igual, negando sua existência própria, excluindo-o de forma absoluta para torná-lo transparente. Portanto, a transparência é redutora, pois busca assimilar o que não se encaixa no suposto universal generalizante, colonizando e diluindo subjetividades. A racionalidade ocidental opera na construção de uma transparência compreensível e assimilável. Essa prática é muito comum no processo de tomada de territórios que ocorreu nas Américas, a partir da exploração europeia, e persiste na imposição de um modo único de existir.

Além da crítica ao sistema hegemônico, o filósofo propõe o direito à opacidade e a poética da relação como caminhos alternativos para causar fissuras nas estruturas coloniais. Na poética da relação, é preciso haver a coexistência de diferentes corpos que se relacionam, mas não ocorre o aniquilamento de uma das partes nesse contato. Assim, não se efetua a violência da filiação, pois a diferença própria é mantida, sem ser absorvida pelas práticas culturais com as quais se relaciona. No entanto, tendo em vista que uma hierarquização ordena posições de valoração de cada grupo na sociedade, a prática da relação é um horizonte que demanda muitos esforços para ser alcançado.

A opacidade, como o oposto da transparência, é fundamental para que a relação de fato aconteça. Para tanto, cabe defender “[...] o direito à opacidade, que não é o encerramento em uma autarquia impenetrável, e sim a subsistência em uma singularidade não redutível” (Glissant, 2021, p. 220). Ou seja, o ato de assimilar seres e ideias a partir da nossa escala de compreensão deve ser questionado, porque

trata-se de um processo de reduções e julgamentos. É necessário reconhecer que “opacidades podem coexistir, confluir, tramando tecidos cuja verdadeira compreensão estaria na textura dessa trama, e não na natureza dos componentes. Talvez por um tempo, devêssemos renunciar a essa antiga obsessão em chegar ao fundo das naturezas” (Glissant, 2021, p. 220). Chegar a esse fundo por vezes significaria diluir a complexidade incompreensível que ele apresenta – e é esse não entender que enriquece a nossa existência.

Dessa forma, para Glissant (2021, p. 220), “o direito à opacidade não estabeleceria o autismo, mas fundaria realmente a Relação, em liberdades”. Ao se considerar as opacidades de cada grupo, a polifonia se mantém e a relação é de fato praticada. Essa reivindicação como direito é uma questão política, de garantir que as interações sejam plenas, mantendo as perspectivas multilíngues e pluriculturais, por exemplo. Se “chamamos, portanto, de opacidade aquilo que protege o Diverso” (Glissant, 2021, p. 89), as singularidades não compreendidas são respeitadas e valoradas de maneira positiva.

É possível deslocar as ideias glissantianas para se refletir acerca das camadas de relação propostas pelas artes indígenas contemporâneas, especialmente pela exposição *Véxoa: nós sabemos*, que já no título divulga uma palavra na língua Terena, nos fazendo pensar na multiplicidade de idiomas falados no Brasil. A afirmação “nós sabemos” remete aos conhecimentos dos povos originários, por vezes ignorados e reprimidos pela sociedade dominante. As comunidades indígenas sabem viver em relação, entendendo que as redes de sociabilidade devem ser estabelecidas não apenas com os seres humanos, mas também com os demais seres vivos que habitam o planeta Terra. Nas obras que compõem a mostra, podemos encontrar diferentes propostas de interação com os não indígenas – a partir do uso de linguagens ocidentais – e o universo cosmogônico de cada povo, possibilitando o deslocamento estético do público em opacidades que sugerem práticas de relação.

4.2

Entre fotografias, ilustrações digitais, tecidos e cerâmicas: relação e opacidade em produções estéticas

Diante do fato de que a mostra *Véxoa: nós sabemos*⁷³ ficou em cartaz (2020-2021) no período de pandemia, houve uma intensa divulgação nas redes sociais. Antes de ocorrer a abertura, artistas gravaram vídeos curtos se apresentando e falando um pouco de suas obras, material publicado nos perfis da Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Facebook e Instagram. O cartaz de divulgação colocou em evidência as telas de Daiara Tukano, que interseccionam a linguagem tradicional do grafismo de seu povo – comunidade evidenciada pelo sobrenome utilizado como assinatura – com o suporte da pintura em tela, que demanda o uso de diferentes técnicas artísticas:



Véxoa:
Nós sabemos
até março — 2021

PINACOTECA
DE SÃO PAULO

Figura 10. Cartaz de divulgação da exposição nas redes sociais.
Foto: Pinacoteca de São Paulo. Disponível em:
<https://www.facebook.com/photo?fbid=3765502010137686&set=pcb.3765502073471013>

⁷³ A exposição integra um projeto de pesquisa chamado OPY, fruto da colaboração entre a Pinacoteca (museu do Estado), a Casa do Povo (centro cultural independente) e a aldeia Tekoa Kalipety (uma comunidade Guarani Mbya situada no sul da cidade de São Paulo). A proposta visa refletir sobre a ausência das artes indígenas nas instituições. OPY recebeu o Prêmio Stheby's 2019, que reconhece a relevância e excelência da proposta curatorial de Véxoa, havendo um apoio financeiro para a mostra, programação pública e a pesquisa (Pinacoteca de São Paulo. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/vexoa-nos-sabemos/> Acesso em: 31 mai. 2024).

O artista Edgar Kanaykô participou do projeto com fotografias, que tanto expõem aspectos culturais de seu povo (Xakriabá/Minas Gerais) quanto registram momentos de reivindicação política dos povos originários. O fotógrafo explica como surgiu o seu interesse para trabalhar com essa linguagem artística:

Sou Edgar Kanaykô, do povo Xakriabá. Moro na terra indígena Xakriabá, no município de São João das Missões, no Norte de Minas. Meu interesse pela fotografia e audiovisual surgiu do próprio interesse da comunidade, quando, nos anos 2000, viu chegar a energia elétrica e, com ela, equipamentos como televisão, rádio e a câmera fotográfica. Desde então, a fotografia, que inicialmente foi vista como um perigo – pela desconhecida influência que poderia exercer sobre nossa cultura –, passou, aos poucos, a ser conhecida e percebida também como instrumento de luta e resistência (Kanaykô, 2020a, p. 4).

Em um primeiro momento, a câmera fotográfica foi vista com desconfiança pelos membros da comunidade. Com o tempo, perceberam a relevância de registrar visualmente o cotidiano da aldeia, a partir dos próprios olhares. Com imagens e vídeos, seria possível divulgar como integrantes do povo Xakriabá vivenciam a própria cultura, elaborando autorrepresentações artísticas.

Como mestre na área da Antropologia Social, Kanaykô (2020a, p. 4) também contribui para uma mudança nos espaços acadêmicos, pois “é preciso mais do que ocupar os espaços majoritariamente ocupados por não indígenas, como a academia, é preciso desconstruir e reconstruir esses espaços com um pouco da nossa cara”. Esse processo também é realizado no circuito das artes. No que tange à produção fotográfica, cabe lembrar que há uma ampla construção desse material sobre as comunidades indígenas a partir da visão antropológica e pelo olhar de artistas de fora desses grupos. A diferença que se demarca nesse momento é esse registro visual ser realizado pelas lentes de um Xakriabá:



Figura 11. Edgar Kanaykô, *Wawi*, *Pintura corporal tradicional Xakriabá*. Terra Indígena Xakriabá, 2016. Fonte: Catálogo Vêxo (2020b), p. 59.

Em preto e branco, a figura 11 expõe a prática de pintar o corpo na cultura Xakriabá. O nosso olhar é direcionado principalmente para o homem de cocar que minuciosamente faz a pintura no ombro de outro indígena. Seu olhar se concentra no corpo-tela à sua frente, em um trabalho que exige atenção para inscrever detalhadamente os traçados. Parte do peitoral já foi pintado. No instante flagrado pela câmera, busca-se inserir grafismos nos ombros do jovem. Para Célia Xakriabá (2018, p. 45), “a pintura corporal carrega significados para além dos traços que podemos ver, a pintura veste, re-veste e nos faz sentir que temos um lugar de pertença no território do corpo”. Essa pertença é ligada à comunidade, que possui uma própria história, língua e práticas culturais.

É fundamental ressaltar que “por muito tempo houve uma tentativa de tirar de nós essa prática da pintura, seja pela proibição, seja pelo constrangimento ao qual nos expunham os não índios” (Xakriabá, 2018, p. 44). Embora o histórico de opressão tenha se mantido por muito tempo, os Xakriabá persistiram no uso desse símbolo cultural, buscando frequentemente usá-lo fora da comunidade como uma demarcação comunitária. O ato de pintar-se, com grafismos específicos desse povo, é uma prática de valorização dessa cultura ancestral e resistência à repressão de apagamento dos grafismos.

Na figura 11, notamos que Edgar Kanaykõ (2020b) elaborou um registro visual de uma atividade cotidiana da aldeia. O fotógrafo também busca acompanhar as mobilizações indígenas na capital do país (Brasília), que reivindicam direitos:



Figura 12. Edgar Kanaykõ, *Já! Luta e Resistência indígena*, 2017. Fonte: Catálogo Vêxo (2020b), p. 58.

A figura 12 documenta um momento de reunião dos povos indígenas para fazer uma reivindicação urgente: “DEMARCAÇÃO JÁ!”. A faixa com essa frase chama a atenção dos não indígenas para a luta desses povos em prol de seus territórios. A mobilização aconteceu no Acampamento Terra Livre (ATL) de 2017, que ocorre anualmente no mês de abril, quando povos originários do país inteiro fazem um acampamento em frente ao Congresso Nacional para exigir dos políticos que atendam às demandas das comunidades. Tanto é um momento de evidenciar que os direitos garantidos na Constituição Federal não estão sendo plenamente garantidos – esse documento prevê a demarcação de todos os territórios indígenas em até cinco anos após sua promulgação, que foi em 1988⁷⁴ – quanto pressionar os representantes políticos para não aprovar projetos de lei que prejudicam os moradores dos territórios tradicionais.

⁷⁴ Capítulo VIII, “Dos Índios”: “Art. 67. A União concluirá a demarcação das terras indígenas no prazo de cinco anos a partir da promulgação da Constituição” (Brasil, 2016, p. 160).

A demarcação dos territórios indígenas provoca consequências positivas para toda a sociedade brasileira. Sônia Guajajara (2018, p. 85), que em 2023 assumiu o cargo de Ministra dos Povos Indígenas no governo federal, afirma: “esses territórios [indígenas] não só proporcionam a manutenção do modo de vida indígena como também proporcionam o equilíbrio ambiental, climático, o regime de chuvas, preservam as nascentes, a qualidade do ar...”. Portanto, existe um lado que é frequentemente esquecido pela sociedade brasileira: “o benefício não fica só para nós, fica para todo mundo. Isso garante a vida no planeta. Se não fossem os territórios indígenas, o Brasil já seria um verdadeiro deserto” (Guajajara, 2018, p. 85). O processo de conscientização sobre essa discussão territorial é crucial para a garantia dos direitos dos povos originários e a preservação ambiental.

Em *Já! Luta e Resistência indígena*, Edgar Kanaykõ (2020b) mostra a atuação política das comunidades indígenas, sendo protagonistas da própria luta. É interessante pensar que essa fotografia é também o registro histórico dessa mobilização em 2017 e pode ser utilizada como um documento visual sobre os acontecimentos desse ano no país. O artista acompanha o ATL e constrói registros de fatos que podem até mesmo serem ocultados pela imprensa oficial. Essas imagens circulam nas redes sociais e em veículos alternativos, adquirindo proporções significativas no âmbito nacional. Nesse sentido, cabe ressaltar que a fotografia pode contribuir com o cultivo da memória, como propõe Laura Flores (2011, p. 126):

Com relação à documentação e à memória, a fotografia supera qualquer outro meio de representação, já que não apenas descreve ou sugere a realidade, mas também a torna presente. O próprio nome do meio sugere essa ideia: a fotografia é a “escrita da luz” (e não “escrever com luz”, como se afirma...) (Flores, 2011, p. 126).

O processo de presentificação realizado pela fotografia contribui para salvaguardar a memória de um acontecimento. Na figura 12, o registro de um momento no ATL 2017 pode ser revisitado por meio da imagem. Olhar para a fotografia significa entrar em contato com uma cena que por vezes não presenciamos. A cena se torna viva e, nesse caso, nos impacta e provoca a reflexão de que toda a sociedade brasileira deve lutar pela “DEMARCAÇÃO JÁ!”.

Outro instrumento utilizado para ecoar as vivências indígenas é a ilustração digital. Yacunã Tuxá, jovem artista da Bahia que estuda Letras, se apropria desse recurso nas obras exibidas na exposição. Cabe lembrar que “Véxoa é sua primeira participação em uma exposição realizada no contexto de arte contemporânea” (Catálogo Véxoa, 2020, p. 114). Assim, é fundamental lembrar que o projeto curatorial de Naine Terena buscou trazer essa diversidade territorial (artistas de diferentes regiões do país) e divulgar trabalhos de artistas que estão iniciando sua trajetória e ainda não eram conhecidos no contexto nacional.

A sua assinatura é composta por duas palavras expressivas: “Yacunã” (nome recebido pelos encantados⁷⁵, significa “Filha da Terra”); e “Tuxá” (designação do povo ao qual sente pertencimento). A artista explica que o seu trabalho criativo foi impulsionado pela necessidade de ver a si mesma em imagens:

O que me motivou a desenhar foi a vontade de me ver nas coisas. Eu sempre tive essa fisionomia, as pessoas me diziam: você tem cara de índia, você tem cara de índia. E eu ficava muito com aquilo [essa ideia] na cabeça porque ao mesmo tempo em que as pessoas associam à ideia da indígena, bonita, cabelo comprido, essa imagem de beleza só tem lugar no fetiche. Eu não me via em nenhum outro lugar, eu não me via com essa cara, ainda não me vejo muito, gostaria de me ver mais nos espaços. A maioria dos desenhos que hoje está no papel, está fora de mim, eu já tinha dentro de mim há muito tempo, que era essa ideia de me retratar, de me ver nas coisas: essa cara, esse jeito, esses olhos, e falar um pouco do que é ser uma mulher indígena, dessa beleza de uma maneira que não fosse falada por nenhuma pessoa branca, falar por mim (Tuxá, 2020a, s/n)⁷⁶.

Quais imagens são associadas à expressão “cara de índia”? De que maneira esse olhar moldou uma visão sobre as mulheres indígenas? Tuxá (2020a) observa que esses corpos foram associados a um padrão de beleza, alvo de objetificação sexual, construída por uma visão colonial, que está distante das fisionomias reais. Consequentemente, muitas mulheres indígenas não se identificam com as imagens elaboradas pelo olhar externo.

⁷⁵ “[...] refere-se aos seres animados por forças mágicas ou sobrenaturais. Significa também habitantes do céu, das selvas, das águas e dos lugares sagrados” (Graúna, 2010, p. 30).

⁷⁶ Declaração realizada no documentário “Mulher indígena, sapatão e artista em Salvador”, produção de Raquel Franco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G36wpIajADY&t=8s>. Publicado em 3 jan. 2020. Acesso em: 31 mai. 2024.

Mirna Silva (2017), em sua pesquisa de mestrado no campo das artes visuais, analisa algumas narrativas pictóricas sobre mulheres indígenas que contribuíram para determinar e fixar o fenótipo dessas personagens em quadros do século XIX. A pesquisadora Kambeba analisa em alguns quadros a construção da “[...] mulher indígena nesse ‘lugar exótico’, nua, com ar de fragilidade” (Silva, 2017, p. 31). Por vezes, essa nudez integra a paisagem natural. Em livros didáticos e meios de comunicação, Silva (2017, p. 31) constata que ainda é frequente o retrato da “[...] mulher indígena nua ou seminua, com longos cabelos, em lugar paradisíaco, sendo erotizada”. Essas representações contribuem para a produção de estereótipos e frequentemente a sociedade brasileira espera que as mulheres indígenas devam corresponder a essas imagens, anulando vivências contemporâneas, a pluralidade de corpos e discriminando aquelas que não se enquadram nesses padrões.

Yacunã Tuxá (2020a, s/n) busca combater essas representações canônicas em sua obra, em um processo de disputar imagens e curar a si mesma: “atualmente, vivendo na cidade, eu enfrento uma série de discriminações e a arte veio como uma forma de equilíbrio e de cura para lidar com esse dia a dia”. Os deslocamentos representacionais praticados em suas obras trabalham em duas vertentes: retratar a si mesma, no processo de autocura do racismo enfrentado e poder se ver em imagens mais próximas do real (consequência positiva para si); deslocar representações tradicionais, confrontando ideias pré-concebidas que as pessoas têm, desconstruindo-as no acesso à suas produções (sensibiliza, afeta e educa o público).

A linguagem digital, em softwares como o krita, é experimentada pela artista para construir suas ilustrações. Algumas delas mostram os deslocamentos vivenciados pelas mulheres indígenas na contemporaneidade:



Figura 13. Yacunã Tuxá, *A queda do céu*, 2019. Fonte: Catálogo Véxoa (2020b), p. 119.

Na figura 13, alguns detalhes chamam a atenção na personagem: as pinturas no rosto, a blusa usada, o livro segurado entre as mãos e a frutificação de plantas. Observa-se que, nas laterais da face e no queixo, os grafismos são compostos por símbolos geométricos semelhantes. No entanto, os traçados do nariz seguem outro padrão pictórico. Essas representações gráficas integram códigos específicos de cada povo, há tanto significados sociais para o tipo de traço desenhado quanto para a parte do corpo no qual o símbolo será inscrito. Na ilustração, duas formas de escrita e linguagens artísticas se encontram: escrita visual indígena (representações gráficas que são uma forma de comunicação antiga e desempenham um papel estético); código letrado (livro que foi produzido a partir do uso do alfabeto latino, em uma construção literária).

Vestindo uma blusa, a mulher está com um livro em suas mãos, de seus ombros brotam caules de plantas. As folhas se abrem cheias de frutos. Conseguimos ver não apenas o título da obra, como também o desenho do rosto de um indígena – com a face pintada – retratado na capa. A partir dessa leitura, o corpo da mulher se transforma: há o surgimento de plantas, um processo de frutificação semeado por aquelas palavras. Ou seja, a obra não apenas provoca reflexões circunscritas ao intelecto. Essa produção também convoca outros seres vivos, como as plantas, e mexe com os sentidos da leitora, com a sua própria existência.

A obra *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*, de Davi Kopenawa (indígena Yanomami) e Bruce Albert (etnógrafo francês) é constituída pelo relato oral da liderança na própria língua, que foi transcrito e traduzido pelo antropólogo. Kopenawa (2015) aborda a sua concepção sobre a sociedade não indígena, narra a cosmogonia, práticas rituais e culturais do povo Yanomami, com destaque para o seu processo de iniciação como xamã. A liderança profetiza que, quando todos esses guias espirituais morrerem e as florestas forem totalmente extintas, o céu cairá sobre as cabeças das pessoas e haverá a morte de todos os seres humanos. Isso porque os xamãs “[...] trabalham unicamente para o céu ficar no lugar, para podermos caçar, plantar nossas roças e viver com saúde” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 216). No entanto, as pessoas não indígenas “[...] preferem não saber que o trabalho dos xamãs é proteger a terra, tanto para nós e nossos filhos como para eles e os seus” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 217). Esse conhecimento integra a perspectiva cosmogônica dos Yanomami e mostra que o trabalho dos xamãs traz consequências positivas para toda a humanidade, não apenas para esse povo.

Davi Kopenawa (2015) reconhece que é necessário registrar a sabedoria dos antepassados na forma de livro, como um instrumento de conscientização para os não indígenas, visto que estes valorizam a linguagem escrita. Assim, a partir do uso do código letrado do outro, será possível alcançar um público maior que possa entender um fragmento do pensamento yanomami e da relação afetiva que essas pessoas constroem com os territórios. A conscientização poderá ajudar a evitar a continuidade do desmatamento das florestas e da atividade do garimpo:

Para que minhas palavras sejam ouvidas longe da floresta, fiz com que fossem desenhadas na língua dos brancos. Talvez assim eles afinal as entendam, e depois deles seus filhos, e mais tarde ainda, os filhos de seus filhos. Desse modo, suas ideias a nosso respeito deixarão de ser tão sombrias e distorcidas e talvez até percam a vontade de nos destruir. Se isso ocorrer, os nossos não mais morrerão em silêncio, ignorados por todos, como jabutis escondidos no chão da floresta (Kopenawa; Albert, 2015, p. 76).

O xamã estabeleceu uma aliança com o estudioso francês para que as suas palavras fossem potencializadas e circulassem não apenas entre os Yanomami, adquirissem proporções a nível global. A palavra escrita, neste caso, é necessária: “quando seus olhares acompanharem o traçado de minhas palavras, vocês saberão

que estamos ainda vivos” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 78). Apesar da contaminação de seus territórios com mercúrio e a mineração, os Yanomami continuam vivos e têm histórias para contar, especialmente do processo de genocídio vivenciado há décadas.

Para os indígenas habitantes das florestas, o livro pode ser uma arma de resistência para alcançar aqueles que ignoram ou não se importam com a vida Yanomami. Registrar no papel as filosofias do povo é uma atitude política de traduzir esse universo para a sociedade brasileira e internacional, tendo em vista que os não indígenas avançam sobre esses territórios e é urgente protegê-los. Portanto, *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami* (2015) foi um importante acontecimento literário que permitiu a Davi Kopenawa adquirir uma projeção internacional e conseguir apoio na luta pelos direitos à vida e ao território dos Yanomami.

Retornando à figura 13, a jovem indígena que lê a obra tem acesso ao espírito dessas palavras, por isso uma mini floresta brota de seu corpo. Essa mulher intelectual pode ser a representação de Yacunã Tuxá, que cursa Letras e valoriza, em primeiro lugar, as literaturas de autoria indígena. Este fazer literário mobiliza a relação com outros seres, representados na tela pelas figuras das plantas e da lua, em sintonia com a cosmogonia explicada no livro. “A queda do céu” dá nome à ilustração, visibilizando a relevância da leitura dessa obra, que propõe uma interação mais harmônica entre humanos e não humanos. Essa atuação e protagonismo indígenas na literatura e outras artes adquire ainda mais solidez no trabalho “Nada vai nos parar”:



Figura 14. Yacunã Tuxá, *Nada vai nos parar!*, 2019. Fonte: Catálogo Véxoa (2020b), p. 118.

Nesta ilustração digital, uma mulher aparece vestida com blusa de mangas compridas, calça jeans e ocupa o plano central da imagem. Prédios estão ao fundo no cenário. No seu corpo, algumas inscrições: desenho de duas cobras e da lua minguante no braço esquerdo; símbolos geométricos no pulso do braço direito. Na blusa, há um enunciado com letras destacadas: NADA VAI NOS PARAR.

Pelos detalhes dos grafismos pintados nos braços, que representam animais, seres celestes, símbolos ideográficos e culturais, notamos: é o retrato de uma mulher indígena. Mas essa imagem não corresponde à representação visual comum na iconografia da arte brasileira: corpos nus e em sintonia com a paisagem natural das florestas. A personagem está vestida e situada em um espaço urbano; ao mesmo tempo em que o próprio corpo carrega inscrições com significados cosmogônicos de sua comunidade. Há, portanto, a construção de outras visualidades para as mulheres indígenas, que ressaltam a mobilidade dessas pessoas nas cidades.

A frase “NADA VAI NOS PARAR” anuncia um grito de luta: não se pode controlar a circulação dos indígenas; não há como impedir a atuação dessas pessoas em diferentes campos da arte e da produção de saber; não é possível conter essas

vozes. O movimento que está acontecendo é irreversível, pois as pessoas indígenas continuam se deslocando em busca da inserção nas universidades, nas livrarias, nos museus, entre outros. A presença indígena nos espaços adquire cada vez mais força pela agência desses corpos.

A ilustração “Nada vai nos parar!” sugere uma reflexão acerca da presença indígena em lugares diferentes. Em versos, Eliane Potiguara (2018, p. 54) indica essa condição: “[...] Nós somos marginais das famílias/Somos marginais das cidades/Marginais das palhoças.../E da história?/Não somos daqui/Nem de acolá.../Estamos sempre ENTRE/Entre este ou aquele/Entre isto ou aquilo! [...]”. No processo de migração e de trânsito, essas pessoas enfrentam a subalternização nos espaços. Como estratégia de resistência, é necessário entender como ressignificar o viver “entre”, de maneira que as próprias culturas não sejam diluídas pela influência das sociedades dominantes. Ou seja, lutar contra a força colonial desses espaços, que constantemente convocam esses corpos ao esquecimento das próprias raízes, é difícil, tendo em vista que as pessoas estão fora das comunidades ou trabalhando com linguagens comuns no contexto não indígena, se tornando – portanto – um dilema intenso.

O termo “entrelugar” – discutido por Silviano Santiago (2000) e que já foi abordado na análise do poema de Graça Graúna (figura 4) – expressa uma condição que pode ser associada às vivências indígenas contemporâneas. O crítico considera que “a América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o novo mundo” (Santiago, 2000, p. 16). Cabe então praticar a apropriação dos códigos culturais impostos pela sociedade colonizadora e transformá-los a partir de uma visão latino-americana. No caso do trabalho de artistas indígenas, notamos um processo parecido, visto que estão se inserindo em diversos espaços e campos, a exemplo da representação na imagem “Nada vai nos parar!”. O desafio dessas pessoas é estar entre os princípios culturais do povo ao qual pertencem e os instrumentos da sociedade dominante. Este entrelugar pode ser transformado em uma expansão das produções para conseguirem unir esses dois universos, estabelecendo uma relação entre eles na qual a diferença e as particularidades não sejam reprimidas.

Para além de produções com instrumentos digitais, em *Véxoa* também encontramos trabalhos que exploram as práticas de tecelagem, a exemplo da série

“Onde está a arte indígena no Paraná?”, uma parceria entre Gustavo Caboco e outros/as artistas indígenas desse estado da região Sul do país. Trata-se de uma obra visual poética, que provoca reflexões:

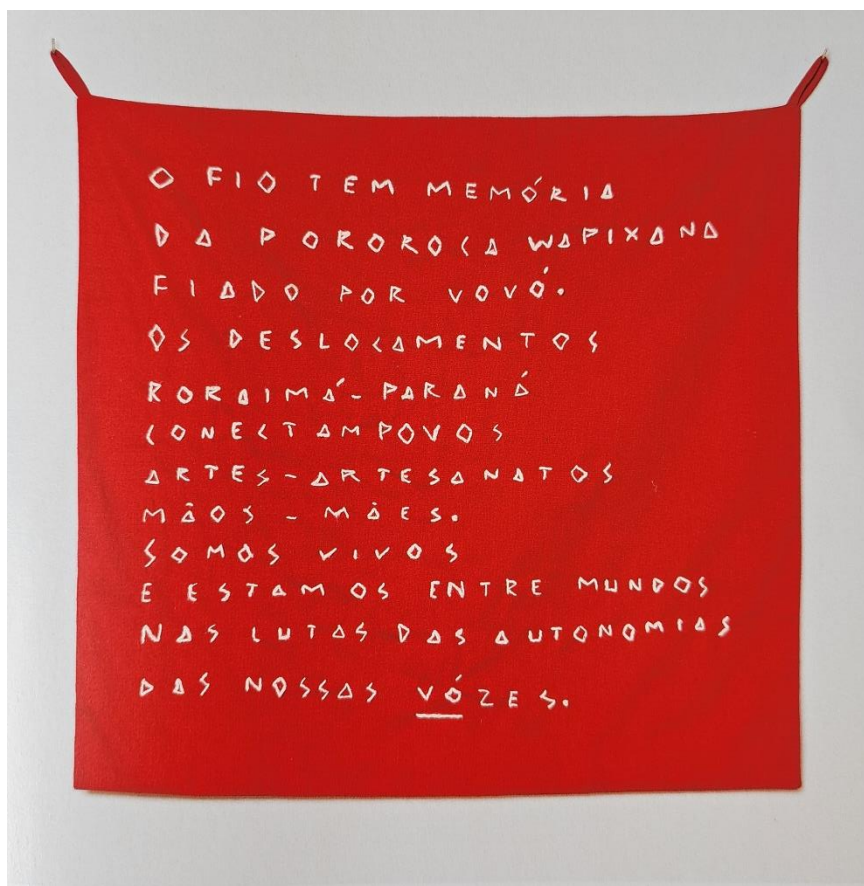


Figura 15. Gustavo Caboco e Lucilene Wapichana, *Pororoca Wapichana*, 2020.
Fonte: Catálogo Vêxoa (2020), p. 71.

Gustavo Caboco e Lucilene Wapichana, sua mãe, confeccionaram a *Pororoca Wapichana*, costurando palavras sobre o tecido. O bordado mostra um poema que adquire uma dimensão visual e evoca ancestralidades: “o fio tem memória/da pororoca Wapixana/fiado por vovó”. Há uma trajetória do fio que não pode ser esquecida, ele vem do território Wapichana e da pororoca (onda grande da maré) dessa região. Essas origens do algodão estão em sintonia com as mãos que passaram por ele. Os saberes da vovó foram fundamentais para fiá-lo. Cabe lembrar que esse povo, no Brasil – também estão presentes na Guiana e Venezuela –, como comunidade, se encontra no estado de Roraima, região Norte do país.

“Os deslocamentos/Roraimá - Paraná/conectam povos/artes- artesanatos/mãos - mãos” insere o trânsito entre espaços situados radicalmente distantes na geografia do país. De “Roraimá” (o destaque para a última sílaba sugere uma entonação que pode ser pronunciada nessa localidade ao mesmo tempo que a aproxima do nome do estado do Sul) a Paraná, há práticas que “conectam povos”. O jogo com a sonoridade das palavras é utilizado para mostrar que essa ligação se dá por “artes - artesanatos” e “mãos - mãos”. Nesse caso, há o encontro entre produções que são construídas a partir de linguagens ocidentais, por isso consideradas “artes”; e aquelas que expressam conhecimentos tradicionais no trabalho com a tecelagem, a cerâmica, a palha, por vezes classificados como “artefatos”. As mãos usadas para elaborar essas obras também são influenciadas pelos conhecimentos das mãos: ancestrais, plantas, Terra. As fronteiras se diluem e todos esses elementos são vistos em conjunto.

Na busca por traçar pontes entre “Roraimá - Paraná”, Gustavo Caboco e Lucilene Wapichana (2020) almejam reconstruir a própria história. Nascida em Roraima, Lucilene Wapichana migrou para Curitiba, onde nasceu o seu filho Caboco. Ambos retornam ao território de origem que continuava vivo dentro deles: “Nasci em 1989, em Curitiba, em um ambiente urbano, ouvindo as histórias de minha mãe sobre nossa família e nossa cultura e a paisagem ancestral do lavrado roraimense” (Caboco, 2020, p. 66). Levando em consideração que “[...] a indianidade permanece, porque o índio e/ou a índia, onde quer que vá, leva dentro de si uma aldeia” (Graúna, 2013, p. 59), é necessário pensar nos deslocamentos, cada vez mais frequentes, vivenciados por pessoas indígenas. Para a estudiosa potiguara Graça Graúna (2013, p. 101), é fundamental lembrar que esses povos também são afetados pela diáspora:

Desse modo, a indianidade transmigra, ou seja, ao contrário do que se pensa, convém reiterar que existe uma *diáspora indígena*. Esse processo vem do sangue dos parentes exterminados há mais de 500 anos; daí o passado tornar-se presente pela memória para estabelecer um (re)encontro com os que se foram (os suicidados e os assassinados) e/ou os que foram bruscamente arrancados a ferro e fogo de suas aldeias (Graúna, 2013, p. 101, grifo da autora).

O processo de transmigração, no caso indígena, não resulta em apagamento de seu pertencimento. Até porque, é frequente essa situação ocorrer de modo

involuntário, por serem expulsos de suas terras, além da violência de repressão dessas culturas (línguas, rituais, entre outras manifestações) que implica por vezes no esquecimento da própria ancestralidade que precisa ser retomada.

A afirmação da existência e resistência indígena na contemporaneidade é fundamental: “somos vivos/e estamos entre mundos/nas lutas das autonomias/das nossas yózes” (Caboco; Wapichana, 2020). Apesar de séculos de genocídio, que continua sendo praticado, a presença indígena na atualidade é incontestável, não é possível mais persistir na prática de associar as comunidades originárias apenas a um tempo e espaço longínquos. “Nas lutas das autonomias”, a busca por ecoar a própria voz não está dissociada da valorização da “vó”. O recurso estético usado pelos artistas sugere dois sentidos para uma mesma palavra, as vozes e as vós estão em sintonia na resistência dos povos originários.

O projeto de refletir sobre “Onde está a arte indígena no Paraná?” também se expressa na construção de uma obra coletiva, construída a muitas mãos, e que recebe o nome da série:



Figura 16. Gustavo Caboco, Camila Kamé Kanhgág, Dival Xetá, Juliana Kerexu, Lucilene Wapichana e Ricardo Werá, *Onde está a arte indígena no Paraná?*, 2020. Fonte: Catálogo Vêxoa (2020), p. 73.

Com a colaboração de artistas indígenas que representam diferentes povos que vivem no Paraná (Wapichana, Kaingang, Xetá, Guaraní Mbyá), houve a confecção da obra “Onde está a arte indígena no Paraná?”, usando algodão, produção do fio wapichana bordados e tecido. O questionamento que intitula a obra é provocativo. A região Sul do país é conhecida pela história de imigração europeia, com descendentes de alemães e italianos, por exemplo. A população originária desse lugar frequentemente é esquecida. Questionar sobre onde encontrar arte indígena no estado do Paraná é uma forma de buscar também as pessoas que elaboram essa obra, se opondo à ideia de que não existiria pessoas indígenas na região.

Na figura 16, várias imagens são construídas com bordado: estrelas, peixes, rio, pássaro, mão, pé, rostos de pessoas, entre outros. Partes do corpo humano estão em comunhão com seres da Terra. Há também algumas palavras inscritas no tecido: “rio-gente”, “limite da terra do peixe”, “pé-rio”. Se a água e os animais são gente e ser humano é rio, não há separação entre o humano e a Terra. Nessa perspectiva todos os seres são corpos com vida, como observa Ailton Krenak (2020) sobre a ideia de “vida”:

A vida atravessa tudo, atravessa uma pedra, a camada de ozônio, geleiras. [...] Em vez de ficarmos pensando no organismo da Terra respirando, o que é muito difícil, pensemos na vida atravessando montanhas, rios, florestas. A vida que a gente banalizou, que as pessoas nem sabem o que é e pensam que é só uma palavra (Krenak, 2020, p. 14).

Krenak (2020) explica que existe um processo de banalização da noção de vida, frequentemente pensada de maneira restrita aos seres humanos. Mas as plantas e demais seres naturais também são gente, se opondo à visão da modernidade ocidental de superioridade humana em relação à pluralidade de formas de vida. Essa sabedoria indígena está retratada na figura 16.

Existe a prática da relação de maneira mais ampla do que o pensamento sugerido por Glissant (2021). O filósofo por vezes tratou do diálogo entre culturas diferentes, da possibilidade do Eu e o Outro estarem em contato, se referindo aos seres humanos. Há uma relação expandida nas perspectivas indígenas, as quais criam redes de sociabilidade inclusivas ao outro, pensado como habitando uma pluralidade de formas para além da humana, especialmente nas práticas artísticas.

Se a partir da obra 16 nos perguntarmos “Onde está a arte indígena no Paraná?”, podemos responder: na vida na Terra, no corpo humano que é rio e está em intenso contato com a natureza. A produção artística desperta essa sensibilidade ambiental para nos vermos como parte do todo. Se somos também água, peixe e terra, a existência humana sempre esteve presente e precisa se reconectar no universo. As mãos de seis artistas se unem para tecer essas paisagens e mostrar que todos os seres estão conectados.

Véxoa também buscou expor trabalhos que foram tratados de maneira violenta pelo público em outras ocasiões, quando ainda não havia um interesse midiático pelas obras de autoria indígena. É o caso das cerâmicas de Tamikuã Txihi, que integram a série “Guardiã da memória”:



Figura 17. Tamikuã Txihi, Da esquerda para a direita: *Nuhwã* (Fortaleza), 2020; *Áxinã, exna* (Onça fêmea e sua cria), 2019; *Kuypô* (Vento), 2019; *Txahab* (Fogo), 2020.

Fonte: Catálogo Véxoa (2020), p. 104-105.

Na figura 17, chama a atenção o fato de duas peças estarem quebradas, as onças pintadas *Áxinã, exna* e *Kuypô*. Esse fato pode ser explicado com uma volta de alguns anos no tempo. Em 2019, a artista Txihi – Pataxó, da Bahia, mas vive entre os Guarani Mbya, em São Paulo – participou da Mostra Regional M’Bai de Artes Plásticas, realizada em homenagem ao Ano Internacional das Línguas

Indígenas (2019), que ocorreu no Centro Cultural Mestre de Assis, cidade de Embu das Artes (São Paulo).

Segundo Guilherme Queiroz (2019, s/n)⁷⁷, “dezesseis artistas produziram quarenta peças para o evento. Destas, trinta foram danificadas”. A maioria dessas obras era de autoria indígena. O fato ocorreu antes de o centro abrir para visitantes, pois “a organização acredita que os vândalos tenham entrado de madrugada no endereço, que só abre às 9h. Quando os funcionários chegaram ao espaço encontraram diversos itens, como peças de cerâmica e quadros, danificados” (Queiroz, 2019, s/n). Esse acontecimento revela que o racismo anti-indígena no Brasil, embora pouco discutido, atinge os povos originários de diversas formas, também no campo artístico.

As peças danificadas de Tamikuã Txihi retornam à uma exposição de arte como forma de protesto, e para nos fazer lembrar da violência sofrida por integrantes dos povos indígenas. A artista produziu mais duas peças em 2020 para acompanhar as outras obras na exposição. “Todas as peças são feitas de barro manualmente, queimadas à lenha em buraco feito na terra, recebendo pintura em acrílico” (Catálogo Véxoa, 2020, p. 103). Houve um trabalho artesanal na construção dessas obras.

Na escultura que mostra a onça fêmea e sua cria (*Áxinã, exna*), uma mãe protege o seu filhote, envolvendo-o em gesto de cuidado. Já *Nuhwã* (Fortaleza), “[...] representa a serenidade e a esperança de uma onça com sua cria, chamada futuro, em suas costas” (Catálogo Véxoa, 2020, p. 103). As peças *Kuypô* (Vento) e *Txahab* (Fogo) são “[...] guardiãs da memória. Essas duas esculturas representam a troca de sabedoria entre duas guerreiras e a conexão com o conhecimento” (Catálogo Véxoa, 2020, p. 103). Portanto, as esculturas foram criadas sugerindo alguns sentidos de inspiração nas onças, além de seus títulos valorizarem as línguas originárias.

Os trabalhos com cerâmica podem ser vistos em outra dimensão: na produção de painéis de barro, como é o caso das peças elaboradas pelas artistas Yudjá Taperida Juruna e Pirrum Juruna:

⁷⁷ QUEIROZ, Guilherme. Exposição com arte indígena é vandalizada em Embu das Artes: trinta obras foram danificadas em mostra que ocorre em centro cultural da prefeitura. **Veja São Paulo**, jul. 2019. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/exposicao-arte-indigena-vandalizada-embu>. Acesso em: 02 jun. 2024.

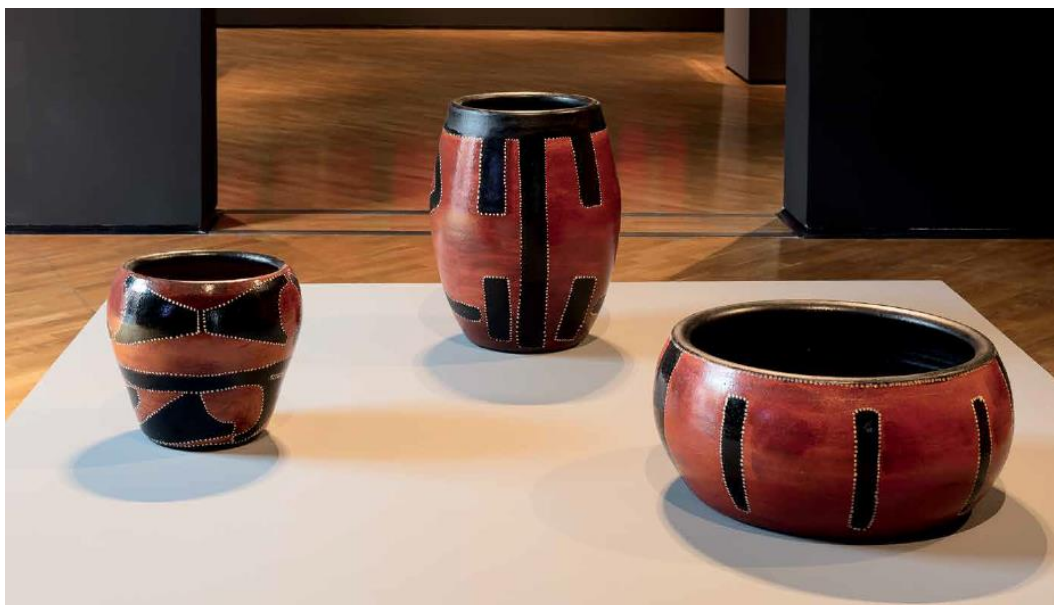


Figura 18. Taperida Juruna e Pirrum Juruna, Conjunto de 3 panelas, 2020.
Fonte: Catálogo Véxoa (2020), p. 124-125.

Há um processo minucioso de confecção desses objetos: “realizada exclusivamente pelas mulheres, a cerâmica é feita com barro recolhido nos rios Xingu e afluentes, de canoa, por homens e por mulheres, na época da seca” (Catálogo Véxoa, 2020, p. 122). A partir dessa coleta, o barro ainda passa por outras etapas antes de ser utilizado para a confecção das panelas:

O barro é misturado à casca da caripé, árvore rica em sílica, tornando as peças resistentes às rachaduras ou à quebra. O barro é seco ao sol, quebrado e socado no pilão, peneirado e misturado ao carvão da caripé. Só depois é molhado e moldado a partir da técnica de superposição de roletes. As peças são alisadas com conchas ou com caroços de frutas. Depois de secas, são queimadas em fogueira, ganhando ainda pinturas feitas com barro branco, urucum e carvão, que representam motivos gráficos da pintura corporal Yudjá (Catálogo Véxoa, 2020, p. 122-123).

As etapas práticas pelas artistas Yudjá demonstram a complexidade por trás da elaboração dessas peças. Como lembram Els Lagrou e Lucia Velthem (2018, p. 134), “conhecimentos múltiplos – ambientais, técnicos, éticos, estéticos, mitológicos e rituais – são necessários para fabricar artefatos de uso cotidiano ou ritual”. Saberes de campos diversos são mobilizados e o fazer estético é trabalhado

em uma dimensão mais ampla. No caso das panelas, há algumas finalidades para esse trabalho: “[...] são utilizadas para armazenagem de água, de mingau e de cauim (bebida fermentada à base de mandioca), sendo também utilizadas para fazer farinha, beiju e outros alimentos” (Catálogo Véxoa, 2020, p. 123). Há também a comercialização da cerâmica, tanto para garantir a subsistência quanto para divulgar a cultura do povo.

As peças observadas na figura 18 poderiam ser pensadas como integrantes das Manifestações Estéticas Indígenas (Terena, 2022a). Naine Terena (2022) ressalta que utilizar nomenclaturas e classificações que sugerem hierarquias entre diferentes formas de produção é perigoso e pode ser uma armadilha na cena das artes indígenas:

Problematizar as categorias e denominações vindas dos não indígenas é uma maneira de averiguar até que ponto ela pode causar rupturas, afastamentos, atravessamentos, distinções: o que é artesanato, artefato? O que é arte de fato? Refletir se, de certa forma, essa categorização pode excluir agentes fazedores de artes dentro das comunidades, em especial aqueles que não alcançam reconhecimento por seus fazeres justamente porque tais produções não se alinham ao entendimento do que é a tal arte indígena esperada pelas instituições de arte do país (Terena, 2022a, p. 461).

As ideias de Terena (2022a) revelam que, mais do que o direito à diferença, a curadora exige o direito à opacidade das Manifestações Estéticas Indígenas (MEIN), se estabelecermos um diálogo com o pensamento de Glissant (2021). Muitas categorias não dão conta de abranger a multiplicidade dos fazeres artísticos indígenas, especialmente aqueles praticados em contexto de comunidade, com técnicas e saberes específicos. A tentativa de classificação por vezes recai na busca de uma transparência, no gesto de “[...] reduzir tua densidade a essa escala ideal que me fornece fundamentos para comparações e, talvez, para julgamentos” (Glissant, 2021, p. 2020). Assim, compreende-se essas estéticas a partir de parâmetros ocidentais, que as simplificam e não conseguem alcançar as dimensões próprias delas.

É fundamental conceber “[...] que é impossível reduzir quem quer que seja a uma verdade que ele não tenha gerado de si mesmo. Ou seja, na opacidade de seu tempo e de seu lugar” (Glissant, 2021, p. 224-225). Quando Naine Terena (2020a)

levanta as problemáticas acerca de como essas produções estão sendo chamadas e tratadas no país, a estudiosa deseja expor que há uma visão reducionista e de transparência direcionada a esses artistas e suas obras. É preciso ficar atento a isso e lutar para que, como propõe Glissant (2021, p. 224), “[...] a opacidade funde um Direito, aliás, seria esse o sinal de que ela adentrou a dimensão do político”. A partir dessa perspectiva, a potência dessas obras seria considerada.

Dessa forma, *Véxoa: nós sabemos* propõe que o público, em contato com a pluralidade de linguagens, suporte e debates das obras, tenha um deslocamento estético. E, assim, possa tanto ver e conhecer as produções elaboradas por indígenas quanto os agentes que constroem essas obras de uma outra forma.

4.3

Sementes de Véxoa: adubo para futuras germinações

Para além da exposição em si, que reuniu obras potentes, *Véxoa: nós sabemos* deixou várias sementes marcantes para fortalecer o debate sobre as artes indígenas contemporâneas. A começar pelo fato de que a pinacoteca adquiriu algumas obras da mostra para constituir seu acervo permanente. Por meio do programa Patronos da Arte Contemporânea⁷⁸, em 2020, foram adquiridos os trabalhos de Daiara Tukano, Gustavo Caboco, Edgar Kanaykô e do MAHKU - Coletivo de Artistas Huni Kuin, contribuindo para a projeção desses artistas. As pessoas que visitarem este lugar, mesmo após o período da exposição ter se encerrado, poderão visualizar e ser afetadas por essas produções que trazem o olhar de integrantes das comunidades originárias.

Houve *lives* transmitidas antes da abertura da exposição, por meio das redes sociais do museu, assim como artistas que integraram a mostra gravaram vídeos se apresentando para o público conhecê-los um pouco mais. Tendo em vista que estávamos no período de pandemia, a instituição e a curadora utilizaram o espaço virtual para mobilizar as pessoas a conhecerem essa cena artística.

Os encontros – entre artistas, curadores, escritores indígenas e estudiosos/curadores não indígenas – proporcionaram a discussão sobre diferentes

⁷⁸ O arquivo com os nomes dos patrocinadores e imagens das obras adquiridas pode ser encontrado aqui: <https://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2022/06/PATRONOS-E-OBRAS-ADQUIRIDAS-EM-2020-1-compactado-1.pdf>

temas: “Artes indígenas e as culturas de resistência” (com Jamille Pinheiro, Daniel Munduruku, Naine Terena, Ailton Krenak)⁷⁹; “Mulheres artistas indígenas: questões de gênero na produção e reconhecimento” (com Anarrory Yudjá, Daiara Tukano, Kaya Agari e Yone Terena e mediação de Naine Terena; Jamille Pinheiro Dias)⁸⁰; “Futuros da arte indígena no Brasil” (com Denilson Baniwa, Naine Terena, Jochen Volz, Jamille Pinheiro Dias)⁸¹; “Curando com a arte indígena” (com Arissana Pataxó, Sandra Benites, Fabiane Medina da Cruz, Kássia Borges. Naine Terena, Jamille Pinheiro Dias)⁸². Além disso, ocorreu outra ativação quando a mostra estava se encerrando, que trata dos cantos de mulheres dos povos Terena (“Véxoa: Nós sabemos - mulheres Terena e seus cantos comunitários”, com Naine Terena, Yone Terena, Anita Terena, Simone Eloy Terena, Evelin Hekeré Terena, Zuleica Terena e Simone Terena. Pinacoteca de São Paulo)⁸³.

Houve a produção de um documentário que registra a abertura da mostra, intitulado “Terra fértil: Véxoa e a arte indígena contemporânea na Pinacoteca de São Paulo”⁸⁴, que apresenta depoimentos da curadora Naine Terena, artistas indígenas, diretor do museu e curadores não indígenas. O registro contribui para salvaguardar a memória da primeira exposição de arte indígena contemporânea realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo desde a sua fundação em 1905.

Os vídeos, que estão disponíveis no Youtube e podem ser acessados no planeta inteiro, constituem um arquivo virtual e material crítico relevante. O arquivo é um documento de um acontecimento histórico, que movimentou a cena cultural brasileira ao chamar a atenção do circuito de arte contemporânea para o protagonismo indígena. A iniciativa do museu de dialogar diretamente com essas vozes, escutando as demandas para até mesmo rever sua estrutura institucional, é

⁷⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ml7FMPXWwCo>, 02 dez. 2020.

⁸⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MtuFcD2L9JE>, 13 mar. 2021.

⁸¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b8fPmQLna2E>, 19 jan. 2021.

⁸² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kx6V19GR2EY>, 24 fev. 2021.

⁸³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2L7EAMkH11E>, 17 abr. 2021.

⁸⁴ Ficha Técnica: Entrevistas: Naine Terena – Curadora; Artistas: Denilson Baniwa, Tamikuã Txihi, Lucilene Wapixana, Gustavo Caboco; Jochen Volz – Diretor Geral da Pinacoteca de São Paulo; Fernanda Pitta – Curadora Sênior da Pinacoteca; Luciara Ribeiro – Curadora; Beatriz Lemos – Curadora; Paula Berbert – Pesquisadora; Roteiro, Direção e Produção: Débora McDowell e Jamille Pinheiro Dias; Câmera: Loiro Cunha; Edição e Design Gráfico: Beatriz Morbach; Trilha Sonora: Ni Hewã Püskeni (2020), Ana Muka Paeri (2020), Txãĩ kama kuru (2020), por Ibã Sales Huni Kuin. Produzida por Bruno Di Lullo e Domenico Lancellotti a partir de cantos gravados por Eric Makibara (Miag). Todas as faixas são músicas tradicionais nixi pae do povo Huni Kuin. Fotografias de Levi Fanan e Isabella Matheus. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0zztkhAsMc4>, 09 abr. 2021.

uma etapa fundamental para a prática da relação. Nesse sentido, convidar Naine Terena para fazer a curadoria da exposição sinaliza uma mudança de olhar: a perspectiva curatorial indígena constrói o seu próprio caminho, que pode contestar a lógica museal tradicional. Há uma forma de pensar a mostra que ultrapassa as salas da instituição, chega ao estacionamento, às redes sociais, com intervenções, ativações, caminhos outros de práticas estéticas.

O material crítico elaborado propõe refletir sobre os fazeres curatoriais e estéticos indígenas. Trata-se de uma multiplicidade de temas e visões acerca desse contexto, que pode ser consultado por estudiosos. Esses vídeos incentivam também que pesquisadores possam citar trechos de reflexões orais como subsídio teórico. Por que apenas textos escritos são usados como fundamentação? Os arquivos orais nos permitem escutar a voz e o corpo de quem enuncia. Essa dicção pode estar presente de maneira potente nas produções acadêmicas.

Durante o período em que a mostra ficou em cartaz, a pinacoteca ofereceu um curso virtual, ministrado por Naine Terena. Intitulado “Exposições de arte indígena e o processo educativo para a nova história do Brasil”⁸⁵, o projeto foi dividido em três aulas que discutiram a construção da exposição, de seu catálogo, e processos educativos. A ideia era alcançar principalmente professores da educação básica que poderiam, a partir de Vêxoa, pensar em propostas para a aplicação da Lei 11.645/2008, que trata da obrigatoriedade do estudo de história e cultura afro-brasileira e indígena no ensino básico em todo o currículo escolar, com ênfase em educação artística, história e literatura. Nesse sentido, é necessário repensar a formação de professores e Vêxoa contribui com essa urgente tarefa.

Refletir sobre a presença indígena nas artes, reescrevendo a história do país e ampliando a formação de educadores requer lembrar que a demarcação de territórios simbólicos também é uma reivindicação desses povos, como pontua Ticio Escobar (2011):

Finalmente, o reconhecimento de uma arte diferente pode apoiar a reivindicação dos povos indígenas de autodeterminação e seu direito a seu próprio território e a uma vida digna. Por um lado, a gestão do projeto histórico de cada grupo étnico requer um imaginário definido e uma autoestima básica, o fundamento e o corolário da expressão artística. Por outro lado, os territórios simbólicos são tão essenciais para os povos indígenas quanto os

⁸⁵ Em junho de 2021, quatro encontros, de forma virtual, pela plataforma Zoom.

físicos; os primeiros são uma expressão dos segundos, os segundos uma projeção dos primeiros. Por esta razão, é difícil defender a própria esfera de uma comunidade se seu direito à diferença não for garantido: sua possibilidade de viver e pensar, de acreditar e criar à sua maneira (Escobar, 2011, p. 7, tradução nossa)⁸⁶.

A conquista de territórios simbólicos se reflete no direito de as pessoas indígenas poderem levar para dentro dos museus suas formas de viver e pensar, além de suas singularidades estéticas, como também a possibilidade de experimentar códigos da sociedade dominante.

As sementes que o projeto cultivou são adubo. Resultarão em germinações potentes, que ampliam a visão da sociedade brasileira sobre as culturas indígenas. Não apenas o circuito da arte será impactado, como também a cena cultural no país e o campo educacional. *Véxoa: nós sabemos* tanto mostra os conhecimentos que os povos originários possuem, suas cosmovisões, como também sugere uma habilidade para saber se expandir por meio da linguagem do outro. Nesses caminhos, conhecemos vozes dissonantes que plantam sementes em nós para sermos suporte de geminações de novas ideias.

⁸⁶ Por último, el reconocimiento de un arte diferente puede apoyar la reivindicación que hacen los pueblos indígenas de su autodeterminación y su derecho a un territorio propio y una vida digna. Por un lado, la gestión del proyecto histórico de cada etnia requiere un imaginario definido y una autoestima básica, fundamento y corolario de la expresión artística. Por otro, los territorios simbólicos son tan esenciales para los indígenas como los físicos; aquellos son expresión de estos; estos, proyección de aquellos. Por eso, resulta difícil defender el ámbito propio de una comunidad si no se garantiza su derecho a la diferencia: su posibilidad de vivir y pensar, de creer y crear de manera propia. (Escobar, 2011, p. 7).

5

Moqué_m_Surarî: transformações de corpos e a política do txaísmo

O Denilson [Baniwa] vai dizer que é uma Arte Indígena Cosmopolítica. Porque isso é cosmopolítica. É ativar uma constelação de seres, uma pluralidade tão vasta que não cabe nas definições que a cultura ocidental por contingência precisa enquadrar.

(Ailton Krenak, 2021)⁸⁷.

No Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), entre setembro e novembro de 2021, ficou em cartaz a exposição *Moqué_m_Surarî: arte indígena contemporânea*, curada por Jaider Esbell. Esse período foi semelhante ao momento em que a instituição exibiu a mostra *Moderno onde? Moderno quando? A semana de 22 como motivação*, entre setembro e dezembro de 2021, organizada por Aracy Amaral e Regina Barros.

Ao visitar a exposição indígena – ainda estávamos enfrentando a pandemia no país, apesar de a vacinação ter começado a ser aplicada no início daquele ano (2021) –, observei alguns pontos interessantes sobre a sua disposição no espaço do museu. A começar pelo fato de que no salão principal do MAM estava a mostra sobre o modernismo e era inevitável passar por ela antes de chegar às obras indígenas. Antecipando as discussões sobre o centenário da semana de arte moderna que se completaria em 2022, esse projeto adotou uma concepção revisionista ao problematizar alguns aspectos da proposta artística do início do século XX.

Para chegar à exposição curada por Jaider Esbell, é necessário caminhar por uma rampa (ao lado do restaurante) e descer uma pequena escada, virando à esquerda. Não há como sair do MAM sem passar por esse espaço. A mostra sobre o modernismo estar na entrada do museu e a exposição de artes indígenas ficar situada na saída também é simbólico. Essa posicionalidade das exposições sugere a legitimação da arte canônica e privilegiada brasileira ao mesmo tempo em que coloca as produções indígenas em um lugar de menos destaque, em uma sala menor

⁸⁷ Intervenção oral na conversa virtual de “Apresentação da exposição *Moqué_m_Surarî: arte indígena contemporânea*”, com Ailton Krenak, Jaider Esbell, Paula Berbert e Pedro Cesarino, set. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zT5q2zID2Ac>. Acesso em: 6 jun. 2024.

com algumas repartições. É interessante notar como a história da arte brasileira está contada nos detalhes: na forma como as obras estão dispostas, na narrativa que é transmitida em comparação às outras mostras que estão no mesmo lugar, mas organizadas em espaços internos físicos diferentes.

Observar a recepção dos visitantes em relação à *Moquéem_Suraî: arte indígena contemporânea* também é um aspecto relevante. As pessoas que percorrem o salão principal e têm contato com as telas modernistas são as mesmas que logo em seguida se deparam com as estéticas indígenas. Escutei uma senhora, acompanhada por outras pessoas, questionar aos seus pares: “- Por que colocar que é indígena e separar a arte?”. Notei um estranhamento, como se essa demarcação fosse segregacionista. Afinal, seria tudo “arte brasileira” e a adjetivação sinalizaria uma forma de inscrever uma cisão, que separa. Por outro lado, essa pergunta poderia implicar em um outro questionamento (talvez mais frutífero): “- Por que não colocar que a exposição sobre modernismo brasileiro é majoritariamente composta por pessoas brancas?”.

A ausência de corpos indígenas como agentes de elaboração artística na história da arte nacional precisa ser notada. A construção de um movimento que demarca a perspectiva social de produção é uma questão política que não desqualifica esse trabalho. Pelo contrário, explicita a partir de qual lugar o discurso está sendo emitido, o que é importante para o público. Esse gesto não é separatista e nem busca criar guetos. Mas sim articular vozes que eram emudecidas pela “arte em geral” ou pelo “sistema da arte brasileira ou europeia”. Essa atitude nos faz pensar que a ideia de “brasileiro” fundada na miscigenação buscou homogeneizar as diferenças em nome de um projeto nacional. As autorias indígenas pretendem salientar que, apesar da força da proposta dominante, a resistência para que esses corpos possam vivenciar plenamente as suas culturas continua sendo reivindicada. A prática de localizar os discursos artísticos possibilita uma pluralidade maior no campo, com vozes dissonantes e perspectiva múltiplas. Jaider Esbell (2021b), em conversa virtual sobre a mostra, revelou o seu pensamento acerca da necessidade de afirmar a sua produção como arte indígena:

[...] E o que nos sobra? Esse lugar, essa ideia que a gente chama de arte, mas sabe que ela não existe, mas que ela serve para a gente existir no mundo. Aí me perguntam: Jaider, a sua obra é tão legal, por que você marca a sua arte como arte indígena?

Porque é necessário, porque, se não for isso, a gente não vai ser exatamente nada, nada, nada mesmo [...] (Esbell, 2021b, s/n)⁸⁸.

Se a arte é um instrumento “[...] para a gente existir no mundo” (Esbell, 2021b, s/n), é fundamental demarcar a perspectiva de onde se fala, tanto nas artes quanto nas literaturas. Até porque constrói-se uma tensão em relação às representações, de autoria “brasileira”, elaboradas pelo olhar alheio. Afirmar que se trata de produções indígenas é uma maneira de reivindicar a existência desses corpos no mundo.

Moqué_m_Surarî: arte indígena contemporânea insere a terminologia criada por Jaider Esbell, abreviada por AIC, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), uma instituição que historicamente trabalhou com obras canônicas da história da arte nacional, provocando uma tensão. Além disso, a proposta curatorial é pensada a partir das filosofias e cosmogonias Macuxi, em que há uma perspectiva não antropocêntrica. Há, portanto, um olhar cosmopolítico, referindo-se a “[...] ativar uma constelação de seres, uma pluralidade tão vasta que não cabe nas definições que a cultura ocidental por contingência precisa enquadrar” (Ailton Krenak, 2021, s/n). Considerando que esse projeto provoca várias rupturas dentro de um museu tradicional que difunde a “arte moderna”, neste capítulo, debato a construção da expografia *Moqué_m_Surarî*, a partir da história tradicional e do pensamento acerca do txáismo, defendido pelo curador. Analiso a reflexão sobre o plurilinguismo que a mostra sugere e as disputas de poder por trás de sua execução. Portanto, a exposição foi um acontecimento de expressão significativa para reverberar ainda mais a força do movimento de arte indígena contemporânea no Brasil.

5.1 Expografia sob o olhar Macuxi

Moqué_m_Surarî: arte indígena contemporânea foi fruto de uma parceria entre a Fundação Bienal de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), se tornando uma das realizações da 34ª Bienal, conhecida pelo tema “Faz

⁸⁸ Intervenção oral na conversa virtual de “Apresentação da exposição *Moqué_m_Surarî: arte indígena contemporânea*”, com Ailton Krenak, Jaider Esbell, Paula Berbert e Pedro Cesarino, set. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zT5q2zID2Ac>. Acesso em: 6 jun. 2024.

escuro mas eu canto”. Jaider Esbell (2021a) explica que essa mostra apenas foi possível porque o artista reivindicou à organização da bienal que fosse criado um espaço para divulgar mais produções de autoria indígena. Segundo o curador Macuxi, mesmo após a instituição ter aceitado realizar o projeto, ainda houve problemas para a execução da mostra:

[...] Lembrando que essa exposição foi em cima, foi embaixo, foi cancelada várias vezes, nos alimentaram de ilusão, depois tiraram o nosso chão e depois de novo “- vamos fazer a exposição?”; “- vamos!”. Então, tivemos pouquíssimo tempo pra fazer a constelação estar reunida hoje no Museu de Arte Moderna, tanto é que nós basicamente não tivemos condição de comissionar obras, ou seja, pagar os artistas para que eles produzissem obras. Então, a gente trabalhou com obras que já existiam basicamente, fora alguns artistas que estão mais habilidosos aí no pincel e na caneta produziram algumas obras. Então, a gente quis trazer uma ideia de panorama, também não é essa palavra. A gente trouxe essa figura do pajé artista que se figura muito na própria figura do Davi Kopenawa [...] (Esbell, 2021b, s/n).

Esses obstáculos que foram colocados para conseguir concretizar a exposição revelam que o diálogo com as instituições de arte não está sendo estabelecido plenamente. Na dinâmica do mercado, há um interesse maior por artistas indígenas que já começaram a conquistar um reconhecimento da crítica e mais visibilidade em mostras, galerias e museus. Jaider Esbell ter sido convidado para uma exposição individual indica que, por vezes, o olhar institucional não está preocupado em dialogar com o movimento de artes indígenas contemporâneas, mas com um de seus representantes, que tem conseguido uma ampla repercussão nacional e internacional. E aqueles artistas que estão começando sua carreira? E quem vive em outras regiões do país, para além do eixo Sudeste? E aqueles que estão dentro das comunidades e ainda não transitam por esses espaços? Frequentemente, não há um interesse pelo trabalho desses outros artistas indígenas. Por isso, Jaider Esbell (2021a, s/n) afirma: “Todo meu trabalho é coletivo. Faço se for coletivo”. Considerando que a sua produção artística aborda a cosmogonia do povo ao qual pertence (Macuxi) e que há um desejo de contribuir para a luta das comunidades originárias, existe um projeto coletivo no trabalho de Esbell. O artista e curador atua como articulador da presença de integrantes de diferentes povos indígenas nos museus. Em sua perspectiva, é fundamental levar essa pluralidade de

vozes para a instituição, salientando que não existe apenas Jaider Esbell como artista indígena, mas sim várias outras pessoas que têm construído um trabalho estético relevante.

Moquém_Surari: arte indígena contemporânea contou com a presença de 34 artistas, cujos nomes são: Ailton Krenak, Amazoner Arawak, Antonio Brasil Marubo, Arissana Pataxó, Armando Mariano Marubo, Bartô, Bernaldina José Pedro, Bu'ú Kennedy, Carlos Papá, Carmézia Emiliano, Charles Gabriel, Daiara Tukano, Dalzira Xakriabá, Davi Kopenawa, Denilson Baniwa, Diogo Lima, Elisclésio Makuxi, Fanor Xirixana, Gustavo Caboco, Isael Maxakali, Isaias Miliano, Jaider Esbell, Joseca Yanomami, Luiz Matheus, MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin), Mario Flores Taurepang, Nei Leite Xakriabá, Paulino Joaquim Marubo, Paulino Joaquim Marubo, Rita Sales Huni Kuin, Rivaldo Tapyrapé, Sueli Maxakali, Vernon Foster, Yaka Huni Kuin, Yermollay Caripoune. Há diferentes trabalhos na mostra: desenho sobre papel, pintura sobre tela, fotografia, escultura, documentário em vídeo, tecelagem em algodão, dentre outros suportes, técnicas e linguagens.

A curadoria de Jaider Esbell pensou a proposta da mostra a partir da história antiga sobre Surari, palavra na língua Macuxi que significa moquém (grelha usada para assar carne ou peixe). O texto curatorial exibido no museu explica essa narrativa ancestral:

Contam os mais velhos do Povo Macuxi que, nos tempos antigos, Surari' foi abandonado no mato por um caçador. Ao sentir saudades dele, Surari' virou gente e decidiu subir aos céus atrás de seu dono. Para isso, pediu ajuda a um pequeno gavião que o levou nas costas. Quando chegou lá, Surari' se transformou novamente, ganhando corpo de estrela. Tornou-se responsável por trazer as chuvas e lembrar que, depois do tempo da seca, haverá ainda outro tempo possível, o das águas (Esbell, 2021c, s/n).

O pensamento oral dos anciãos Macuxi é base para o conceito da mostra. Como expõe Esbell (2021c, s/n), Surari é um objeto vivo que se transforma: já foi moquém, gente e estrela. Desempenha uma função indispensável para o povo: leva a chuva para a comunidade, alertando sobre o tempo das águas. Nesse sentido, as literaturas indígenas orais por vezes salvaguardam as filosofias dos povos originários e são ricos acervos para discussões estéticas. Esbell (2021c, s/n) acredita

que a narrativa de Surarî pode ser deslocada para o contexto das artes indígenas contemporâneas:

Surarî' é a palavra na língua makuxi que designa o *moqué*m, jirau usado para desidratar e defumar carne. A técnica de moquear, uma forma de conservar o alimento e facilitar o seu transporte dos locais de caça e pesca até as aldeias, é boa para pensar o trânsito de provimentos e de saberes que atravessam não só diferentes espaços, mas também diferentes mundos. São trânsitos como estes que constituem os movimentos da arte indígena contemporânea. A chuva provocada por Surarî' é uma maneira de conceber os fazeres dos artistas indígenas como veículo entre distintas temporalidades e um modo de produzir e atualizar relações (Esbell, 2021c, s/n).

A ideia de transformação também pode ser associada aos movimentos praticados por artistas indígenas para o curador. Levando em consideração que esses fazeres tanto inscrevem sabedorias ancestrais nos seus trabalhos quanto transitam por espaços externos às comunidades, se apropriando de suportes, técnicas e linguagens ocidentais, esses agentes de fato realizam várias travessias, promovendo encontros e deslocamentos nas instituições de arte. Se Surarî assumiu diferentes roupagens-corpos antes de se tornar uma estrela e viver no céu, com os artistas indígenas ocorre o mesmo: cada lugar por onde circulam demanda a expansão de conhecimento, línguas e culturas para que possam dialogar com diferentes esferas da sociedade brasileira. A partir dessa história antiga do povo Makuxi, o cartaz de divulgação da mostra evoca o escuro do universo, com o seu nome formando um arco que pode ser relacionado à imagem da lua minguante; e é acompanhado de outra imagem com os nomes dos artistas indígenas que são pontos brilhosos no Universo, estrelas. Sugere-se que cada um deles seria um artista-Surarî-estrela, formando uma constelação que ilumina o MAM:



Figura 19. Cartaz de divulgação da exposição nas redes sociais.
Foto: MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em:
<https://www.facebook.com/photo?fbid=4757819037582439&set=pcb.4757819464249063>



Figura 20. Cartaz de divulgação dos artistas da mostra nas redes sociais.
Foto: MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em:
<https://www.facebook.com/photo?fbid=4757819154249094&set=pcb.4757819464249063>

Outro elemento fundamental presente na exposição é o bilinguismo. Os textos divulgados no espaço museal (apresentação de conceitos, biografia de artistas, contextualização das obras), assim como o catálogo da mostra, apresentam material escrito em língua portuguesa e no idioma Guarani Mbyá. Essa ação busca valorizar a existência desse povo no estado de São Paulo, especialmente o idioma originário que questiona o suposto monolinguismo do Brasil.

Cabe lembrar a relevância da diversidade linguística, especialmente no âmbito artístico. Levando em consideração que muitos artistas integrantes do projeto trabalham com as línguas de suas comunidades nas obras, além de o nome da exposição se referir a uma palavra no idioma macuxi e o guarani mbyá ser usado em todos os textos, há a construção de uma política linguística por meio das artes. Para Édouard Glissant (2021, p. 124), é preciso existir um comprometimento mundial com a diversidade de idiomas no mundo, pois “não há dúvidas de que a extinção de qualquer língua significa um empobrecimento para todos”. Isso porque “a multiplicidade linguística protege os falares, desde o mais extensivo ao mais frágil. É em nome e em função dessa multiplicidade total, e não por meio de pseudossolidariedades pontuais, que se deve defender cada uma das línguas.” (Glissant, 2021, p. 124-125). A “multiplicidade total” corresponde à permanência da diferença nos códigos de comunicação que, para o filósofo, significaria uma riqueza da humanidade. Ações que lhe soam como “pseudossolidariedades pontuais” focam momentaneamente na salvaguarda de aspectos linguístico-culturais de grupos excluídos, mas não há uma preocupação duradoura com esse debate, especialmente com o desaparecimento de idiomas, deixando de existir formas específicas de nomear o mundo.

Para Glissant (2021, p. 141), há uma “sinfonia das línguas” que precisa ser escutada. E as artes seriam um veículo poderoso para difundir essa ideia. Até porque, “a defesa das línguas passa (também) pela poesia” (Glissant, 2021, p. 138). Não apenas expressões literárias. Na verdade, “nossas poéticas estão respingadas de línguas” (Glissant, 2021, p. 148). Poéticas visuais, filmicas, artesanais, todas elas contribuem nesse processo. Portanto, nesse contexto, *Moquéem_Surarî* é uma

prática expositiva que contribui para os debates sobre plurilinguismo no Brasil, a partir das perspectivas indígenas.

5.2

Txaísmo e cosmopolítica nas obras

Em *Moquéem_Surarî: arte indígena contemporânea*, há uma presença considerável da região Norte do país, especialmente pelo fato de o curador articular essa cena em Roraima. Ao mesmo tempo em que notamos uma participação reduzida de mulheres: dos 34 artistas, 8 são mulheres. Esse dado revela que a discussão de gênero precisa ser ampliada e pensada com ainda mais força no campo das artes indígenas.

Mais do que a mostra ser composta por obras de autoria indígena, para Jaider Esbell (2019, s/n) é um projeto crucial pensar também em conceitos a partir das próprias culturas indígenas para se ler esses trabalhos. Txaísmo é uma dessas ideias, formulada por Esbell (2019, s/n), que sugere de maneira visual o que significaria essa palavra:

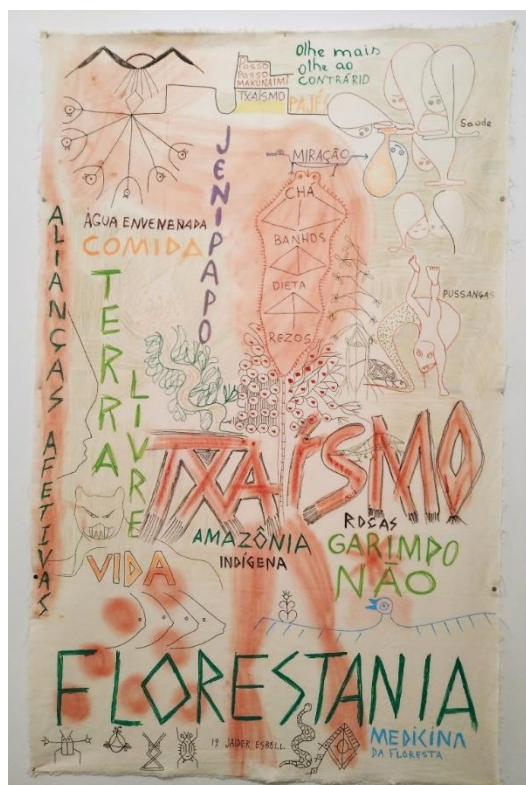


Figura 21. Jaider Esbell, *Txaísmo*, 2019.
Foto Randra Barros, 2021.

Com o uso de caneta posca e lápis de cor sobre algodão, o artista nos convoca: “olhe mais/olhe ao/CONTRÁRIO”. Entre desenhos de onça, peixe, cobra, pássaro, tartaruga, corpos humanos, várias palavras e expressões se destacam, tais como “alianças afetivas”, “terra livre”, “vida”, “Amazônia indígena”, “garimpo não”, “roças”, “medicina da floresta”. Duas palavras garrafais chamam nossa atenção ao olharmos para a tela: “txaísmo” (que dá nome à obra) e “florestania”. A noção de “alianças afetivas”, proposta por Krenak (2017, p. 20), “[...] se dá no ambiente do reconhecimento mútuo de determinadas identidades, de determinadas comunidades, que tem uma possibilidade ainda de solidariedade mútua [...]”. Esse diálogo entre grupos diferentes, embora difícil de ser concretizado, ainda é um horizonte possível.

Quanto à “florestania”, como lembra Kaká Werá (2017), é um termo usado desde a década de 1980, com a luta das sociedades que vivem na floresta e a reivindicação política de Chico Mendes⁸⁹ em prol do ativismo ambiental. O termo evoca a “cidadania da floresta” (Werá, 2017, p. 8), que tem sido violada com as ações humanas. Na obra de Esbell (2019), a florestania emerge na conjunção de vários seres que também buscam uma “Terra Livre”, para além da ideia de “cidadania”, a qual se restringe às pessoas.

A palavra “txaísmo” é um dos termos de mais destaque na figura 21. Essa palavra é explicada em um texto inscrito na parede de entrada da mostra, como um conceito-prática que nos guia na apreciação das obras:

Txaísmo é um conceito formulado a partir da palavra *txai*, termo em Hãtxa Kuin, língua do povo Huni Kuin, que pode ser traduzido por “cunhado”. Aqui, cunhado ou *txai* evoca um tipo específico de aliança com uma pessoa não-consanguínea com quem estabelecemos relações de reciprocidade e comprometimento, seja por parentesco ou por afinidade.

⁸⁹ “Francisco Alves Mendes Filho, popularmente conhecido como Chico Mendes, nasceu em 1944 no seringal de Porto Rico, em Xapuri (AC), filho de Francisco e Maria Rita, migrantes nordestinos que foram para o Acre em busca de oportunidades. Passou a infância e a adolescência cortando seringa com seu pai, mas ficou conhecido por lutar pelo fim da exploração dos seringalistas, pelo direito à terra dos povos extrativistas e pela preservação da Floresta Amazônica” (WWF Brasil, 2021).

Txaísmo é assim a possibilidade de ser aliado daquele que é diferente de nós. No contexto do encontro violento entre mundos inaugurado pela invasão colonial, o txaísmo é um convite urgente para criar novas formas de relação, dilatadas em outras dimensões de tempo e espaço (*Moquém_Surarî*, 2021, s/n).

A partir de um termo usado em uma língua indígena (txai), a palavra é ampliada, a partir do uso de Jaider Esbell (2019), em um sentido que se aproxima à ideia de “alianças afetivas” proposta por Ailton Krenak (2017). Poder “[...] ser aliado daquele que é diferente de nós” (*Moquém_Surarî*, 2021, s/n), mantendo as especificidades de cada grupo, é um conceito exercitado pelo movimento de artes indígenas contemporâneas, visto principalmente nas técnicas usadas na produção das obras.

“Txaísmo” é o nome atribuído a uma das seções da exposição, reunindo obras de alguns artistas, especialmente Jaider Esbell e Ailton Krenak. Interessante notar que essas reflexões são colocadas na entrada da sala. Logo após lermos a apresentação curatorial da mostra, somos guiados a ver os trabalhos desses artistas, que seriam “txaístas”. Essa ideia também converge com a “A ideia da arte, essa palavra ainda aleatória, pode nos ser útil se moquearmos ela, aos nossos modos, para pô-la a serviço de nossas urgências” (Esbell, 2021c, p. 16). De certa maneira, “Txaísmo” é um conceito que está em sintonia com as vivências de muitos artistas que integram o projeto, assim como está demarcado em suas obras. Isso porque o encontro cultural com o outro e com práticas artísticas externas às comunidades é por vezes retratado em seus trabalhos.

Ainda refletindo sobre o trabalho de artistas da região Norte na mostra, o nome de uma anciã se destaca: Bernaldina José Pedro (1945-2020) – Meriná Eremu. Esbell (2020a) a considera uma das “vanguardistas da AIC”. De Roraima, a mestra Makuxi não apenas trabalha com cantos, mas também com tecelagem:



Figura 22. Bernaldina José Pedro. *Wenne* (Tipoia), 2020.
Foto: Randra Barros, 2021.

A partir do uso de tecelagem em algodão, a artista confecciona os *wenne* (tipoia), produzidos em diferentes cores e formas geométricas. O algodão é fiado em um tear manual, demandando tempo e atenção aos detalhes para que os símbolos sejam confeccionados nos tecidos. A disposição desse trabalho no museu chama atenção: foi estendido um varal nesse espaço, próximo ao teto. O público, portanto, movimenta o seu olhar que estava focado nas telas expostas para apreciar um outro tipo de produção que ultrapassa a moldura de um quadro: roupa tecida a partir de técnicas ancestrais do povo Makuxi. Cabe lembrar que existe um fazer estético nesse trabalho, como pontua Els Lagrou (2009, p. 22):

O fator considerado responsável pelo êxito de um artefato depende do tipo de arte em questão: pintura corporal, tecelagem, trançado, cerâmica, escultura, produção de máscaras ou arte plumária. Quando predomina a dificuldade técnica, serão prezadas a concentração, habilidade, perfeição formal e disciplina do mestre (Lagrou, 2009, p. 22).

Dessa forma, várias habilidades são necessárias para a confecção dos *wenne*, especialmente se considerarmos a “dificuldade técnica” que essa produção demonstra. Nesse sentido, o trabalho de Bernaldina José Pedro (2020) estar exposto em um Museu de Arte Moderna sugere um projeto político do curador dentro da

instituição. Trata-se de legitimar outras possibilidades artísticas, pensadas a partir de critérios outros. Até porque, “[...] não é porque inexitem o conceito de estética e os valores, que o campo das artes agrega na tradição ocidental, que outros povos não teriam formulado seus próprios termos e critérios para distinguir e produzir beleza” (Lagrou, 2009, p. 11). Dialogar com a perspectiva Macuxi de uma anciã, que confecciona tipoias a partir de um saber ancestral que sugere sua “vontade de beleza” (Lagrou, 2009, p. 11), é fundamental para valorizar os conhecimentos desse povo e combater o colonialismo estético nos museus.

Nei Leite Xakriabá (2021, p. 87), registrado como Vanginei Leite Silva, constrói peças de cerâmica e afirma que está ocorrendo “um movimento cultural” entre os integrantes de seu povo. Por muito tempo, esse fazer e saber esteve presente nas práticas cotidianas da comunidade. Houve o enfraquecimento da produção desses objetos, que impactou a cultura: “com o passar do tempo esses objetos foram sendo substituídos pelos objetos industrializados e, assim, os artesãos foram deixando de fazer suas peças, até que a cerâmica ficou adormecida em nosso Território” (Xakriabá, 2022, p. 39). O estudioso afirma que, em 2001, com a chegada da energia elétrica na comunidade e o uso da geladeira, os potes foram sendo ainda mais substituídos por objetos industrializados. Com isso, uma prática ancestral foi sendo esquecida. No entanto, a retomada desse conhecimento tem sido buscada pelas gerações mais novas, especialmente Nei Leite Xakriabá (2021), tanto em seu trabalho artístico quanto acadêmico ao elaborar uma dissertação de mestrado para refletir sobre essa “arte indígena Xakriabá”. Em *Moquéem_Surarî*, expôs moringas elaboradas em formato de diferentes animais (onça, tatu, jacu e gavião):



Figura 23. Nei Leite Xakriabá, *Moringa Gavião Carijó*, 2020.
Fonte: Catálogo *Moquéem_Surarî* (2021), p. 152.

Na figura 23, observa-se que o pote de cerâmica é pintado com grafismos do povo Xakriabá, assim como sua tampa adquire o formato da cabeça de um Gavião Carijó, apresentando as penas no pescoço. A confecção desse objeto é um gesto relevante na busca pelas “retomadas culturais”, definidas como processos nos quais “[...] tomamos de volta as práticas antigas, os costumes, as práticas artísticas, a pintura corporal, ou a língua” (Xakriabá, 2021, p. 88). O artista, que também é professor, desempenhou um papel central nessa luta: “a retomada da produção de cerâmica aconteceu a partir do momento em que fui escolhido para ser professor indígena em minha aldeia” (Xakriabá, 2021, p. 88-89). Nei Xakriabá (2021) escutou a sua mãe e as mais velhas sobre a modelagem e o trabalho com a cerâmica, além de utilizar memórias da sua juventude para selecionar os animais que seriam homenageados na moringa:

Na minha pesquisa com a cerâmica, fui aprendendo cada vez mais as técnicas de modelagem e a queima tradicionais e, ao mesmo tempo, buscando agregar valor à peça transferindo os traços da nossa pintura corporal para ela. Procurei ir melhorando os acabamentos e criando tampas para as moringas com figuras de animais do cerrado, nativos da nossa terra. Como já havia aprendido com minha mãe a modelar com o barro algumas figuras de animais da nossa região, resolvi colocar nas moringas essas tampas, representando alguns dos animais que marcaram minha infância. [...] Durante minha adolescência passei a pegar filhotes de gaviões e a domesticá-los. E assim surgiu a ideia da Moringa Gavião (Xakriabá, 2021, p. 89-90).

Nesse sentido, a peça de cerâmica é vista como um corpo, tal como o corpo humano, no qual também podem ser inscritos os grafismos tradicionais. O artista buscou trazer animais que são do Cerrado, região onde os Xakriabá vivem, assim como lembrar da presença deles em sua vida. A *Moringa Gavião Carijó* remete à relação que estabeleceu com a ave durante a adolescência. Há, portanto, uma conexão afetiva com esses outros seres vivos que são homenageados nas peças de cerâmica.

As artes visuais foram contempladas em *Moqué_m_Surarî*, por vezes mostrando a ligação com mundos não visíveis. É o caso das fotografias de Sueli Maxakali. Nelas, a autora registra momentos de um ritual em que os yãmiy (espíritos) aparecem na comunidade:



Figura 24. Sueli Maxakali, *Andorinha* (joapya Yãmiy/homem-espírito), 2019.
Fonte: Catálogo *Moqué_m_Surarî* (2021), p. 184.

Na figura 24, notamos que a artista utiliza uma técnica para sugerir a impressão de vertigem na fotografia. A artista explica que esse trabalho se assemelha à “[...] imagem de espírito, de *yãmĩy*. Pode parecer que está um pouquinho borrado, mas nós tivemos que escolher daquele jeito, para poder mostrar nossa cultura” (Maxakali, 2021, p. 105). A *koxuk* (fotografia, em maxakali) captura um momento celebrado na Aldeia Verde: ritual em que os *yãmĩy* dançam com as pessoas. Nesse momento, como explicam Sueli Maxakali e Isael Maxakali (2020, p. 111), os espíritos imitam diferentes bichos e trazem vários cantos: “todo *yãmĩy* imita para transformar, imita bicho, imita peixe, imita quati, imita porco do mato e vai transformando. No nosso ritual, o *yãmĩy* imita muitos bichos. Porque nós, os Tikmu’um [autodenominação Maxakali], nos transformamos em bicho e em outras coisas também”. Como observamos em *Andorinha*, há o uso de máscaras que representam os animais. Ainda ocorre um momento importante, em que: “[...] as crianças que não podem entrar na barraca de ritual vão jogar flechas neles. Mas só as meninas e os pequeninhos que não foram iniciados. Os que podem entrar na barraca de ritual não jogam as flechas” (Maxakali, 2020, p. 118-119). A figura 25 retrata esse momento:



Figura 25. Sueli Maxakali, *Tartaruga* (joapya *Yãmĩy*/homem-espírito), 2019.

Fonte: Catálogo *Moquém_Surarî* (2021), p. 185.

Os *yãmiy mōg ka'ok* (espíritos corredores) podem também se transformar em *Tartaruga*, tal como sugere a figura 25: “*Kegmaih* é tartaruga. Como a gente vê, em Teófilo Otoni mesmo, onde tem água poluída e tem um monte de *kegmaih*. A gente vê que são muitas as espécies que estão sofrendo pela violência toda contra os bichos, e a gente se preocupa muito com isso” (Maxakali, 2021 p. 106). Levando em consideração que os Maxakali também se transfiguram em animais, a degradação ambiental não apenas afeta a existência de bichos como a tartaruga, mas também a humana – que está intimamente conectada a outros seres. O registro fotográfico contribui para divulgar esse pensamento:

As fotos também são muito importantes. Tirar foto hoje é diferente do que você via antigamente, por isso é muito importante registrar. Hoje em dia as fotos estão mudando cada vez mais. É muito importante a gente tirar fotos, fazer mais livros, fazer mais escola. Ter a terra para fazer escola-floresta para fazer mais atividades, fazer mais livros. Tudo isso é muito importante para nossas crianças. As fotos, os quadros fazem as crianças de fora da aldeia verem também, para diminuir mais o preconceito. Porque ainda existe muito preconceito contra nós, indígenas Maxakali (Maxakali, 2021, p. 107).

Para Sueli Maxakali (2021), linguagens e suportes antes utilizados apenas pelos não indígenas podem ser adotados na comunidade e trazer benefícios para o povo. A fotografia, o livro, o espaço de educação formal promovem outras possibilidades de circulação dos saberes Maxakali. Quem está “de fora da aldeia” poderá ter contato com essas produções, serão sensibilizadas e, com isso, haveria uma consequente redução do preconceito direcionado a esse povo.

Com caneta posca sobre papel, Elisclésio Makuxi traça desenhos que expressam uma visão de mundo na qual o corpo humano é indissociável da terra, sem distinção entre pessoas e os outros seres:

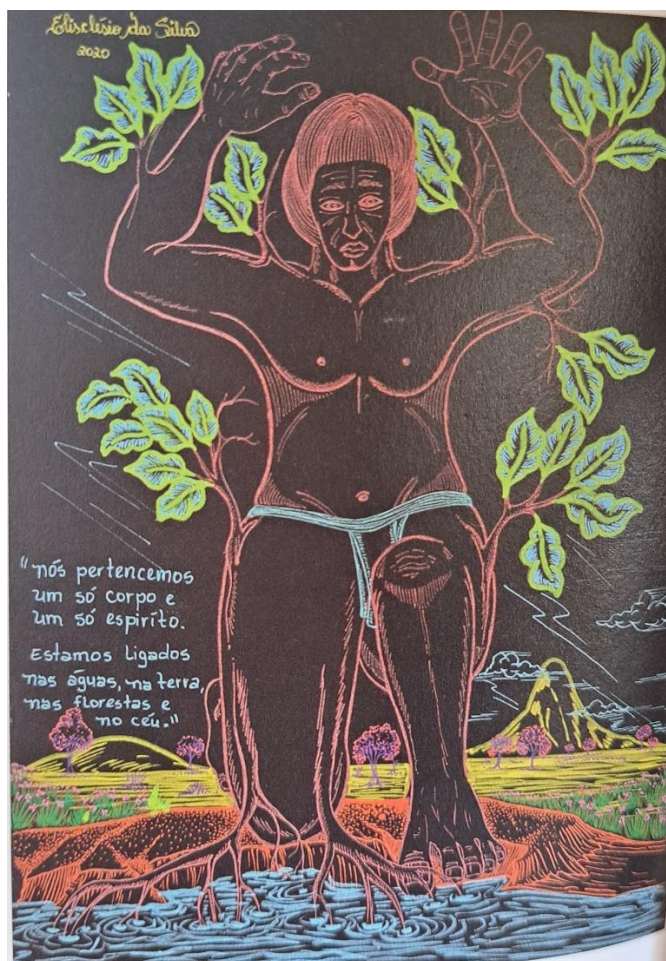


Figura 26. Elisclésio Makuxi, Sem título, série Joapya Anna Senkamanto, Anna Komanto – nosso trabalho, nossa vida, 2020.

Fonte: Catálogo *Moquém_Surarî* (2021), p. 156.

A figura 26 une imagem à palavra. Do corpo de uma pessoa indígena, brotam raízes e folhas, que estão ligadas aos rios, e às nuvens e montanhas que aparecem no plano de fundo. Ao mesmo tempo, do lado esquerdo do desenho há alguns versos: “nós pertencemos/um só corpo e/um só espírito./Estamos ligados/nas águas, na terra,/nas florestas e/no céu”. Aqui há uma combinação de linguagens para sugerir uma ideia frequentemente reforçada por Ailton Krenak (2019): o ser humano faz parte do organismo vivo Terra, e muitos povos originários acreditam e celebram essa relação de continuidade entre corpo-terra e corpo-pessoa, tudo se torna um só.

A concepção trabalhada por Elisclésio Macuxi pode ser associada à ideia de cosmopolítica. Para Bruno Latour (2018, p. 432), “a presença do cosmos nas cosmopolíticas resiste à tendência da política em conceber as trocas em um círculo

exclusivamente humano”. O pensamento de que é preciso ampliar o diálogo político, considerando diferentes seres que habitam a Terra é fundamental. Nesse sentido, “o cosmos previne o encerramento prematuro do político, assim como o político em relação ao cosmos” (Latour, 2018, p. 432). Os dois termos caminham juntos na reflexão acerca da necessidade de a ecologia, interação do humano com vários seres vivos, ser vista de maneira consciente, como uma reivindicação política à existência com todos com os quais compartilhamos a vida no planeta. A produção de Makuxi (2021), inclusive, denuncia a ausência desse pensamento pela sociedade que se considera civilizada:

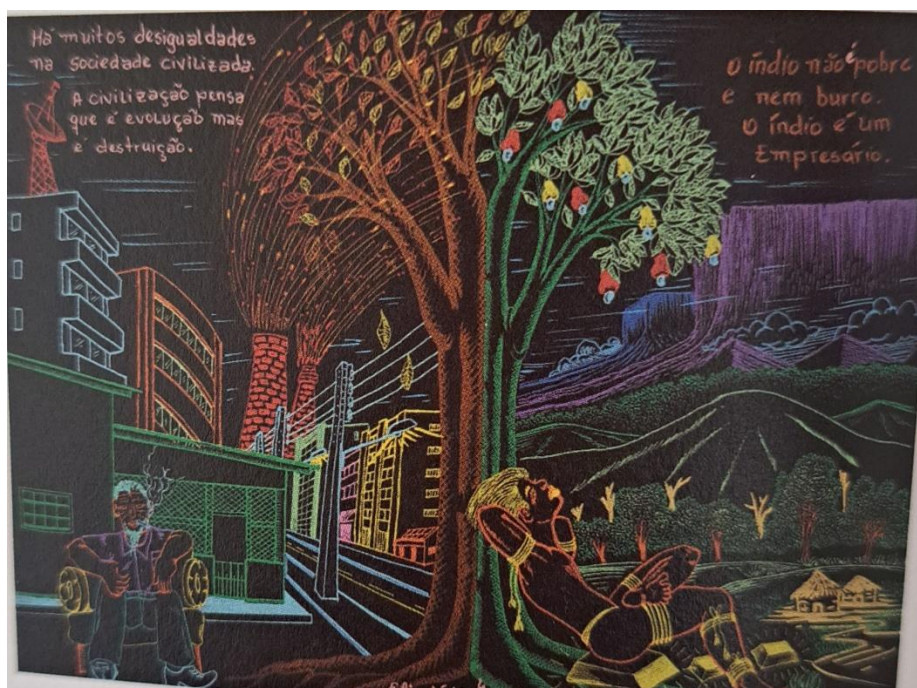


Figura 27. Elisclésio Makuxi, Sem título, série Joapya Anna Senkamanto, Anna Komanto – nosso trabalho, nossa vida, 2020.

Fonte: Catálogo *Moquéem_Surarî* (2021), p. 158.

A figura 27 contrapõe dois espaços: a cidade e a floresta. De um lado, prédios, antenas parabólicas, chaminés que poluem o ar, tiram a vida das folhas de uma árvore. Do outro lado, montanhas, plantas e árvores com frutos. Há um contraste nessas paisagens, pois enquanto uma está repleta de concreto a outra exala mais vivacidade. Por isso, o artista transforma em palavras reflexões sobre essas cenas: “há muitas desigualdades na sociedade civilizada. A civilização pensa que é

evolução mas é destruição”. E a destruição não se aplica apenas a plantas e animais, mas também a toda a sociedade. Para Cacique Babau (2022, p. 148-149), alguns questionamentos precisam ser levantados: “Como podemos achar que somos os únicos com direito à terra? E o direito dos pássaros de ter suas árvores para pousar, cantar e fazer ninho? [...] Por que só o ser humano acha que pode viver dignamente sobre a terra?”. Esse direito tem sido impedido de ser concretizado pelo próprio ser humano.

Por outro lado, na mata, muitos povos indígenas vivem em conexão com a natureza e são julgados como pobres. O artista ainda escreve: “o índio não é pobre e nem burro. O índio é um Empresário” (Makuxi, 2021, p. 158). O uso da palavra “Empresário” aqui sugere uma associação com a ideia de que essas pessoas não trabalham para donos de empresa e sim para si mesmos, quando considerarem propício, vivendo de forma autônoma sem se submeter ao sistema de exploração capitalista.

A produção do coletivo MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin também esteve presente na mostra, retratando – por meio de diferentes cores – o universo espiritual não visível desse povo do Acre. Acelino Tuin (2017), que integra o movimento, expressa um pouco desse universo na acrílica sobre tela abaixo:

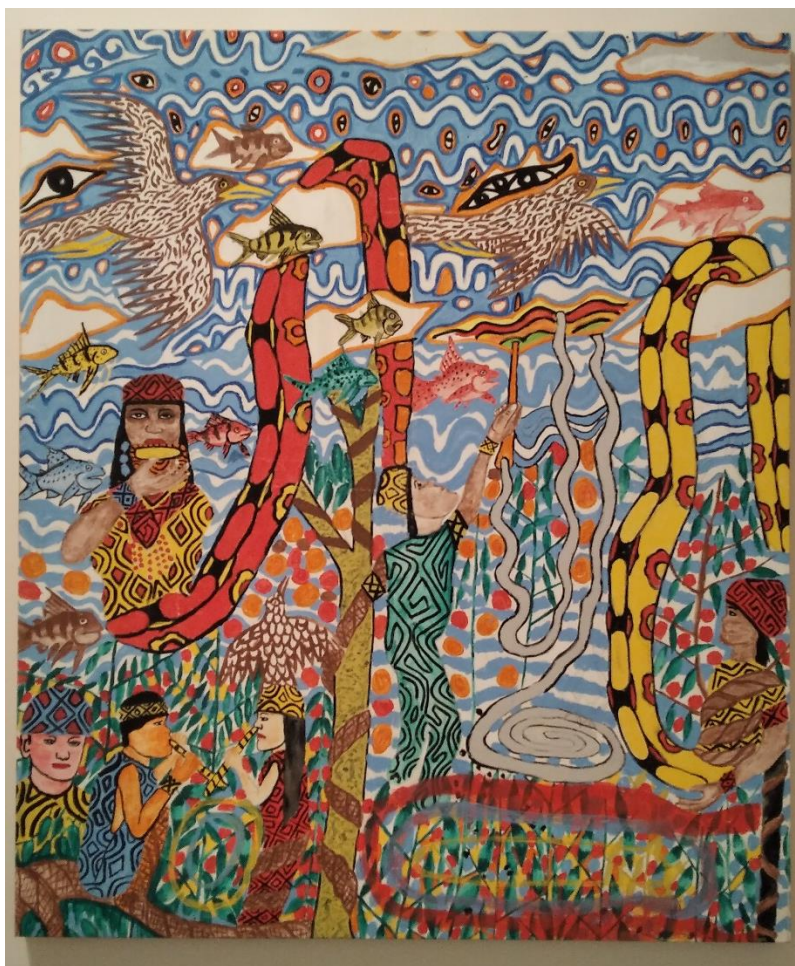


Figura 28. MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin)/Acelino Tuin, *Nai Mānpu Yubekã*, 2017.

Fonte: Randra Barros, 2021.

Na pintura, indígenas Huni Kuin, também conhecidos como Kaxinawá, tocam flautas, bebem ayahuasca, e evocam visões com peixes, águas, nuvens, florestas e aves. Cabe lembrar que “a ayahuasca é uma infusão vegetal psicoativa da Amazônia. Tipicamente, provoca poderosas visões, assim como alucinações em todas as demais modalidades de percepção” (Shanon, 2003, p. 109). O consumo desse chá produzido a partir de plantas provoca “[...] experiências [que] geralmente se associam a insights pessoais, ideias intelectivas, reações afetivas e experiências espirituais e místicas profundas” (Shanon, 2003, p. 109). De certa maneira, o coletivo MAHKU busca transformar em imagens essas percepções.

Daniel Dinato (2018, p. 53), em seu estudo sobre a produção artística do grupo, ressalta que Ibã Huni Kuin (Isaías Sales) teve a iniciativa de criá-lo: “Ibã é a linha que deu origem e fez desenrolar o Movimento dos Artistas Huni Kuin. Foi

a partir de suas pesquisas com os mais velhos, ao buscar a retomada dos *huni mekas* (cantos que conduzem o ritual com ayahuasca) que o grupo surgiu”. Com o tempo, integrantes indígenas e não indígenas são associados ao movimento. Para produzir suas telas, a pesquisa sobre as próprias tradições é realizada. Por isso, “as práticas artísticas do MAHKU não são e não podem ser vistas dissociadas das práticas de estudo, reflexão, retomada e compartilhamento de aspectos específicos do modo de ser Huni Kuin, em especial os saberes que envolvem o *nixi pae*⁹⁰” (Dinato, 2018, p. 59-60). Há um outro aspecto crucial a ser lembrado: a recuperação dos conhecimentos ancestrais consiste em um gesto político, para além de uma perspectiva partidária:

O projeto artístico consolidado por Ibã está diretamente associado com um modo de conhecimento particular (os mitos e cantos Huni Kuin), ao mesmo tempo em que agencia alianças e estratégias de resistência, sendo esse o seu caráter político. Essa política, entretanto, não é a política de cargos e votos. Como Ibã costuma dizer: “Eu não sou político, minha política é o MAHKU” (Vieira, 2017). Uma “política dos artistas”, afirma. Lembro que, com a venda de apenas uma tela, em 2014, Ibã e o MAHKU conseguiram comprar cerca de 10 hectares de terra, garantindo um espaço que, futuramente, servirá para o MAHKU dar continuidade a seus trabalhos. Hoje em dia, é importante dizer, os artistas conseguem obter uma renda razoável com a venda de seus trabalhos, não precisando estar submetidos a empregos considerados menos prazerosos, como o de agente agroflorestal (Dinato, 2018, p. 67).

Com a renda adquirida a partir da venda de suas telas, o coletivo MAHKU consegue autonomia financeira para se dedicar ao seu trabalho, assim como comprar terras, onde poderão desenvolver suas atividades. Logo, a produção artística contribui para que essas pessoas possam circular por outros lugares, divulgar saberes ancestrais, ampliar a visão do público sobre essas práticas culturais, como também fortalecer a própria comunidade, de forma epistemológica, e, inclusive, financeiramente.

⁹⁰ “*Nixi pae* é como os Huni Kuin chamam a ayahuasca. Ibã me traduziu *nixi* como fio e *pae* como encanto. Fio encantado, assim, seria uma tradução “nativa” possível para nomear a bebida” (Dinato, 2018, p. 44).

5.3

Tensões e (luta por) diálogos: o que uma exposição de Arte Indígena Contemporânea pode fazer em um Museu de Arte Moderna?

À primeira vista, a realização da exposição *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea* deve ser apenas celebrada. Afinal, é uma mostra curada por uma pessoa Macuxi, aconteceu no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e, aparentemente, coloca no mesmo espaço obras canônicas da história da arte brasileira (como dito acima, nesse período é exibido o projeto *Moderno onde? Moderno quando? A semana de 22 como motivação*) e produções de autoria indígena. Essa é a constatação que podemos fazer da superfície, pensando que haveria uma disposição institucional do MAM para dialogar com as vozes originárias. Mas, analisando o processo de construção desse trabalho, a nossa percepção se altera e sabemos que, se não fosse o empenho de Jaider Esbell, não haveria obras de 34 artistas indígenas na mostra. Apenas a produção do curador estaria presente nesse espaço em uma exposição individual. A lógica do mercado funciona assim: apostar em um artista que já tem repercussão, a nível nacional e internacional, do que divulgar outros nomes que estão em processo de construção de sua trajetória artística.

A insistência de Esbell foi fundamental para *Moquém_Surarî* se apresentar enquanto projeto coletivo. É preciso registrar isso no catálogo da mostra: “importante que constem nos anais que a exposição *Moquém_Surarî* é uma negação à individualidade. [...] Que não foi nem um pouco fácil dialogar com a instituição” (Esbell, 2021d, p. 16). Não é fácil por várias razões. Uma vez aceitado o desejo de Jaider Esbell de que a exposição fosse coletiva, outros obstáculos surgem nesse percurso. Afinal, não é suficiente fazer uma exposição. Tudo depende do modo como é trabalhada e valorada no museu. Isso também é extremamente relevante.

O fato de a mostra indígena ter sido alocada em um espaço menor e coadjuvante em relação à exposição modernista (tratada como principal) demonstra o modo como a instituição atribuiu importância aos dois projetos, de forma desproporcional. Isso reflete até mesmo na recepção crítica elaborada no período em que a mostra ficou em cartaz: “a exposição modernista [no MAM] foi recebida pela crítica, mas a *Moquém* não teve crítica alguma ainda. Por quê? [...]” (Esbell, 2021a, s/n). Esse cenário mudou mais recentemente com a publicação de estudos

sobre o trabalho indígena. Nesse sentido, reportagens e investigações que se debruçam sobre essas mostras ajudam a construir um material crítico que fica como memória do acontecimento, além de apontar as características dessa produção no contexto em que foram expostas. O catálogo se tornou uma publicação que documenta a existência do projeto, assim como reúne vozes indígenas e de pesquisadores de fora das comunidades que refletem sobre essa expografia.

Do ponto de vista institucional, Cauê Alves (2021, p. 4), curador-chefe do MAM, afirma que “*Moquém_ Surarî* inaugura um diálogo direto com artistas indígenas que permitirá ao MAM repensar e ampliar sua política de aquisição de acervo, incluindo grupos étnicos sub-representados ou negligenciados ao longo da história”. No entanto, esse processo ainda tem sido lento e tímido⁹¹, sem repercussões no acervo da instituição. Cabe, portanto, questionar: o txaísmo está de fato sendo estabelecido? Idjahure Kadiwel e Lucas Martins (2022, p. 486) levantam os entraves a serem enfrentados para que essa aliança seja efetivada:

Então, quando se estabelece uma relação de txai, de colaboração, de pertencimento entre o povo indígena e o povo branco, a questão do dinheiro passa a ser um fator complicador, então, corre-se o risco do termo txaísmo virar um discurso bem bonitinho sobre essas relações, mas que são relações que se confundem, que têm esse descuido porque muitas vezes, quando há uma relação entre o branco e o indígena, a questão do dinheiro passa a ser um valor, passa a integrar isso. Tanto a passagem do dinheiro para os povos indígenas, como talvez o entendimento de que o quê o índio faz para o branco passa a ter um preço. Ele vai ser avaliado a partir desse preço (Kadiwel; Martins, 2022, p. 486).

Há uma questão financeira, nesse caso voltada para o mercado da arte, que impacta esses diálogos. Qual o valor dessas obras para o MAM? Artistas indígenas podem ser comissionados para elaborar suas produções? Esbell (2021b) lembra que, devido aos percalços enfrentados, não houve tempo hábil para comissionar a

⁹¹ Desde *Moquém_ Surarî*, há algumas ações para a inclusão de artistas indígenas em exposições: em julho de 2022 (se expandiu até setembro de 2023), houve a mostra *37º Panorama da Arte Brasileira – Sob as cinzas, brasa*, com a participação de um integrante de povos originários - **Xadalu Tupã Jekupé** (<https://mam.org.br/exposicao/37o-panorama-da-arte-brasileira-sob-as-cinzas-brasa>); em outubro de 2024, será inaugurada a exposição *38º Panorama da Arte Brasileira: 1000º*, com a presença de quatro vozes indígenas [Joseca Mokahesi Yanomami (RR); Rop Cateh – Alma pintada em Terra de Encantaria dos Akroá Gamella (MA) – em colaboração com Gê Viana (MA); Sallisa Rosa (GO); Zahy Tentehar (MA)] (<https://mam.org.br/exposicao/38o-panorama-da-arte-brasileira-1000o>).

maior parte das obras que integraram a exposição. Com isso, é difícil o txaísmo se concretizar de fato.

Mesmo com todos os obstáculos vivenciados, o projeto aconteceu. E os trabalhos ali reunidos afetaram de alguma forma o público que visitou o museu. Há uma reivindicação de escuta, que – se não está sendo atendida no processo de elaboração da mostra – é gritada de forma silenciosa pelas obras que estão vivas nesse espaço: “deixem os artistas falarem, ou silenciem o suficiente para que as obras falem o que o mundo de fato precisa escutar” (Esbell, 2021d, p. 14). Não por acaso o curador optou por demarcar a presença de artistas pioneiros na construção do movimento de artes indígenas contemporâneas, como é o caso de Bernaldina José Pedro e Carmézia Emiliano. Jaider Esbell acompanhou de perto a emergência desse projeto coletivo, assim como fomentou a cena com a sua galeria de arte.

A exposição divulga a memória da AIC, com destaque para a região Norte, na qual o artista atuava com mais força. No entanto, cabe lembrar que a quantidade de artistas mulheres foi reduzida (oito nomes), o que demonstra a ausência de várias vozes importantes, que podem não ter sido contatadas diante do pouco tempo destinado à construção da exposição. Porém, trata-se de um indicativo da desigualdade de gênero e invisibilidade dos corpos femininos no cenário artístico.

Moqué_m_Surarî: arte indígena contemporânea no Museu de Arte Moderna de São Paulo, apesar das “barreiras coloniais” (Calbuquerque, 2020), conseguiu fazer muito: valorizou histórias e cosmogonias ancestrais Macuxi; reuniu 34 artistas, com diversidade de trabalhos; divulgou a relevância da língua guarani mbyá, falada por esse povo indígena que vive no estado de São Paulo, com a tradução dos textos curatoriais da mostra e de todo o catálogo do evento, o que fomenta uma política linguística plurilíngue; provocou tensionamentos com a exposição modernista que estava acontecendo na mesma época.

Denilson Baniwa (2019b, s/n) é perspicaz ao afirmar: “nós, artistas indígenas, não deixamos os ambientes tensos, não causamos as tensões. Nós só deixamos as tensões existentes desde sempre aparentes”. Jaider Esbell fez isso ao explicar os bastidores da negociação com o MAM, registrando que esse diálogo foi difícil, divulgando isso até mesmo em um texto que seria publicado no catálogo. Ao explicar esse processo, observamos que ainda há uma trajetória de conversa a ser construída para que as alianças afetivas, a relação e o txaísmo sejam efetivados. Não se trata apenas de a instituição apoiar a realização de uma exposição indígena

em seu espaço. Esse gesto não é o suficiente. É preciso um processo contínuo, ininterrupto, para além de uma mostra pontual: aquisição de obras para constituir o acervo dos museus, convidar artistas indígenas para integrarem exposições que abordam diferentes temas (não somente revisão do modernismo, discussões políticas e diversidade na arte brasileira contemporânea); fomentar mais projetos coletivos com integrantes dos povos originários, os quais divulguem o fato de que as produções estéticas indígenas estão sendo elaboradas em todas as regiões do país, dentro e fora das comunidades, com pluralidade de gênero.

As possibilidades levantadas demandam da instituição um desejo genuíno de ampliar o escopo de trabalho, em uma interação com curadoras e curadores indígenas, que têm mediado essa conversa com artistas. Enquanto isso não acontecer, as pessoas indígenas buscarão (luta/r por) diálogos de forma solitária, com a ausência de escuta do outro lado. Mas a discussão continua, e essas exposições estão revelando um agenciamento coletivo que poderá, daqui a alguns anos, reconfigurar a estrutura e o pensamento dos museus no Brasil.

6

Descentralizando o eixo Sudeste: *Hãhãw* e as práticas artísticas no Nordeste indígena

Quando eu entrei na universidade, eu percebi realmente o quanto as pessoas desconheciam sobre os povos indígenas. Eu vi vários comentários em Salvador, as pessoas falando: ah, você é do Amazonas? Você é do Pará? É da Bolívia? As pessoas sempre relacionam com outros lugares, com outros territórios, mas nunca com o indígena baiano. Então, eu pensei: ah, eu vou fazer os meus trabalhos um pouco nessa linha, pintar trazendo um pouco da cultura e do próprio povo Pataxó, porque seria uma forma de eu falar com os meus colegas também da classe um pouco sobre a história, já que eu acredito que a maioria não sabe.

(Arissana Pataxó, 2022a)⁹².

Ao ingressar no curso de Artes Plásticas na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador, Arissana Pataxó (2022a) foi vista pelos seus colegas de turma como alguém que não pertencesse àquele lugar. Olhavam para as suas características físicas e a identificavam como pessoa indígena. No entanto, esse corpo não poderia existir no estado da Bahia, ainda mais estudando em uma universidade pública na capital. Apenas poderia ser de outros lugares: Amazonas, Pará, Bolívia. A partir da visão dos estudantes universitários, não haveria possibilidade de Arissana Pataxó (2022a) ser uma indígena baiana. Por quê? Há um imaginário de negação da existência dos povos originários na Bahia, tendo em vista que a colonização se iniciou nesse estado. É frequente pensarem que houve um processo total de extermínio e, aquelas comunidades que conseguiram resistir a essa violência, estariam isoladas em seus territórios sem contato com outros espaços como a universidade, por exemplo. A ignorância acerca das vivências indígenas contemporâneas ainda é muito grande.

Diante desse cenário, a artista pensou que o seu trabalho poderia ser uma ponte para os colegas se aproximarem da cultura Pataxó. A partir do registro visual em telas, que tanto divulgam os grafismos tradicionais como expressam o cotidiano

⁹² Participação no documentário “Arte Indígena Contemporânea – Ep. 5: Arissana Pataxó”, promovido pelo Instituto Cultural Vale, mai. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6i1aVWtQjBM>. Acesso em: 20 jun. 2024.

do povo, seus costumes, pessoas relevantes na comunidade, os não indígenas – que se veem tão distantes dessa discussão e demonstram um desconhecimento imenso acerca do tema – começariam a enxergar um pouco da perspectiva Pataxó. Aqui, as obras são entendidas como linguagens que atingem o público, provocam reflexão e um maior conhecimento sobre os povos originários no Brasil.

A narrativa contada por Arissana Pataxó (2022a) nos faz pensar sobre um aspecto relevante que não pode ser esquecido quando tratamos de exposições indígenas: a região. A maior parte das mostras acontecem em São Paulo e no Rio de Janeiro, eixo Sudeste do país. Inegavelmente, existe a preocupação das curadoras e curadores de convidar artistas do país inteiro para participarem desses projetos. No entanto, por vezes, a presença de artistas do Nordeste brasileiro é reduzida, pois há aqueles que não conseguem circular por outros estados por várias razões (viver na comunidade, estar iniciando o seu trabalho artístico, entre outros fatores). Por outro lado, refletindo a partir da perspectiva do público, podemos nos questionar: quem frequenta essas exposições? Geralmente, a população que vive na região em que acontece a mostra fica situada nesse mesmo eixo territorial. Para as pessoas de fora desse lugar visto como centro, frequentemente não há a possibilidade de combater sua ignorância por meio do contato artístico. Por isso, é necessário que essas exposições circulem também em outros estados para que um público diversificado possa ter contato com as obras.

Levando em consideração que descentralizar o eixo Sudeste é uma prática urgente para a democratização da visibilidade de artistas e do acesso das pessoas à arte, neste capítulo estudo a construção da exposição *Hãhãw: arte indígena antirracista*, que aconteceu em 2022 fora dos centros culturais do Brasil: em Salvador, no Museu de Arte Sacra (MAS), da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Com a presença majoritária de mulheres e nordestinos, a exposição acontece como fruto da parceria entre a Universidade de Manchester (Reino Unido) e a universidade baiana, mostrando o papel da pesquisa científica e das instituições que produzem conhecimento para essa cena. Proponho também discutir como os trabalhos que compõem o projeto questionam estereótipos sobre os povos indígenas, desconstruindo imagens racistas. Para tanto, é necessário dialogar com Geni Núñez (2022). Dessa forma, neste capítulo, ressalto que há múltiplas perspectivas de artes indígenas construídas em territórios que fogem das centralizações dominantes e hegemônicas.

6.1 Projeto curatorial em redes colaborativas: contra o racismo anti-indígena

Em 2020, a Universidade de Manchester iniciou um projeto de pesquisa intitulado “Culturas do Antirracismo na América Latina” (CARLA), financiado pelo Conselho de Pesquisa em Artes e Humanidades (AHRC) do Reino Unido, com duração de três anos. A iniciativa tem por objetivo investigar “[...] o papel das artes no combate ao racismo, com um enfoque nas relações sociais, nas práticas e nos discursos de atores culturais voltados a questões de racismo e antirracismo na Argentina, no Brasil e na Colômbia” (Manchester, 2024)⁹³. Nesse sentido, entende-se que as práticas racistas atingem tanto as populações negras quanto indígenas, embora essas últimas sejam frequentemente esquecidas nesse debate.

Além da equipe diretora ser formada por pesquisadores da instituição inglesa, contando inclusive com as brasileiras Lúcia Sá e Jamille Pinheiro Dias (co-pesquisadora) que trabalham na casa, há uma rede de colaboração com estudiosos de universidades de países da América Latina envolvidos no projeto. No caso do Brasil, essa rede focou nas culturas indígenas, com colaboradores não indígenas (Felipe Milanez/UFBA; Pedro Mandagará/UNB) e artistas indígenas (Arissana Pataxó; Yacunã Tuxá). Como resultados, o projeto fomentou a construção de eventos, oficinas, exposições para divulgar as obras dos artistas, além de elaborar uma mostra virtual⁹⁴ no site da universidade inglesa para um acesso mais amplo.

Hãhãw: arte indígena antirracista foi criada como uma ação do projeto, realizada entre novembro e dezembro de 2022. Além de ter ficado pouco tempo em cartaz, houve uma quantidade menor de integrantes: 12 artistas. É interessante destacar o lugar onde o evento ocorreu: Museu de Arte Sacra (MAS). Administrado pela UFBA e com arquitetura barroca, o museu universitário está localizado no centro da cidade de Salvador e reúne trabalhos antigos construídos na perspectiva do cristianismo, tais como prataria usada em missa, esculturas de marfim, barro cozido e madeira representando santos, pinturas em tela, e outros materiais, que datam de séculos passados, especialmente do século XVII. Nesse lugar, que

⁹³ Sobre o projeto CARLA. Disponível em: <https://sites.manchester.ac.uk/carla/home/pt-br/sobre-o-projeto/>. Acesso em: 14 jun. 2024.

⁹⁴ A exposição virtual, com obras de artistas indígenas e negros da Argentina, Brasil e Colômbia, pode ser consultada aqui: <https://www.digitalexhibitions.manchester.ac.uk/s/carla-pt/page/home>. Acesso em: 14 jun. 2024.

salvaguarda o sagrado cristão antigo, houve a recepção de obras indígenas contemporâneas, em algumas também há a abordagem do sagrado, mas na perspectiva ancestral.

Quais impactos a mostra *Hãhãw* pode causar no Museu de Arte Sacra (MAS)? Os estudiosos que visitariam o espaço para ver artefatos da antiguidade poderão conhecer as artes indígenas contemporâneas, assim como pessoas interessadas em estéticas indígenas terão a possibilidade de conhecer a arte sacra. Esse duplo movimento é muito interessante, gerando impactos positivos para ambos os lados. Além disso, a mostra traz uma revitalização para um lugar tão tradicional, por vezes visitado apenas por uma elite acadêmica. Há também uma provocação ao simbolismo católico, que tanto reprimiu as culturas originárias. É uma forma de artistas indígenas dizerem que, apesar do etnocídio imposto pela fé cristã, essas pessoas continuam vivas, praticando suas culturas e semeando que as novas gerações façam o mesmo.

A curadoria da exposição é colaborativa, formada por artistas indígenas em sua maior parte e um pesquisador não indígena: Arissana Pataxó, Glicéria Tupinambá, Graciela Guarani, Juliana Xukuru, Olinda Yawar, Yacunã Tuxá, Ziel Karapotó e Felipe Milanez, pessoas que vivem em estados do nordeste brasileiro. Esses nomes também compõem as 12 vozes que integram a mostra, as quais são: Arissana Pataxó, Denilson Baniwa, Ezequiel Vitor Tuxá, Glicéria Tupinambá, Graciela Guarani, Gustavo Caboco, Irekran Kaiapó, Juliana Xukuru, Naine Terena, Olinda Yawar, Yacunã Tuxá, Ziel Karapotó. O cartaz de divulgação da mostra divulga a presença desses artistas:



Figura 29. Cartaz de divulgação da exposição.
Foto: Randra Barros, 2022.

O texto curatorial, assinado por Arissana Pataxó e Felipe Milanez (2022, s/n), ressalta que houve uma escolha consciente na realização da exposição: “a curadoria das obras foi realizada de forma coletiva por artistas pesquisadores e pela equipe do projeto, de maneira a construir uma visão dialogada sobre a dimensão antirracista das manifestações estéticas indígenas”. Os olhares diferentes envolvidos nesse trabalho são fundamentais para que o diálogo de fato aconteça, ainda mais se levarmos em consideração que os espaços acadêmicos por vezes se centraram em epistemologias ocidentais que excluíram as filosofias dos povos originários. É indispensável que esse lugar seja um espaço para repensar práticas colonialistas.

2022 foi um ano emblemático no Brasil por remeter a dois momentos históricos: a independência do país, realizada oficialmente em 1822, que completou duzentos anos; e a Semana de Arte Moderna, que ocorreu em 1922, com várias celebrações/revisões em seu centenário. Os dois eventos reforçaram uma ideia de

nação homogênea unificadora, a qual é constantemente questionada por artistas indígenas em seus trabalhos ao lembrarem que nem mesmo a língua portuguesa (tratada como elemento de coesão social) é o idioma materno de todas as populações que vivem no Brasil:

Hãhãw é terra e território, na língua Patxohã: é o lugar da vida dos povos originários. Hahãw traz a insurgência indígena contra a assimilação; se opõe à ideia homogeneizadora que marcou a invenção do Brasil como uma nação mestiça, genocida e moderna, para visualizar a multiplicidade plurinacional, de vidas, de histórias, das diferenças. Uma geração de artistas indígenas que cria novos imaginários de como habitar e conviver no território que compartilhamos no país, três décadas após o movimento indígena marcar na Constituição Federal o fim da transitoriedade da condição indígena. As obras em exposição tratam de diferentes dimensões do racismo, da colonialidade, da violência da conquista, e da vida indígena no Brasil. Constroem memórias, denunciam opressões, mobilizam lutas (Pataxó; Milanez, 2022, s/n).

A proposta curatorial reivindica a plurinacionalidade do território brasileiro, habitado pelas nações indígenas, com línguas, culturas, histórias e filosofias próprias. A construção do imaginário do país como nação mestiça apaga essa multiplicidade, as diferenças são esquecidas para destacar apenas os elementos que uniriam o povo brasileiro. A mostra evidencia a fragilidade dessa ideia diante da presença incontestável, viva e atuante, das comunidades originárias no país.

As “dimensões do racismo” que discriminam os corpos indígenas são pouco discutidas, mas levantadas esteticamente nas produções artísticas. Geni Longhini (2021), a partir de sua perspectiva Guarani, identifica que o etnocídio é um processo intimamente ligado a esse tipo de racismo. A estudiosa afirma: “Etnocídio é um conjunto de práticas que busca, através da ‘integração cultural’, retirar/ negar o pertencimento da pessoa indígena à sua língua, saberes, modos de vida, à sua identidade étnica” (Longhini, 2021, p. 68). Com isso, nega-se a possibilidade de essas pessoas existirem praticando as culturas dos povos aos quais pertencem, tendo que ser absorvidas pela ideia de “sociedade brasileira” de forma homogênea.

A pesquisadora acredita que existe um “paradoxo colonial” no funcionamento do etnocídio (termo que indica o projeto de extermínio e apagamento cultural contra as pessoas indígenas). Isso porque o Estado estabelece alguns critérios para alguém ser identificado como indígena, porém muitos desses

aspectos culturais (morar nas terras tradicionais, falar línguas originárias, entre outros) foram e continuam sendo reprimidos pelo próprio governo. Assim, os territórios por vezes são invadidos e não demarcados, os idiomas não podem ser falados diante da imposição da língua portuguesa, dentre outras formas de violência.

Posteriormente, a autora propõe uma categoria mais ampla: “etnogenocídio”. A partir de um levantamento bibliográfico, constata que a distinção entre genocídio e etnocídio por vezes é discutida de forma semelhante: enquanto o primeiro se ocuparia da morte física, uma espécie de “extermínio literal” (Longhini, 2022, p. 55), o segundo focaria no apagamento simbólico e cultural. Na sua concepção, é preciso expandir esses olhares, pois defende que “[...] as justificativas que sustentam a suposta distinção entre genocídio e etnocídio são inspiradas pelo próprio binarismo, que como lembra Fanon (1968), é a bússola do mundo colonial que divide tudo em compartimentos [...]” (Longhini, 2022, p. 55). Diante disso, o binarismo de terminologias se torna insuficiente para o entendimento da situação vivenciada pelos povos originários.

A estudiosa sugere o uso da expressão “etnogenocídio indígena”, que – em suas pesquisas na época – tinha sido usado apenas uma vez em um artigo, porém os autores ainda seguiam o pensamento dualista ao discutir os conceitos, embora abordassem essa nova terminologia. A pesquisadora defende a sua visão acerca desse debate:

Já em minha perspectiva, a indissolubilidade entre ambas violências não seria circunstancial, mas parte de sua própria estrutura. Não há como um genocídio indígena não ser também etnocida, assim como não há como o etnocídio não fazer parte do genocídio, justamente porque nossa cultura, línguas, costumes e modos de vida não são apenas nossa cultura apartada de quem somos, mas é nossa própria identidade, é nossa vida. [...] Etnogenocídio é um tipo de violência colonial assente no esforço de homogeneização. Ele incide precisamente sobre a multiplicidade e singularidade de cada povo, cada etnia, cada nação nativa de determinado território. Perpetrado sobretudo pelo próprio Estado, vem acompanhado de violência policial, obstétrica, de produção de fome (como consequência da retirada das terras indígenas) e de epistemicídio, já que os saberes se produzem também a partir do modo de vida e assim por diante. Povos originários de diversos continentes foram e continuam sendo alvos deste tipo de política de extermínio (Longhini, 2022, p. 56-57).

Diante desse contexto, o “Etnogenocídio visa impedir que pessoas indígenas sejam o que somos, em nossas diferenças internas, em nossos modos de vida e pensamento para sermos apenas ‘brasileiros’” (Longhini, 2022, p. 57). Trata-se de um processo que provoca – ao mesmo tempo – a morte física e simbólica desses corpos. Para além da atuação do Estado como agente dessas violências, há uma construção imagético-discursiva, transmitida desde o início da educação formal, especialmente do ponto de vista historiográfico, que reforça ideias preconceituosas e dissemina ainda mais o etnogenocídio.

Nankupé Tupinambá Fulkaxó (2021) traça um panorama dos discursos que desde a fundação do Brasil contribuíram para projetar um imaginário colonial acerca dos povos originários. A partir da análise de documentos históricos, iconográficos, e textos contemporâneos da imprensa, o estudioso constata que foram construídas ideias negativas sobre as pessoas indígenas. Ao examinar como alguns meios de comunicação noticiam fatos relacionados a esses grupos, Fulkaxó (2021, p. 92) afirma:

Parte significativa desses veículos constituem suas peças jornalísticas dando continuidade e alimentando o estilo etnocêntrico e preconceituoso originado no período colonial, o que contribui para um imaginário criado desde aquela época. Termos ou expressões do tipo “Índios invadem”, “Índios matam”, “Índios bloqueiam” são corriqueiramente utilizados no cotidiano dos jornais (Fulkaxó, 2021, p. 92).

As expressões destacadas nas manchetes são tendenciosas e induzem o público a pensar que as pessoas indígenas seriam criminosas, desconsiderando a história de disputas de terra e a luta pelo direito ao território dos povos originários. Com isso, a mídia brasileira por vezes desenvolve uma forte influência na manutenção do racismo anti-indígena no país.

Levando em consideração a historicidade das violências direcionadas às comunidades originárias do Brasil, realizar uma exposição que reivindica uma “arte indígena antirracista” é fundamental para desconstruir visões etnogenocidas da sociedade. Principalmente pensando no território da Bahia e em artistas situados no Nordeste, é interessante conduzir o público a uma reflexão sobre apagamentos e negações de existência, que tanto se perpetuam com ainda mais intensidade nesse espaço geográfico.

6.2 Visualidades e perspectivas a partir do Nordeste

Em *Hãhãw: arte indígena antirracista* (2022), chama a atenção o fato de que há um monitor indígena que guia os visitantes pela mostra: Kuhamatí Kuhamatá Tuxá, o qual usa um cocar deitado sobre os seus ombros e cursa Engenharia de Computação na UFBA. O instrutor narra a história da exposição, que está vinculada ao projeto de pesquisa CARLA, e explica um pouco de cada obra. É interessante ver uma pessoa indígena conduzindo o público e direcionando o nosso olhar para os trabalhos ali exibidos, ainda mais se tratando de um estudante universitário indígena do povo Tuxá de Rodelas (município situado no norte do estado da Bahia).

Embora a quantidade de artistas que integre a mostra seja reduzida (12 vozes), em um espaço que também não é amplo (duas salas do Museu de Arte Sacra), trata-se de uma exposição histórica também por trazer mais artistas mulheres (Arissana Pataxó, Irekran Kayapó, Glicéria Tupinambá, Graciela Guarani, Juliana Xukuru, Naine Terena, Olinda Yawar e Yacunã Tuxá) do que homens (Denilson Baniwa, Gustavo Caboco, Ziel Karapotó e Vitor Tuxá), praticamente o dobro de um segmento em relação ao outro. Essa perspectiva feminina sugere que a produção artística tem sido elaborada cada vez mais por mulheres indígenas, as quais também buscam seu espaço na cena da arte contemporânea.

A mostra foi composta por diferentes linguagens: pintura em tela e em tecido, desenho, fotografia, colagem digital, instalação, produção audiovisual, ação performática, entre outras. Na obra “Mestiço”, de Ezequiel Tuxá, o artista provoca reflexões sobre o processo de miscigenação dos corpos indígenas, que por vezes foi usado como argumento para negar essas identidades:

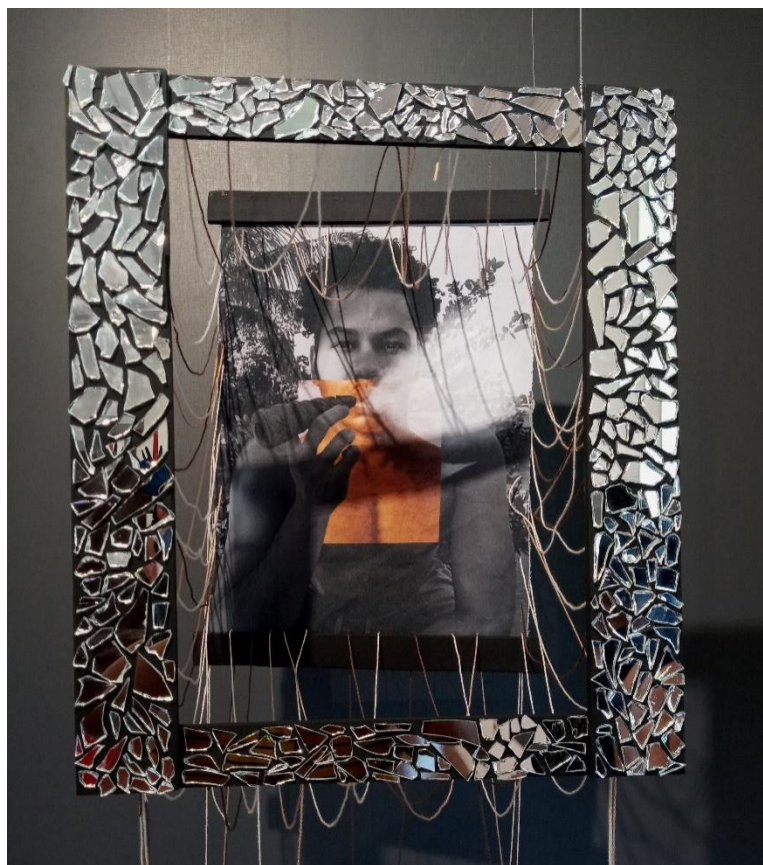


Figura 30. Ezequiel Tuxá, *Mestiço*, 2022.
Foto: Randra Barros, 2022.

Com o uso de colagem digital, sublimação e costura de fios, Tuxá (2022) constrói sua instalação. O processo de colagem ocorre com a combinação entre a fotografia de um homem indígena Tuxá contemporâneo e a sobreposição de um pedaço da imagem da obra “Mestiço”, de Cândido Portinari, elaborada em 1934. A pintura do artista modernista retrata um trabalhador na lavoura cafeeira, paisagem exposta no fundo da tela, ressaltando as características físicas desse homem: tonalidade de pele escura, olhos puxados e fundos, braços largos e lábios grossos. Esses traços definiriam um “mestiço”, que representaria a sociedade brasileira. Para Carine Cadilho (2015, p. 70), na década de 1930, “[...] o mestiço torna-se o símbolo nacional pois reúne a ideia da democracia entre as raças. Na obra ‘Mestiço’ (Figura III.14), verificamos este como elemento de afirmação étnica”. Portanto, a tela reforça o pensamento de convívio harmônico entre diferentes grupos sociais no país, pois a miscigenação seria um elemento principal de integração, apagamento das diferenças e construção do ser “brasileiro”.

Para Ezequiel Tuxá (2022, s/n), no texto em que comenta o seu processo criativo, “embora o artista [Portinari] represente a época a partir de sua intencionalidade, o mesmo permanece em tempos remotos suscitando questionamentos e diálogos sobre a posição do preto e indígena no contexto atual”. Pensando nisso, Tuxá (2022) recorta a tela de Portinari e coloca o “mestiço” para fumar cachimbo no corpo de uma pessoa desse povo indígena. Se apenas o fenótipo for levado em consideração, o homem retratado não seria considerado integrante de uma comunidade originária. Mas a instalação sugere que os traços físicos não podem ser utilizados como critérios para a afirmação identitária indígena.

Geni Longhini (2022, p. 70) explica que um dos eixos do etnogenocídio é justamente a “[...] exigência da aparência correspondente ao estereótipo colonial da ‘cara de Índio’”. A estudiosa afirma que existe uma expectativa de “purismo racial” em relação a esses corpos, que desconsidera a historicidade das violências sofridas, o processo de miscigenação e o fato de que existe uma diversidade de rostos indígenas no Brasil, os quais não precisam corresponder a um imaginário colonial para ter uma identidade legitimada:

Como o “índio de verdade” é este alegórico a 1500, o enunciado que fica é que somos seres do passado, dos quais se têm apenas memória longínqua e caricata. Considerando as centenas de etnias que temos no Brasil e também o processo (forçado) de miscigenação como projeto de Estado, podemos constatar que a diversidade fenotípica indígena é imensa, mas que, propositadamente, não costuma ser reconhecida (Longhini, 2022, p. 71).

O trabalho na figura 30 busca justamente reconhecer essa “diversidade fenotípica indígena”, tensionando com uma ideia de mestiçagem que apaga as singularidades. Os espelhos estilhaçados que compõem a moldura da colagem provoca que nós – visitantes da exposição – também nos vejamos como parte dessa discussão, a nossa imagem é refletida na obra. Do lado esquerdo da moldura, é possível ver alguns espelhamentos: o rosto e braço de Yacunã Tuxá, de cocar, que estava presente no dia em que visitei a mostra; o meu braço negro erguido para fotografar a instalação. Essas projeções nos convidam a uma autorreflexão para que também nos repensemos.

Os costumes dos não indígenas por vezes foram impostos às comunidades, apagando as práticas culturais ancestrais. Esse debate pode ser pensado a partir da

obra de Juliana Xukuru para a exposição, constituída de uma instalação e uma pintura em tecido:



Figura 31. Juliana Xukuru, *Vestido de noiva com arcos e flechas*, 2018.
Foto: Randra Barros, 2022.

No meio da sala expositiva, é estendido um vestido de noiva que segue os padrões ocidentais: branco e com véu longo. A artista acrescenta elementos por vezes considerados improváveis para estar juntos a essa vestimenta: arcos e flechas. Essa composição sugere que as mulheres indígenas também enfrentam a imposição cultural no uso de algumas vestimentas, visto que o trabalho “[...] propõe reflexões acerca da imposição colonial da cultura europeia sobre a cultura indígena Xukuru, uma ação violenta que teve como principal meio de efetivação o corpo da mulher indígena Xukuru” (Xukuru, 2022, s/n). Há uma historicidade dessa violência, que é relatada pela autora da instalação:

No século XVI, com o domínio das terras originárias por parte de Portugal, as mulheres começaram a ser violentadas ou expulsas de seu próprio território, tendo que se submeter a diversas outras formas de violência, como trabalho escravo em suas próprias terras, ou mesmo a casamento forçado, tática usada para as tentativas de apagamento de seus nomes indígenas e do embranquecimento do povo Xukuru. Forçadas também a vestirem o vestido branco com renda europeia (trabalho artesanal ensinado pelas freiras portuguesas), sentiam e hoje ainda sentem, o peso da leveza dos véus e da branquitude proposta pela igreja católica sobre seu corpo e os referenciais da cultura indígena Xukuru (2022, s/n).

Na contemporaneidade, ainda há casos de mulheres Xukuru que usam o vestido de noiva europeizado por terem internalizado que essa vestimenta seria o padrão estético para o momento do casamento. Ao discutir as nuances dessa obra, Kuhamatí Kuhamatá Tuxá (2022) revelou que o vestido exposto na mostra seria utilizado por Juliana Xukuru em seu casamento. Porém, a artista se questionou do porquê de ter que usar essa roupa convencionada dentro da cultura hegemônica. Por isso, decidiu abandonar a vestimenta e casar usando os trajes tradicionais de seu povo Xukuru. No fundo da figura 31, há uma porta que apresenta uma pintura elaborada pela artista, que se destaca pela cor amarelo, em que uma mulher usa as roupas de seu povo:

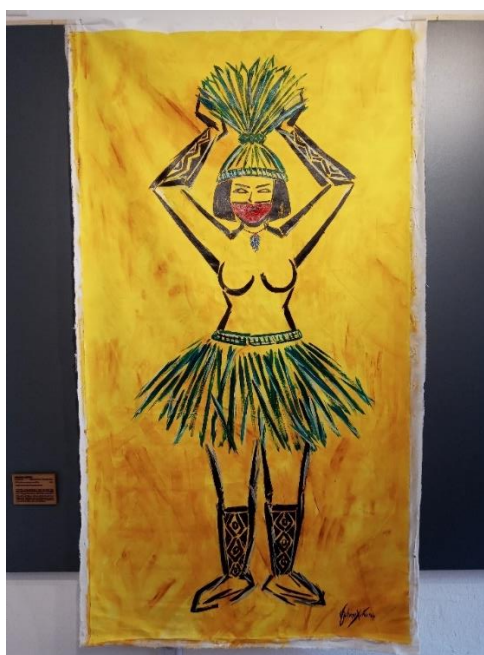


Figura 32. Juliana Xukuru, *Zi Krippó/nosso corpo-território*, 2022.
Foto: Randra Barros, 2022.

A mulher Xukuru retratada na figura 32 pode ser pensada como uma autorrepresentação da própria imagem da artista. Usando chapéu feito com palha de coqueiro, outra vestimenta na cintura, colar, grafismos nas pernas e braços e pintura no rosto, essa mulher reforça os conhecimentos tradicionais de seu povo. Para Yacunã Tuxá (2022, s/n), que também estava presente no dia em que visitei a exposição, a forma como as duas roupas foram dispostas nas salas (o vestido branco no meio da primeira e as vestimentas Xukuru no meio da segunda, com uma de frente para outra, a partir do distanciamento dos espaços e da porta aberta) foi uma maneira de colocá-las em diálogo. A tela sugere que o *Zi Krippó/nosso corpo-território* continua cultivando o pertencimento identitário indígena, especialmente as mulheres, que estão “[...] ocupando outros espaços na sociedade, antes demarcados apenas para os brancos, como na universidade, na política e nas artes, marcando nossa presença e a presença do nosso povo a partir do nosso corpo-território” (Xukuru, 2022, s/n). Dessa forma, o trabalho da artista busca divulgar as vivências femininas Xukuru, expondo as contradições culturais enfrentadas e, ao mesmo tempo, a luta para fortalecer práticas e saberes ancestrais.

Utilizando barro sobre papel cartão, Arissana Pataxó produz obras que permitem a reflexão sobre morte e vida, não apenas para os povos indígenas, como também para a toda a sociedade brasileira. Em *Refúgio* (2020), o luto sofrido durante a pandemia é lembrado:



Figura 33. Arissana Pataxó, *Refúgio*, 2020.
Foto: Randra Barros, 2022.

A figura 33 é usada no cartaz de divulgação de *Hãhãw*. As palavras “Luta” e “Luto” são intercaladas por uma imagem no meio: uma pessoa segurando uma folha e em deslocamento. Os povos originários foram um dos grupos mais atingidos pela pandemia causada pelo coronavírus (Covid-19). Em novembro de 2020, a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB) lançou um relatório, intitulado “Nossa luta é pela vida”, para mostrar o quanto a crise sanitária estava afetando de maneira mais intensa essas comunidades. Além de apresentar dados estatísticos sobre essa situação, que evidencia a morte de vários anciãos, o documento apontou que a violência nos territórios indígenas aumentou significativamente com a pandemia, se tornando mais um motivo de preocupação para os povos. Os dados revelam que “O número de mortes chegou a 880 em nove meses, segundo monitoramento comunitário participativo feito pelo Comitê Nacional pela Vida e Memória Indígena, criado pela Apib, suas organizações de base e parceiros” (APIB, 2020, p. 5). A tragédia foi monitorada pela organização indígena, tendo em vista o descaso do governo federal em zelar pelas vidas indígenas.

A obra de Arissana Pataxó (2020) sugere que, apesar do luto, a ação de lutar foi constante, para defender os territórios e a própria existência. A artista ressalta que “escolhi esse nome [refúgio], pois vi que nessa pandemia muitos povos

recorreram às matas ou aldeias, áreas mais distantes das cidades para se refugiarem. Então, vejo, nessa pandemia, uma mistura de luto, de luta e de refúgio” (Pataxó, 2022b, s/n). A produção artística também pode ser considerada um refúgio, um espaço para expressar, seja por imagens, pelo corpo, por instalações e outros meios, vivências e lutas. Para além do protesto contra as mortes, é preciso lembrar que as comunidades semeiam a vida:



Figura 34. Arissana Pataxó, *Pau-Brasil*, 2020.
Foto: Randra Barros, 2022.

Na figura 34, algumas mãos plantam na terra uma muda de pau-brasil. Historicamente, essa árvore é conhecida por ter sido explorada no início da colonização e dar nome ao país. A espécie foi considerada uma “Árvore Nacional” por projeto de lei, tendo sido criada uma data em sua homenagem. 3 de maio é o “Dia do Pau-Brasil”, uma planta ameaçada de extinção, em virtude do extrativismo que ocorreu por séculos. Em um haicai, Graça Graúna (2014, p. 36) sugere que ainda há esperança de reflorestamentos: “Esperança não morre:/tem verde brotando/no arubatã decepado”. Considerando que “Arubatã significa pau-brasil”

(Graúna, 2014, p. 46), a autora destaca que os povos indígenas já utilizavam um termo próprio para se referir a essa árvore, e antecede o período da colonização. Apesar do desmatamento por séculos, o pau-brasil continua ressurgindo.

O esperançoso brotamento de uma folha se expande com o cultivo de mudas. Para Arissana Pataxó (2022b, s/n), “nessa obra, feita a base de barro amarelo retirado da Terra Indígena Coroa Vermelha, mostra a ação do plantio de uma muda desta árvore, um convite a todos fazerem o mesmo”. A prática de reflorestamento acontece quando cada pessoa cultiva uma planta e valoriza a existência de sua vida, tanto quanto a humana. O trabalho *Pau-Brasil* nos faz pensar sobre gestos sutis, que também contribuem para o cuidado com a Casa Comum, o planeta Terra.

A produção audiovisual se fez presente na mostra. Graciela Guarani, que atua como cineasta, já dirigiu vários filmes para registrar e divulgar as perspectivas de sua comunidade. Na exposição, o seu vídeo experimental *Xe ñe’e (Meu ser)* foi exibido. No curta, a sua filha gira emitindo um discurso em Guarani, fala que precisamos sentir o nosso próprio corpo, a experiência de estarmos vivos e interagirmos com o Universo. Com delicadeza, Graciela Guarani (2022) transpõe um frame do vídeo para outra linguagem: a pintura em tela:

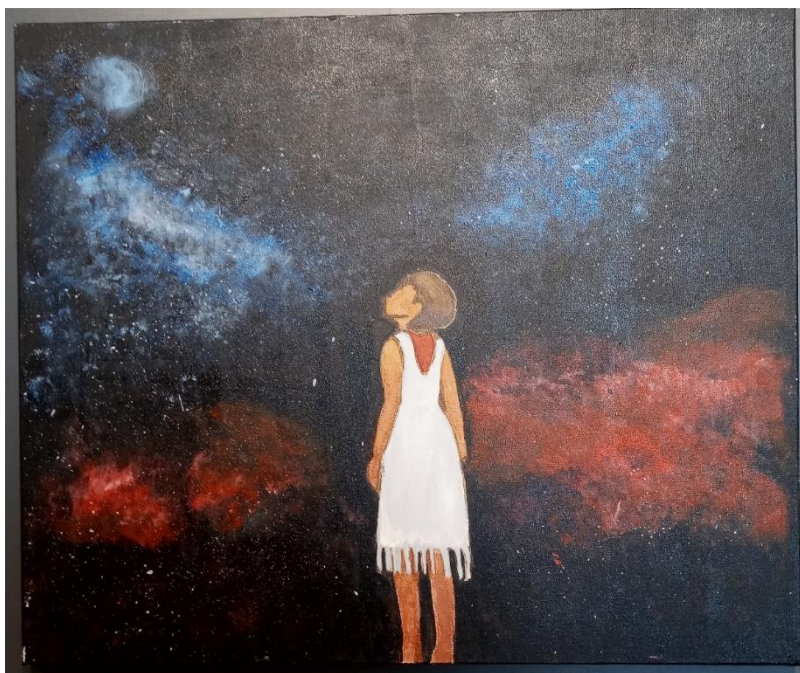


Figura 35. Graciela Guarani, *Xe ñe’e (Meu ser)*, 2022.
Foto: Randra Barros, 2022.

A tela na figura 35 sugere a relação entre o ser humano e o Universo, a pequenez da existência humana diante de tantos seres que existem no planeta e, ao mesmo tempo, as subjetividades únicas nessa imensidão. A menina interage com o cosmos na imagem e o seu ser se conecta com o espaço. A obra busca “[...] colocar a subjetividade originária em consonância com o coletivo, onde uma dialoga com a outra. Partindo da existência de cada indivíduo, através da palavra alma (Xe ñe’e), de como cada ser existe de forma diferente e único” (Guarani, 2022, s/n). Portanto, é uma forma sensível de tocar o público para que cada um reflita sobre a própria existência.

Outra forma de expressão artística está na retomada de técnicas ancestrais para a confecção de peças tradicionais. É o caso do trabalho de Glicéria Tupinambá ao reelaborar o manto, na perspectiva de seu povo, e utilizar a fotografia para registrar um momento em que o Cacique Babau utiliza essa vestimenta no Território Tupinambá de Olivença, no sul da Bahia:



Figura 36. Glicéria Tupinambá, *Manto Tupinambá*, 2020.
Foto: Randra Barros, 2022.

A série de fotografias da figura 36 mostra o cacique exibindo o manto em diferentes posições, inclusive lembrando um pássaro na última imagem. Cabe lembrar, como ressalta Marília Librandi (2023, p. 18), que “sabe-se hoje de um total de onze mantos Tupinambá catalogados em museus de Paris, Basileia, Bruxelas, Milão, Florença e Copenhagen, arrancados do território nativo por viajantes, missionários e comerciantes desde o século XVI até finais do século XVII”. Há, inclusive, um movimento de retorno de um desses mantos ao Brasil⁹⁵.

A artista relata que buscou refazer o manto, entendendo que essa prática teria uma perspectiva feminina: “Senti que os mantos eram feitos por mulheres. E mulheres muito sábias que detêm um grande conhecimento. Esta energia feminina, eu tenho desde esse lugar, do fazer” (Tupinambá, 2021, p. 23). A partir desse pensamento confecciona a peça utilizando muitos materiais naturais e envolve outras pessoas da comunidade:

Este manto representa para nós, Tupinambá, a revitalização da nossa cultura, da nossa língua, dos nossos fazeres, das nossas técnicas. O manto vem desvendando segredos. A confecção do manto traz saberes guardados pelas mulheres tupinambá: tecelagem, trançagem, uso de vários utensílios (principalmente a agulha de tucum), preparação do cordão feito de algodão (antigamente era no fuso) com cera de abelha. Embora o manto tenha sido feito por mim, a confecção envolveu todas as pessoas da comunidade, das crianças aos anciões: na busca das penas, na coleta da cera de abelha tiúba e no ensino das técnicas de tecelagem por anciões da comunidade (Tupinambá, 2022, s/p).

A retomada do manto é um gesto coletivo que torna viva práticas culturais ancestrais. Além disso, reforça a conexão com os outros animais e com a Terra, reativando a memória do povo, especialmente dos mais velhos. Para as novas gerações, fica o aprendizado de um patrimônio que tem um imenso significado para o povo. O trabalho de Glicéria Tupinambá (2020) mostra a força das estéticas

⁹⁵ Em julho de 2024, houve a restituição de um manto ao Brasil. Segundo Dayane Zimmermann (2024, s/n), “o Manto Tupinambá chegou ao Rio de Janeiro sob sigilo na primeira semana de julho. A peça, que possui mais de 300 anos, foi doada pelo governo dinamarquês para repor o acervo perdido com o incêndio que destruiu o Museu Nacional, em 2018. Porém, a artista e antropóloga Glicéria Tupinambá afirma que o item não está sendo tratado com o cuidado cultural que lhe é devido. Ela diz que, mesmo sendo integrante do Grupo de Trabalho (GT) do Ministério dos Povos Indígenas para a recepção do manto, só foi avisada sobre a chegada do item depois que ele estava no museu”.

indígenas produzidas no território e alçando grandes voos para os outros espaços, conquistando lugar na cena das artes contemporâneas.

6.3 Salvador é *hãhãw* indígena: estéticas de (re)ocupação do lugar

Enquanto esteve em cartaz, *Hãhãw: arte indígena antirracista* foi acompanhada de um ciclo de debates, que ocorreu de forma presencial no Museu de Arte Sacra. Os eventos contribuíram para que a discussão sobre as estéticas indígenas fosse abordada em Salvador, com repercussão nas mídias locais, chamando a atenção do público para esse tema.

Embora não tenha sido produzido um catálogo da mostra, que possibilitaria outras pessoas de fora do estado e quem não pôde visitar o projeto ter acesso às imagens das obras, foi criado um site⁹⁶ para divulgar a proposta desse trabalho e algumas produções que integraram a exposição. Além disso, em 2023, circulou por outro estado do Nordeste: o Ceará.

Em 2024, *Hãhãw: arte indígena antirracista* retorna à Salvador, dessa vez sendo exibida no Centro Cultural Solar Ferrão, no Pelourinho, inaugurada no mês de abril e com o apoio do governo do estado. Houve uma ampliação na quantidade de integrantes da mostra, que agora conta com 26 artistas. A exposição está situada em um lugar turístico e receberá um público mais amplo para além das pessoas soteropolitanas. Em maio desse mesmo ano, foi inaugurada no Centro Cultural de Salvador a mostra coletiva *Nhe'ẽ Se*⁹⁷, termo em Guarani que significa “desejo de fala”, curada por Sandra Benites e Vera Nunes, com a presença de 12 artistas.

As atividades citadas mostram algo incontestável: Salvador é *Hãhãw* indígena. É preciso cada vez mais reforçar a afirmação da capital da Bahia como cidade indígena, assim como outros municípios do estado. Reconhecer a existência desses corpos e questionar imaginários coloniais é uma forma de combater o etnogenocídio enfrentado pelas comunidades.

Reunir artistas indígenas que em sua maioria estão situados no Nordeste brasileiro também é relevante. Alguns desses nomes ainda não circulam em museus

⁹⁶ A página experimental virtual pode ser acessada aqui: <https://encurtador.com.br/jE2sP>

⁹⁷ Notícia com informações sobre a exposição pode ser encontrada no site do Jornal A Tarde: <https://atarde.com.br/cultura/culturaexposicao/exposicao-nhe-e-se-sera-exibida-em-salvador-1272292>

em outras regiões do país. Descentralizar o eixo Sudeste significa conceber que atividades artístico-culturais podem ser realizadas com mais intensidade em estados do Nordeste brasileiro, especialmente aquelas dedicadas às artes indígenas contemporâneas, apesar de haver uma redução de verbas destinadas a ações culturais nesses estados se comparado ao financiamento realizado nos centros econômicos do país. Assim, constrói-se um processo de (re)ocupação de lugares concebidos no imaginário coletivo como ausentes de povos originários.

As universidades desempenham um papel fundamental ao estabelecer parcerias com artistas e curadores indígenas para viabilizar a realização das exposições. Assim aconteceu com *Hãhãw: arte indígena antirracista*, que continua viva e atuante, tanto ao retornar sua exibição em 2024 quanto por ter incentivado a construção de outros projetos artísticos. Dessa forma, a mostra provocou uma discussão relevante sobre os territórios em que as exposições indígenas têm acontecido e a necessidade de democratização tanto de acesso às obras quanto de visibilidade de artistas.

7

Estéticas e políticas: *rendu* é possível?

Na nossa língua materna guarani, se fala “rendu”. O que que é rendu? Rendu é escutar. Rendu é também sentir no corpo. Não é só escutar pelo ouvido.

(Sandra Benites, 2022c)⁹⁸.

A expressão “artes e curadorias indígenas contemporâneas” foi escolhida para intitular este trabalho, em uma tentativa de traçar cartografias estético-políticas desse cenário. O que pode fazer uma exposição de arte? Por que é relevante que haja pessoas indígenas assumindo o papel de curadoras das mostras? Qual a função dos museus, galerias, universidades públicas nesse processo? O que as obras de autoria indígena têm proposto em termos de representação, linguagem e no repensar critérios estéticos?

Os questionamentos são muitos. E se ampliaram à medida que cada ensaio foi sendo construído. Afinal, o tema está em ebulição e se torna mais complexo, com várias camadas de reflexão que não podem ser ignoradas. Ao acompanhar a realização de exposições indígenas (entendidas aqui como mostras em que há a presença de integrantes de povos originários na curadoria, e com obras produzidas por esses grupos) durante quatro anos (2019-2022), percebi que o movimento de artes indígenas contemporâneas é forte por causa do agenciamento coletivo desses corpos. Não esperaram a mídia dominante e o governo brasileiro se interessarem por suas demandas. Construíram, de maneira autônoma, um movimento potente, que atua na crítica, no diálogo institucional e na produção artística.

Produzir material crítico para refletir sobre os próprios fazeres estéticos é uma forma de dizer que o aparato conceitual ocidental por vezes é insuficiente para explicar esses trabalhos. Refletir em termos de Arte Indígena Contemporânea, como sugeriu Jaider Esbell; Arte Indígena Cosmopolítica, como já pensou Denilson Baniwa; ou Manifestações Estéticas Indígenas, propostas por Naine Terena; demonstra que o pensamento está em movimento. Cada artista e intelectual sugere

⁹⁸ Entrevista – Artes 22, T1:E3 – Antropofagia, Sandra Benites entrevista Suely Rolnik. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10261038/?s=0s>, fev. 2022.

uma expressão que acredita ser mais adequada para dar conta da multiplicidade de fazeres artísticos indígenas. E criam essas categorias a partir de suas próprias vivências. Não são denominações impostas pelo olhar alheio.

A publicação, nesse sentido, é fundamental. Seja em artigos científicos, dissertações de mestrado, teses de doutorado, e nos textos que acompanham os catálogos das exposições, há um amplo material bibliográfico de autoria indígena que produz uma crítica acerca desse movimento artístico. Porém, há uma outra produção que não pode ser esquecida: aquela verbalizada pela voz e pelo corpo por meio da oralidade. As epistemologias orais são fundamentais, pois trazem os gestos da própria existência. No período da pandemia, muitos debates aconteceram de forma virtual e podem ser encontrados nas plataformas digitais. Consultar esse material e, mais do que isso, citá-lo nos ajuda a questionar a base exclusivamente grafocêntrica da construção do conhecimento científico. Pensando nisso, optei por iniciar os capítulos desta tese com epígrafes que têm sua origem na oralidade. Cada frase remete a um contexto específico, e lê-la me faz lembrar da voz de quem a enunciou, do movimento do corpo, das expressões faciais. Em outras palavras, essas epígrafes são vivas, evocam um existir no mundo que ativa os sentidos para além da visão.

A figura do curador indígena foi estratégica em todas as exposições estudadas: *ReAntropofagia*, *Véxoa*, *Moqué_m_Surari* e *Hãhãw*. O diálogo institucional e com os artistas é realizado por esse profissional. E parece ser fácil, mas não é. Há casos em que pesquisadores de universidades contribuem para a realização da mostra (*ReAntropofagia* e *Hãhãw*); situações nas quais os representantes do museu expressam estar dispostos a de fato estabelecer um diálogo amplo, que se estende para além da realização da exposição (*Véxoa*); e casos em que, se não fosse a insistência e a persistência do curador, a mostra não aconteceria (*Moqué_m_Surari*). Os obstáculos que são impostos às curadorias indígenas revelam que nem sempre os espaços institucionais estão preparados para reverem o seu modo de atuação, se deixarem transformar pelas filosofias ancestrais, as quais buscam levar um pouco de vida para os espaços de concreto. Apesar disso, os articuladores indígenas têm buscado, de sua parte, estabelecer a relação mantendo a diferença, tal como Glissant pensou o sentido dessa palavra. Mais do que isso, salvaguardando as opacidades que não podem ser traduzidas para uma lógica museal colonialista.

As obras que compõem esses projetos curatoriais apresentam multiplicidades, de língua, linguagens, temas trabalhados. Seja questionar as representações do movimento modernista, reivindicar a existência indígena nas cidades, denunciar problemas ambientais, divulgar universos cosmogônicos, elaborar peças que são fazeres estéticos (painéis de barro, tipógrafos, esculturas, mantos), ou diversos outros caminhos, notamos que cada obra convoca o público a reflexões intensas. E, embora a princípio sejam temas que se referem às demandas dos povos originários, há discussões que afetam a existência de toda a humanidade, como é o caso da consciência ambiental. Essas produções também nos perguntam de que maneira nós, não indígenas, estamos envolvidos nesses debates. Quais são as ideias preconcebidas que temos acerca das comunidades indígenas? Como o pensamento colonial ainda habita os nossos corpos? Estamos reforçando, de alguma maneira, o ideário capitalista de exploração da Mãe Terra? Reproduzimos a concepção de superioridade humana em relação a outros seres? Conseguimos nos ver como parte da Terra? Reconhecemos que, além do português, mais de duzentas línguas indígenas são faladas no Brasil e não pensamos em aprender pelo menos um desses idiomas? Confesso que essas perguntas ressoam em mim, fui atravessada por esses questionamentos ao estudar artes indígenas.

Sandra Benites (2022c) foi perspicaz ao pontuar que nos falta *rendu*. “*Rendu* é escutar. *Rendu* é também sentir no corpo. Não é só escutar pelo ouvido” (Benites, 2022c, s/n). A escuta sincera ocorre com todos os sentidos, de corpo inteiro e na possibilidade de ser transformado pelo Outro. Os dirigentes e curadores dos museus estão ainda aprendendo isso. Quanto a nós, não indígenas que recebemos essas obras, também estamos em fase de reconstrução de pensamentos, porque apenas a desconstrução não é mais o suficiente. *Rendu* significa também disposição para um processo que pode não ser confortável, e que causa uma revisão de ideias que tínhamos por sólidas. Como diria Jaider Esbell (2019): “olhe mais/olhe ao contrário”, quem sabe com esse movimento começamos a enxergar o que não vemos, e aquilo que não é detectável pela visão, mas opera em outros sentidos do corpo.

ReAntropofagia (2019), *Véxoa* (2020), *Moquém_Surarî* (2021) e *Hãhãw* (2022) são marcos na cena cultural brasileira, que tem sido agitada pelos protagonismos e autorias indígenas. A presença desses corpos, como curadores e artistas, promove deslocamentos estéticos, institucionais e epistêmicos, revelando

modos outros de existência. Os conflitos são inevitáveis, mas o encontro de perspectivas é também crucial para essa mudança em curso no país: imagens dos povos originários a partir da visão deles mesmos, em autorrepresentações que serão conhecidas por toda a sociedade brasileira.

8

Referências

ALMEIDA, Maria Inês. A Arte de ser índio. **Revista VIS: Revista Do Programa De Pós-Graduação em Artes Visuais**, 20(2), 159–166, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/45553/34869>. Acesso em: 30 jan. 2024.

ALVARES, Alberto. Contação de histórias. **Teko Porã: cosmovisão e expressividades indígenas**. Centro de Artes da UFF, 2019.

ALVES, Cauê. Apresentação. In: MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA. **Moquém_Surari: arte indígena contemporânea**. Curadoria: Jaider Esbell. Textos de Elizabeth Machado (apresentação); et al. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021, p. 4.

ALVIM, Mariana. Das peças indígenas a fósseis: os itens culturais brasileiros que estão ou correm risco de ir parar no exterior. **BBC News Brasil** (publicado em: 3 fev. 2018). Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-42405892>. Acesso em: 22 abr. 2024.

AMARAL, Tarsila do. Abaporu. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1628/abaporu>. Acesso em: 03 de julho de 2022. Verbete da Enciclopédia.

ANATER, Roseli. **Pintar para não esquecer: as narrativas visuais e orais de Carmezia Emiliano**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Boa Vista, 2014.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: **Obras Completas**, VI: Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concurso e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANGATU, Casé. Intervenção oral no documentário. In: BRANT, Isadora; KAIROZ, Daniel Fagus. **Antropofagia** (00:10:31). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S2k3bAmFsv0&t=64s>. Acesso em: 4 dez. 2021.

ANJOS, Moacir dos. Arte, curadoria e crise de representação. In: MOTTA, Gabriela; ALBUQUERQUE, Fernanda (Orgs.). **Curadoria em artes visuais: um panorama histórico e prospectivo**. Santander Cultural, 2017, p. 107-127. Disponível em: http://repositorio.ufpel.edu.br:8080/bitstream/prefix/7033/1/Curadoria_em_artes_visuais.pdf. Acesso em: 18 jun. 2021.

ANJOS, Moacir dos. Arte índia. **Zoom - Revista de Fotografia**, coluna de junho de 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/arte-india/>. Acesso em 4 jan. 2024.

APIB. **Nossa luta é pela vida!** Covid-19 e Povos indígenas: o enfrentamento das violências durante a pandemia. APIB – Articulação dos Povos Indígenas do Brasil. Comitê Nacional pela Vida e Memória Indígena, nov. 2020.

Disponível em:

https://emergenciaindigena.apiboficial.org/files/2020/12/APIB_nossalutaepela_vida_v7PT.pdf. Acesso em: 15 jun. 2024

ASSIS, Tatiane de; DEMEROV, Barbara; NOVAES, Tomás. Os “novos modernistas”: onze artistas que buscam romper ideias conservadoras. **Veja São Paulo**. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/os-novos-modernistas/>. Acesso em: 11 fev. 2022.

ASSUMPÇÃO, Ombela. ReAntropofagia: Denilson Baniwa. **Desvio**. 29 abr. 2019. [on-line]. Disponível em: <https://revistadesvio.com/2019/04/29/reantropofagia/>. Acesso em: 2 jul. 2022.

BANIWA, André. A garantia do bem viver baniwa. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Nakoada**: estratégias para a arte moderna. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Beatriz Lemos; Denilson Baniwa; Pablo Lafuente (org.). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2022, p. 33-36.

BANIWA, Denilson. Carta. **Tucum**, nov. 2021. Disponível em: <https://site.tucumbrasil.com/carta-por-denilson-baniwa/> Acesso em: 04 ago. 2024.

BANIWA, Denilson. Performance Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo HD vídeo, 16:9, cor, som, 15 min, 17 nov. 2018. **Youtube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI>. Acesso em: 12 out. 2023.

BANIWA, Denilson. Entrevista concedida a Luiz Camillo Osorio. In: Instituto PIPA. **Prêmio PIPA** – Rio de Janeiro: Instituto PIPA, 2019a, p. 126-131.

BANIWA, Denilson. A arte moderna já nasceu antiga, realizada em 24 de julho de 2019b. Seminário Masp Histórias Indígenas. **Museu de Arte de São Paulo** (Masp). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cKTRUP-BdeM>. Acesso em: 20 jun. 2020.

BANIWA, Denilson. Intervenção oral na mesa Ecos e desvios do modernismo. Com Denilson Baniwa, Naine Terena e Nei Leite Xacriabá. **53 Festival de inverno UFMG** (04:05:33). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cMWNBrpWABY>. Acesso em: 4 dez. 2021.

BANIWA, Denilson; GRADELLA, Pedro. **ReAntropofagia**. Manifesto distribuído aos visitantes da exposição. Centro de Artes da UFF, 2019.

BANIWA, Denilson. Uma Maloca-Museu para Feliciano Lana, o filho dos desenhos dos sonhos. In:_. Pinacoteca de São Paulo. **Véxoa: nós sabemos**/curadoria Naine Terena; textos de Daniel Munduruku (et. al.) – São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020, p. 145-150.

BANIWA, Denilson; ESBELL, Jaider. Artistas indígenas em movimento. Com Jaider Esbell e Denilson Baniwa (00:56:43). **Instagram**. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CD98f0sH6K5/> Acesso em: 16 ago. 2020.

BANIWA, Denilson. Entrevista concedida a Leíticia Leite e Ana Magalhães. “A história da arte precisa ser reescrita com a presença indígena”. **Jornal Sumaúma**, set. 2023. Disponível em: <https://sumauma.com/a-historia-da-arte-precisa-ser-reescrita-com-a-presenca-indigena/>. Acesso em: 16 jan. 2024.

BANIWA, Denilson. Entrevista concedida a Ricardo Machado. In: MACHADO, Ricardo. Nem modernista, nem anti-modernista, a Arte Indígena Contemporânea (e cosmopolítica) na vanguarda de um Brasil que jamais foi moderno. **IHU – Revista do Instituto Humanitas Unisinos On-line**, Nº 551 | Ano XXII | 2/5/2022a, p. 26-42.

BANIWA, Denilson. ReAntropofagia. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v.23, n.44, maio de 2022b, p. 32-34. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/71520/46502> Acesso em: 20 jan. 2024.

BARBOSA, Ana Mae. Entre Culturas. In: **Entre Culturas – Bienal Naïf do Brasil 2006**. São Paulo: Edições SESC/SP, 2006.

BASBAUM, Ricardo. O artista como curador. In: FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 235-240.

BENITES, Sandra. “Discussão na mesa Curadoria de las artes indígenas em Brasil, México, Perú y Reino Unido”. Seminário *Kixpatla: arte y cosmopolítica*. Com Naine Terena, Sandra Benites, Fernanda Pitta, Els Lagrou, Giuliana Borea, Johannes Neurath, Alessandro Questa, Rember Yahuarcani. **Colegio de San Ildefonso** (02:54:29). YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=shwJE-QhHsU>. Acesso: 9 jun. 2022.

BENITES, Sandra. Entrevista concedida a Carolina Morales e João Perassolo. Primeira curadora indígena pede demissão do Masp após veto a fotos do MST. **Folha de São Paulo**, mai. 2022a. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/05/primeira-curadora-indigena-pede-demissao-do-masp-apos-veto-de-fotos-do-mst.shtml>. Acesso em: 30 jan. 2024.

BENITES, Sandra. Contracolonialismo no contexto dos museus públicos. **Currículo, Diferença e Formação de Professorxs**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u3Nz0yhYuB8>. Acesso em: 12 set. 2022b.

BENITES, Sandra. Intervenção oral em “T1:E3 – Antropofagia”, entrevista com Suely Rolnik **Entrevista – Artes 22**. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10261038/?s=0s>, fev. 2022. Acesso em: 10 jun. 2024.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço

de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1998.

BRASIL, Moara. Série Sagrado Feminino, 2017. In: CINE DE ARTES UFF. Colagens de Moara Brasil. **Facebook**. Agosto de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/centrodeartesuff/photos/pcb.3527466907263391/352746660596749>. Acesso em: 05 jul. 2022.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil** (1988). Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016.

CADERNO MIRA. Artes visuais contemporâneas dos povos indígenas. **Caderno Mira**. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

CACIQUE BABAU. Retomada. In: **É a terra que nos organiza**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2022.

CALFUQUEO, Sebastián. Sebastián calfuqueo: “Están apareciendo voces nuevas, pero no como inclusiones reales dentro del mundo del arte, sino como cuotas”. Entrevista concedida a Javiera Bagnara Letelier. **Artishock – Revista de Arte Contemporâneo**. Março de 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/43309761/SEBASTIAN_CALFUQUEO_ESTAN_APARECIENDO_SINO_COMO_CUOTAS_Artishock_Revista20200610_119129_13tf8q8. Acesso em: 18 jul. 2022.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: **Metalinguagem e Outras Metas**: ensaios de teoria e crítica. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 231-255.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CASTRO, Panmela. O corpo do outro. Entrevista concedida a Sandra Benites. Entrevistas – Artes 22. **Globo play**. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10261037/?s=0s>. Acesso em: 1 fev. 2022.

CADILHO, Carine. **O negro e o mestiço na pintura de Candido Portinari da década de 1930**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ.

CENTRO DE ARTES DA UFF. **Cartaz de divulgação da exposição**. Centro de Artes da UFF. Disponível em: <http://www.centrodeartes.uff.br/eventos/reantropofagia/>. Acesso em: 26 nov. 2021.

CHAMORRO, Paulina. Poluição invisível nas águas amazônicas ameaça populações e biodiversidade. **National Geographic Brasil**. Publicado em: 11 out. 2021. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/meio-ambiente/2021/10/amazonia-manaus-lixo-poluicao-plastico-residuos-solidos->

rios-contaminantes-invisiveis-microplastico. Acesso em: 4 dez. 2021.

CLASTRES, Pierre. Capítulo 4: Do etnocídio. In: **Arqueologia da violência: ensaios de antropologia política**. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Editora Cosac & Naify, p. 54-63.

CABOCO, Gustavo; WAPICHANA, Lucilene. Pororoca Wapichana; CABOCO, Gustavo; KANHGÁG, Camila; XETÁ, Dival; KEREXU, Juliana; WAPICHANA, Lucilene; WERÁ, Ricardo. Onde está a arte indígena no Paraná? In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO (Org). **Véxoá: Nós sabemos** (catálogo). Curadoria Naine Terena; textos de Daniel Munduruku et. al. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020, p. 66-75.

CÔRREA, Patrícia. Arte indígena e arte brasileira: justaposições críticas com Mário Pedrosa. **VIS – Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB**, Vol.15, nº2/julho-dezembro de 2016, Brasília. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/20272/18725>. Acesso em: 10 jan. 2024.

COSTA, Oswaldo. De antropofagia, **Revista de Antropofagia**. nº 16, segunda denteção, 1 de agosto de 1929. (Edição fac-similada, São Paulo: Abril, 1975). Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=416410&pagfis=130>. Acesso em: 4 jul. 2022.

DINATO, Daniel. ReAntropofagia: a retomada territorial da arte. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 276–284, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663192>. Acesso em: 13 fev. 2024.

DINATO, Daniel. **Os caminhos do MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin)**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. – Campinas, SP, 2018.

DINIZ, Clarissa. Street fight, vingança e guerra: artistas indígenas para além do “produzir ou morrer”. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 68, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/view/102736>. Acesso em: 13 fev. 2024.

DOCUMENTOS ANTROPOFÁGICOS - OS INDIOS DO MARANHÃO; ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A INCORPORAÇÃO DOS SILVÍCOLAS À SOCIEDADE CIVILIZADA. **Revista de Antropofagia**. nº 16, segunda denteção, 1 de agosto de 1929. (Edição fac-similada, São Paulo: Abril, 1975).

EMILIANO, Carmézia. Entrevista concedida a Roseli Anater. In: ANATER, Roseli. **Pintar para não esquecer: as narrativas visuais e orais de Carmézia Emiliano**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Boa Vista, 2014.

ESBELL, Jaider. It was Amazon, 2016. In: BANIWA, Denilson; GRADELLA, Pedro. **ReAntropofagia**. Manifesto distribuído aos visitantes da exposição. Centro de Artes da UFF, 2019.

ESBELL, Jaider. Entrevistas. In: WERÁ, Kaká (Org.). **Jaider Esbell**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue editorial. Coleção Tembetá, 2018.

ESBELL, Jaider. Intervenção virtual no minicurso “Arte Indígena Contemporânea: uma perspectiva panorâmica” – parte 1. **Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura/Ceará**, dez. 2020a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sfjwZdJ9jU0&t=561s>. Acesso em: 7 dez. 2020a.

ESBELL, Jaider. Depoimento em live. Rádio Yandê. A década da Arte Indígena contemporânea. Participação: Daiara Tukano; Jaider Esbell; Naine Terena; Denilson Baniwa. Abril Indígena Live 5 (01:05:53). **Rádio Yandê**. Disponível em: <https://www.facebook.com/radioyande/videos/2588646248068131/>. Acesso em: 05 abr. 2020b.

ESBELL, Jaider. Depoimento sobre Vó Bernal, 2020c. **Vagalumes**: memorial das vítimas indígenas fatais da covid-19. Disponível em: <https://www.memorialvagalumes.com.br/merina-75/>. Acesso em: 22 jan. 24.

ESBELL, Jaider. “Carta para mãe Bernal”, 21 jun. 2020d. **Facebook**. Disponível em: <https://www.facebook.com/jaider.esbell/posts/pfbid02hxcivKXKMZW37z5pYiSkRz4a39Nry7vuAJLSecS87g5TS5KytKXaASyTbMRbqRgxl> Acesso em: 22 jan. 2024.

ESBELL, Jaider. Entrevista concedida a Artur Tavares. TAVARES, Artur. “O que são 70 anos diante de 521, meu querido?”. **Elástica**, out. 2021. Disponível: <https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam> Acesso em: 31 jan. 2024.

ESBELL, Jaider. Intervenção oral na Pinacoteca de São Paulo. Morî' erenkato eseru ' - Cantos para a vida. **Pinacoteca de São Paulo** (00:54:21), 23 nov. 2020e. Disponível em: <https://www.facebook.com/PinacotecaSP/videos/387874055794405/>. Acesso em: 22 abr. 2024.

ESBELL, Jaider. Intervenção oral na conversa virtual de “Apresentação da exposição Moquém_Surari: arte indígena contemporânea”, com Ailton Krenak, Jaider Esbell, Paula Berbert e Pedro Cesarino, set. 2021b. **MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zT5q2zID2Ac>. Acesso em: 6 jun. 2024.

ESBELL, Jaider. Texto de apresentação da proposta curatorial. **Moquém_Surari**: arte indígena contemporânea. MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021c.

ESBELL, Jaider. Txaísmo, 2019. **MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo**, 2021.

ESBELL, Jaider. O'ma'kon – Bicharada – Reunião de bichos. In: MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA. **Moquém_Surari**: arte indígena contemporânea. Curadoria: Jaider Esbell. Textos de Elizabeth Machado (apresentação); et al. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021, p. 10-17.

ESCOBAR, Ticio. Arte indígena: el desafio de lo universal. In: (ed.) José Jiménez, Badajoz. **Una teoría del arte desde América Latina**, MEIAC; Madrid, Turner, 2011, 3-18.

FAUSTO, Carlos. Cinco séculos de carne de vaca: Antropofagia literal e antropofagia literária. In: **Nuevo texto crítico**, vol. xii no. 23/24, enero a diciembre, 1999. Disponível em: https://www.academia.edu/35181542/Cinco_s%C3%A9culos_de_carne_de_vaca_antropofagia_literal_e_antropofagia_liter%C3%A1ria. Acesso em: 2 dez. 2021.

FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FIOROTTI, Devair Antônio e PEDRO, Bernaldina José. **Cantos e encantos**: Meriná eremukon. 1. ed. São Paulo: Patuá; Boa Vista: Wei, 2019.

FLORES, Laura. **Fotografia e pintura**: dois meios diferentes?. Tradução Danilo Vilela Bandeira ; revisão da tradução Silvana CobucciLeite. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In.: FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2014, p. 159-186.

FREITAS, Henrique. **O arco e a arkhé**: ensaios sobre Literatura e Cultura. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.

FULKAXÓ, Nankupé Tupinambá. **Entre cartas, crônicas e textos jornalísticos**: o que fizemos com nosso povo? Ilustrado por Alexandre Pimenta da Silva. Camaçari, Bahia. Pinaúma Editora, 2019.

GALERIA JAIDER ESBELL ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA. Parcerias. **Galeria Jaider Esbell Arte Indígena Contemporânea**. Disponível em: <https://www.galeriajaideresbell.com.br/parcerias>. Acesso em: 18 jan. 2024.

G1 FANTÁSTICO. Crianças Yanomami sofrem com desnutrição e falta de atendimento médico. **G1 Globo Fantástico**. Disponível em: https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2021/11/14/criancas-yanomami-sofrem-com-desnutricao-e-falta-de-atendimento-medico.ghtml?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=fant&utm_content=post. Acesso em: 14 nov. 2021.

G1. 'Os novos modernos': documentário da GloboNews discute heranças do movimento de 22. **Portal G1 Notícias**. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2022/02/13/os-novos-modernos-documentario-da-globonews-discute-herancas-do-movimento-de-22.ghml>. Acesso em: 13 fev. 2022.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Trad. Marcela Vieira. 1 ed., Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GUARANI, Graciela. Tela e informações sobre a obra. **Hãhãw**: arte indígena antirracista. Museu de Arte Sacra, Salvador/Bahia, 2022.

GOLDSTEIN, Ilana. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: Povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 68–96, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663183>. Acesso em: 13 fev. 2024.

GOMES, Heloisa. Antropofagia. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. 2º. ed. Editora UFJF: Juiz de Fora, 2012, p. 35-53.

GRAÚNA, Graça. Dos saberes indígenas: nosso papel também é fazer arte. **Revista Literatura em debate**, v. 12, n. 22, p. 223-230, jan./jul. 2018.

_____. Literatura e resistência: poesia indígena em tempos de pandemia – Graça Graúna. **Departamento de Ciências Sociais – UFPB** (julho, 2020). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OMxSyIM10vM>. Acesso em: 02 mar. 2023.

_____. Manifesto, 2010. In: BANIWA, Denilson; GRADELLA, Pedro. **ReAntropofagia**. Manifesto distribuído aos visitantes da exposição. Centro de Artes da UFF, 2019.

_____. **Flor da Mata**. Ilustradora: Carmen Barbi. Belo Horizonte: Penninha Edições, 2014.

_____. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

_____. **Criaturas de Ñanderu**. Barueri/SP: Manole, 2010.

GUARANI, Jerá. Tornar-se selvagem. **Piseagrama**, Belo Horizonte, número 14, página 12 - 19, 2020.

GUAJAJARA, Sônia. Entrevista concedida a Tatiana Mendonça. “Os índios ainda são invisíveis”. In: _ . WERÁ, Kaká (Org.). **Sônia Guajajara**. Rio de Janeiro, Beco do Azougue editorial. Coleção Tembetá, 2018. p. 83-91.

JAENISCH, Damiana. **Cosmocoreografias**: poéticas e políticas do mover entre artes e territórios indígenas e da arte contemporânea. Tese (doutorado). Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

JURUNA, Taperida; JURUNA, Pirrum. Conjunto de 3 painéis e informações sobre essas peças. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO (Org). **Véxoa: Nós sabemos** (catálogo). Curadoria Naine Terena; textos de Daniel Munduruku et. al. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020, p. 122-125.

KADIWEL, Idjahure; MARTINS, Lucas Canavarro Rodrigues. Ressoar a pergunta: o que vem a ser o Txaísmo? **Revista Estado da Arte**, Uberlândia, v.3, 2022, n.2, p.479-491, jul./dez. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/64591/36703>. Acesso em: 18 jun. 2024.

KAINGANG, Naná. *Hawe Dau Tibuya*, 2018. CINE DE ARTES UFF. Colagens de Naná Kaingang. **Facebook**. Agosto de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/centrodeartesuff/photos/pcb.3527466907263391/352746660596749>. Acesso em: 05 jul. 2022.

KAINGANG, Naná. Ser mulher indígena na cidade, 2018. **Medium**. Disponível em: <https://medium.com/@levanteindigenausp/ser-mulher-ind%C3%ADgena-na-cidade-por-nan%C3%A1-kaingang-628f73c2d972>. Acesso em: 29 mai. 2020.

KANAYKÕ, Edgar. Olhar que atravessa a lente. Entrevista concedida a Teresa Sanches. **Boletim UFMG**, ano 46, fevereiro de 2020a. Disponível em: https://ufmg.br/storage/8/2/5/9/8259c24009843ce5378619a2e1d81168_15815134279962_1924648022.pdf. Acesso em: 31 mai. 2024.

KANAYKÕ, Edgar. Wawi Pintura corporal tradicional Xakriabá; Já! Luta e Resistência indígena; informações sobre as obras. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO (Org). **Véxoa: Nós sabemos** (catálogo). Curadoria Naine Terena; textos de Daniel Munduruku et. al. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020, p. 56-59.

KAYAPÓ, Edson. Intervenção em mesa virtual. ITAÚ CULTURAL. Círculo Dois: – “Índio, esse desconhecido: a Semana de Arte Moderna e os povos indígenas em 1922”. Com Edson Kayapó, Edson Krenak e Fabiane Medina. **Mekrukradjá: A gente somos – Reantropofagizando o Brasil** (01:36:35). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gk2esMxXM1w>. Acesso em: 16 fev. 2022.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. Pesquisa e organização: Rita Carelli. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. História indígena e o eterno retorno do encontro. In: LIMA, Pablo Luiz de Oliveira. **Fontes e reflexões para o ensino de história indígena e**

afrobrasileira: uma contribuição da área de História do PIBID/FaE/UFMG. Belo Horizonte: UFMG – Faculdade de Educação, 2012, p. 114-131.

KRENAK, Ailton. Entrevistas e palestras. In: WERÁ, Kaká (Org.). **Ailton Krenak**. Rio de Janeiro, Beco do Azougue editorial. Coleção Tembetá, 2017.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. Discurso na Assembleia Nacional Constituinte. In: COHN, Sérgio (Org.). **Ailton Krenak**. Série Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2015a, p. 30-35.

KRENAK, Ailton. Paisagens, territórios e pressão colonial. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 9, n. 3, p. 327- 343, jul./dez., 2015b.

KRENAK, Ailton. Intervenção oral na conversa virtual de “Apresentação da exposição Moquéem_Surarî: arte indígena contemporânea”, com Ailton Krenak, Jaider Esbell, Paula Berbert e Pedro Cesarino, set. 2021. **MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zT5q2zID2Ac>. Acesso em: 6 jun. 2024.

LAI/MUNIHIN. Semana da ReAntropofagia (inspiração). **Instagram**. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CZ-dCSXpxEn/>. Acesso em 14 fev. 2022.

LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil:** agência, alteridade e relação. Orientações Pedagógicas: Lucia Pimentel e William Quintal. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

LAGROU, Els; VELTHEM, Lucia. As artes indígenas: olhares cruzados. **BIB**, São Paulo, n. 87, 3/2018 (publicada em dezembro de 2018), p. 133-156. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/bib-pt/bib-87/11596-as-artes-indigenas-olhares-cruzados/file>. Acesso em: 20 mai. 2024.

LATOUR, Bruno. Qual cosmos, quais cosmopolíticas? Comentário sobre as propostas de paz de Ulrich Beck. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 68, p. 428-441, abr. 2018. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/92-BECK-PORTpdf.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2024.

LAVELLE, Patrícia. Perspectivas para uma metaforologia da antropofagia: Blumenberg, Montaigne e Oswald de Andrade. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 29. N. 3, p. 133-149, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18859/15839>. Acesso em: 28 nov. 2021.

LEMOS, Beatriz. El gesto indígena instaurado en el arte contemporáneo. **UOC. Edu**. Universitat Oberta de Catalunya, 2022. Disponível em: <https://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/el-gest-indigena-instaurat-en-l-art->

contemporani/es/1-cuando-las-acciones-se-transmutan-en-gestos/ Acesso em: 25 jan. 2024.

LIBRANDI, Marília. O quântico do manto Tupinambá. RENCK, Allende (Org.). **Reagrupar, reocupar**. Florianópolis, SC: Editora Nave, 2023, p. 10-56.

LONGHINI, Geni. **Da cor da terra: etnocídio e resistência indígena**. Tecnologia & Cultura. _ Edição especial em comemoração aos 10 anos do Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-Raciais (PPRER) do Cefet/RJ (2021) - Rio de Janeiro: Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2021, p. 65-73.

LONGHINI, Geni. **Nhande ayvu é da cor da terra: perspectivas indígenas guarani sobre etnogenocídio, raça, etnia e branquitude**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Florianópolis, 2022.

MACUXI, Ely. Urbaíndios. In: **LEETRA Indígena**. Vol. 1, n. 1, 2012 - São Carlos: SP: Universidade Federal de São Carlos, Laboratório de Linguagens LEETRA. Disponível em: <http://www.leetra.ufscar.br/libraries/view?id=8475379>. Acesso em: 27 dez. 2016.

MAKUXI, Elisclésio. Desenhos. In: MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA. **Moquém Surarî: arte indígena contemporânea**. Curadoria: Jaider Esbell. Textos de Elizabeth Machado (apresentação); et al. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021, p. 156-159.

MAXAKALI, Isael. Entrevista concedida a Luiz Camillo Osorio. In: Instituto PIPA. **Prêmio PIPA** – Rio de Janeiro: Instituto PIPA, 2020, p. 140-147.

MAXAKALI, Sueli; MAXAKALI, Isael. Yã y hã m̃iy. In: GOMES, Maria et al. (Orgs.). **Exposição Mundos Indígenas**. Belo Horizonte: Espaço do Conhecimento UFMG, 2020, p. 111-134.

MATOS, Nina. Feliciano Lana Desana, o filho dos desenhos e dos sonhos. **O Liberal**. Disponível em: <https://www.oliberal.com/tropo/feliciano-lana-desana-o-filho-dos-desenhos-e-dos-sonhos-1.267547>, mai. 2020. Acesso em: 10 jan. 2024.

MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. “Histórias indígenas”. **Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**, 2023. Acesso em: <https://www.masp.org.br/exposicoes/historias-indigenas>. Acesso em: 30 jan. 2024.

MEDINA, Fabiane. Intervenção em mesa virtual. ITAÚ CULTURAL. Círculo Dois: – “Índio, esse desconhecido: a Semana de Arte Moderna e os povos indígenas em 1922”. Com Edson Kayapó, Edson Krenak e Fabiane Medina. **Mekrukrajá: A gente somos – Reantropofagizando o Brasil (01:36:35)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gk2esMxXM1w>. Acesso em: 16 fev. 2022.

MENENDEZ, Larissa. **Iconografias do invisível: a arte de Feliciano e Luís Lana**. São Paulo: Annablume, Fapesb, 2009.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Sobre a doença. O que é COVID-19. **Ministério da Saúde**. Disponível em: <https://coronavirus.saude.gov.br/sobre-a-doenca>. Acesso em: 24 set. 2020.

MOURA, Miguela. Kuña key'para: mujer onça (32"; 36"). **Mekukradjá (2022) – Teaser**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_mCrSKOFAyg. Acesso em: 16 fev. 2022.

MST – Movimento Sem Terra. “Quem somos?”, **MST**. Disponível em: <https://mst.org.br/quem-somos/>. Acesso em: 30 jan. 2024.

MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA. *Moquém_Surari*: arte indígena contemporânea. Curadoria: Jaider Esbell. Textos de Elizabeth Machado (apresentação); et all. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021.

MAXAKALI, Sueli. Fotografias e explicação sobre as obras. In: MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA. *Moquém_Surari*: arte indígena contemporânea. Curadoria: Jaider Esbell. Textos de Elizabeth Machado (apresentação); et al. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021, p. 104-107; 184-185.

NYN, João. Reflexão. **Twitter**. Disponível em: <https://mobile.twitter.com/Juaonyn/status/1492239884282703875>. Acesso em: 11 fev. 2022.

NYN, João. **Tybyra**: uma tragédia indígena brasileira. São Paulo: Selo Doburro, 2020.

OLIVEIRA, Caroline. “É difícil lidar com um sistema que engessa a gente”, diz curadora indígena que deixou o Masp. **Brasil de Fato**, 2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/05/20/e-dificil-lidar-com-um-sistema-que-engessa-a-gente-diz-curadora-indigena-que-deixou-o-masp> Acesso em: 30 jan. 2024.

OLIVEIRA, Rodrigo Lima de. Os Selk'nam da Terra do Fogo: uma análise multifocal da violência. **Contemporânea – Revista de Ética e Filosofia Política**, v. 3, n. 2, 2023. Disponível em: <https://ojs.revistacontemporanea.com/ojs/index.php/home/article/view/419/313>. Acesso em: 20 jan. 2024.

ORTIZ, Fernando. Del fenómeno de la "transculturación" y de su importancia en Cuba/Do fenômeno social da transculturação e sua importância em Cuba. Trad. Livia Reis. In: **El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco**. Cuba: Editorial de ciencias sociales, La Habana, 1983. p. 86-90.

PAULA, Luciane; SOUZA, Douglas. Antropofagia Dialógica: olhar Tarsila do Amaral. **Signum: Estudos da Linguagem**, Londrina, v. 22, n. 3, p. 75-105, dez. 2019. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/38503>. Acesso em: 4 jul. 2022.

PATAXÓ, Arissana. Participação no documentário “Arte Indígena Contemporânea – Ep. 5: Arissana Pataxó”, promovido pelo **Instituto Cultural Vale**, mai. 2022a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6i1aVWtQjBM>. Acesso em: 20 jun. 2024.

PATAXÓ, Arissana; MILANEZ, Felipe. **Texto curatorial de Hãhãw: arte indígena antirracista**. Museu de Arte Sacra, Salvador/Bahia, 2022.

PATAXÓ, Arissana. Obras e textos informativos. **Hãhãw: arte indígena antirracista**. Museu de Arte Sacra, Salvador/Bahia, 2022b.

PERASSOLO, João; MORAES, Carolina. Núcleo com fotos do MST volta a fazer parte de exposição no Masp. **Folha de São Paulo**, jun. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/06/nucleo-com-fotos-do-mst-volta-a-fazer-parte-de-exposicao-no-masp.shtml#:~:text=Setor%20da%20mostra%20Hist%C3%B3rias%20Brasileiras,museu%20a%20conjunto%20de%20imagens&text=O%20Masp%20confermou%20nesta%20segunda,a%20fazer%20parte%20da%20mostra>. Acesso em: 30 jan. 2024.

PEDRO, Bernaldina. Saberes tradicionais com Bernaldina. Entrevista concedida a Pedro Stropasolas. **Brasil de Fato**, publicado em 29 nov. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p5UcwBJelqU>. Acesso em: 20 jan. 2022.

PEDRO, Bernaldina José. Informações biográficas. In: MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA. **Moquém_Surari: arte indígena contemporânea**. Curadoria: Jaider Esbell. Textos de Elizabeth Machado (apresentação); et all. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021, p. 144-145.

PEDROSA, Célia, KLINGER, Diana, WOLFF, Jorge e CÂMARA, Mário (orgs). Arquivo (Verbete). In: **Indicionário do Contemporâneo**. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

PEREIRA, Flávio. Desenvolvimentismo e ecocídio: causa e (possível) consequência no contexto de ruptura das bases existenciais dos povos originários no Brasil. **Boletim Científico ESMPU**, Brasília, a. 17 – n. 51, p. 257-281 – jan./jun. 2018.

PIMENTA, Marcio; FANTA, Nina. Indígenas da Terra do Fogo lutam por reconhecimento para provar que não foram extintos. **Folha de São Paulo**, 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2021/12/indigenas-da-terra-do-fogo-lutam-por-reconhecimento.shtml>. Acesso em: 18 jan. 2024.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Véxo: nós sabemos/curadoria Naine Terena; textos de Daniel Munduruku (et. al.)** – São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. Ativação Morî' erenkato eseru ' - Cantos para a vida com Daiara Tukano e Jaider Esbell. **Pinacoteca de São Paulo** (00:54:21), 23 nov. 2020. Disponível em:

<https://www.facebook.com/PinacotecaSP/videos/387874055794405/>. Acesso em: 22 abr. 2024.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Patronos 2020. **Pinacoteca do Estado de São Paulo**. Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2016/11/PATRONOS-E-OBRA-ADQUIRIDAS-EM-2020-1-compactado.pdf>. Acesso em: 22 mai. 2024.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Terra fértil: Vêxoa e a arte indígena contemporânea na Pinacoteca de São Paulo (00:22:51). Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2021. **Youtube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0zztkhAsMc4&t=253s>. Acesso em: 22 mai. 2024.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. Vêxoa: Nós sabemos – mulheres Terena e seus cantos comunitários. Com Naine Terena, Yone Terena, Anita Terena, Simone Eloy Terena, Evelin Hekeré Terena, Zuleica Terena e Simone Terena. Pinacoteca de São Paulo (00:48:54). **Youtube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2L7EAMkH11E>. Acesos em: 20 mai. 2024.

PITTA, Fernanda. Discussão na mesa Curadoria de las artes indígenas en Brasil, México, Perú y Reino Unido. Seminário Kixpatla: arte y cosmopolítica. Com Naine Terena, Sandra Benites, Fernanda Pitta, Els Lagrou, Giuliana Borea, Johannes Neurath, Alessandro Questa, Rember Yahuarcani. **Colegio de San Ildefonso** (02:54:29). Youtube. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=shwJE-QhHsU> >. Acesso em: 9 jun. 2021.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. 3.ed. – Rio Branco: Nepan Editora, 2018.

PIPA – A JANELA PARA A ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA. Sobre o Prêmio PIPA 2024. **PIPA – a janela para a arte contemporânea brasileira**. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/sobre-o-premio-pipa-2024/>. Acesso em: 22 jan. 2024.

PIPA – A JANELA PARA A ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA. Glicéria Tupinambá irá representar o Brasil na Bienal de Veneza de 2024. **PIPA – a janela para a arte contemporânea brasileira**. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2023/10/gliceria-tupinamba-ira-representar-o-brasil-na-bienal-de-veneza-de-2024/>. Acesso em: 24 jan. 2024.

PONÇADA, Adrielle. **Moytãxó'wây apekôy'txê ug iõp koxuk txóp kioiã tsaêhú upâ pataxi txó hãhãwré urauna'há makiamé** (Pinturas corporais e os grafismos dos objetos artesanais das aldeias do território Barra Velha). Trabalho de Conclusão de Curso. Formação Intercultural de Educadores Indígenas FIEI/FAE/UFMG. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

PROJETO MIRA. Mira! Artes visuais contemporâneas dos Povos Indígenas. **Projeto Mira**. Disponível em: <https://projetomira.wordpress.com/galeria-obras-a-venda-2/>. Acesso em: 20 jan. 2024.

QUEIROZ, Guilherme. Exposição com arte indígena é vandalizada em Embu das Artes: trinta obras foram danificadas em mostra que ocorre em centro cultural

da prefeitura. **Veja São Paulo**, jul. 2019. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/exposicao-arte-indigena-vandalizada-embu>. Acesso em: 02 jun. 2024.

RÁDIO YANDÊ. A década da Arte Indígena contemporânea. Participação: Daiara Tukano; Jaider Esbell; Naine Terena; Denilson Baniwa. Abril Indígena Live 5 (01:05:53). **Rádio Yandê**. Disponível em: <https://www.facebook.com/radioyande/videos/2588646248068131/>. Acesso em: 05 abr. 2020

RENNÓ, Iara et al. **Makunaimã: o mito através do tempo**. São Paulo: Elefante, 2019.

RIBEIRO, Berta. A mitologia pictórica dos Desâna. In: VIDAL, Lux. **Grafismo indígena**. 2 ed., São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 35-52.

RODRÍGUEZ, Victor Gabriel. **O ensaio como tese: estética e narrativa na composição do texto científico**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SÁENZ, Cynthia. **De mulher a pajé: aprendizagem das mulheres pajés Yawanawa como transformação**. Dissertação de mestrado em Educação, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2017.

SANTA RITA, Flávia. **Transculturalização: música, educação e Valorização da cultura indígena macuxi, a partir da “Banda Cruviana” da UFRR**. Universidade Federal de Roraima. Disponível em: https://uerr.edu.br/ppge/wp-content/uploads/2018/06/DISSERTA%C3%87%C3%83O-FL%C3%81VIA_%C3%81VILA_SANTA_RITA.pdf . Acesso em: 18 jan. 2022.

SANTIAGO, Silviano. O entrelugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro Rocco, 2000.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SESC. Medicina da memória ancestral do povo Tabajara de Ipueira. **Entre parentes: narrativas indígenas ilustradas**, do SESC Osasco, em 2022.

SHANON, Benny. Os conteúdos das visões da ayahuasca. **Mana**, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/LsSHhNnxtCswpPWk4vVgGNs/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 16 jun. 2024.

SILVA, Dalmo de Oliveira Souza e. Abaporu e a "invenção" da arte brasileira, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. **Anais do 26o Encontro da Anpap**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.533-544.

SILVA, Mirna. **Que memórias me atravessam? Meu percurso como estudante indígena**. Dissertação de Mestrado (151 folhas). Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2017. Disponível

em: < https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/459/o/Disserta%C3%A7%C3%A3o_-_Mirna_Patr%C3%ADcia_Marinho_da_Silva_-_2017.pdf >. Acesso em: 26 jun. 2021.

SMITH, Linda Tuhiwai. **Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas**. Trad.: Roberto G. Barbosa. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio?. **Remate de Males**, v. 31. Nº. 1-2. Trad. de Bruna Torlay. São Paulo: Campinas, 2011, p. 13-24.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 69, p. 442-464, abr. 2018.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Trad. Eliane Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TERENA, Naine; MUNDURUKU, Daniel. Texto curatorial. In: ITAÚ CULTURAL. **Mekukradjá devora a Semana de 1922 e fala de exclusão, arte e ancestralidade**. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/secoes/agenda-cultural/mekukradja-fala-de-modernismo-exclusao-arte-e-ancestralidade?fbclid=IwAR0OtVftrYDz_TrA2RU0gBGNCfDO6TRYJrmeatu2AXL9EJVbXmvpizQAE44 >. Acesso em: 7 fev. 2022a.

TERENA, Naine. Entrevista concedida à reportagem da DW Brasil. **DW Brasil**, dez. 2021. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/2021-o-ano-em-que-o-brasil-descobriu-a-arte-ind%C3%ADgena/a-60144439#:~:text=Em%20sua%2034%C2%AA%20edi%C3%A7%C3%A3o%2C%20encerrada,Maxacali%2C%20U%C3%BDra%20e%20Jaider%20Eshell>. Acesso em: 16 jan. 2024.

TERENA, Naine; MUNDURUKU, Daniel. Narradores do vídeo curatorial. **Mekukradjá (2022) – Teaser**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_mCrSKOFAyg. Acesso em: 16 fev. 2022b.

TERENA, Naine. Manifestações estéticas indígenas – pensar o fazer arte indígena no Brasil. **Revista Estado da Arte**, Uberlândia. v.3, n.2, p.457-463, jul./dez, 2022. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/66614/36699>. Acesso em: 31 jan. 2024.

TERENA, Naine. Discussão na mesa Curadoria de las artes indígenas en Brasil, México, Perú y Reino Unido. Seminário Kixpatla: arte y cosmopolítica. Com Naine Terena, Sandra Benites, Fernanda Pitta, Els Lagrou, Giuliana Borea, Johannes Neurath, Alessandro Questa, Rember Yahuarcani. **Colegio de San Ildefonso** (02:54:29). Youtube. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=shwJE-QhHsU> >. Acesso em: 9 jun. 2021.

TERENA, Naine. Véxoa: nós sabemos (ensaio). In:_. Pinacoteca de São Paulo. **Véxoa: nós sabemos/curadoria Naine Terena; textos de Daniel Munduruku (et. al.)** – São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020.

TERENA, Naine. Entrevista concedida a Gabriela Freire e Laura Gil. Véxoa: nós sabemos e a cura indígena da arte brasileira – Entrevista com Naine Terena. **Campos**, V.23 N. 2 p. 171-186 - jul.dez., 2022b. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/86062>. Acesso em: 10 jun. 2024.

TXIHI, Tamikuã. Nuhwã (Fortaleza) – Guardiãs da memória, 2020 Áxiná, exna (Onça fêmea e sua cria) – Guardiãs da memória, 2019 Kuypô (Vento) – Guardiãs da memória, 2019 Txahab (Fogo) – Guardiãs da memória, 2020. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO (Org). **Véxoá: Nós sabemos** (catálogo). Curadoria Naine Terena; textos de Daniel Munduruku et. al. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020, p. 102-105.

TUKANO, Daiara. Hori. **Fag.tar – a força delas**, 2020a. Disponível em: <https://fagtar.org/expressoes/expodaiaratukano/>. Acesso em: 28 mar. 2022.

TUKANO, Daiara. Entrevista concedida a Ricardo Machado. In: MACHADO, Ricardo. Nem modernista, nem anti-modernista, a Arte Indígena Contemporânea (e cosmopolítica) na vanguarda de um Brasil que jamais foi moderno. **IHU – Revista do Instituto Humanitas Unisinos On-line**, Nº 551 | Ano XXII | 2/5/2022a, p. 26-42.

TUKANO, Daiara. Intervenção em mesa virtual. ITAÚ CULTURAL. Círculo Seis: – "Modernos eram os indígenas: pensar a arte é pensar sobre os conceitos de arte", 2020b. Com Daiara Tukano, Rejane Paféj Kanhgág e Watatakalu Yawalapiti. **Mekrukradjá: A gente somos – Reantropofagizando o Brasil** (02:19:05). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VNNVuZO9YJU>. Acesso em: 18 fev. 2022.

TUKANO, Daiara. Intervenção oral na Pinacoteca de São Paulo. Morî' erenkato eseru ' - Cantos para a vida. **Pinacoteca de São Paulo** (00:54:21), 23 nov. 2020b. Disponível em: <https://www.facebook.com/PinacotecaSP/videos/387874055794405/>. Acesso em: 22 abr. 2024.

TUPINAMBÁ, Glicéria. Entrevista concedida a Luiz Camillo Osorio. In: Instituto PIPA. **Prêmio PIPA – Rio de Janeiro: Instituto PIPA**, 2023, p. 34-39.

TUPINAMBÁ, Glicéria. Fotografias e texto informativo. **Hãhãw: arte indígena antirracista**. Museu de Arte Sacra, Salvador/Bahia, 2022.

TUPINAMBÁ, Glicéria. Depoimento. In: TUGNY, Augustin de; et al (Orgs.). **Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá | Essa é a grande volta do manto tupinambá** (catálogo). São Paulo: Conversas em Gondwana, 2021.

TUXÁ, Yacunã. **Mulher indígena, sapatão e artista em Salvador** (00:18:38). Documentário produzido por Raquel Franco. Canal do Youtube de Yacunã Tuxá, publicado em 3 de janeiro. 2020a. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=G36wplajADY&t=8s> >. Acesso em: 25 jun. 2021.

TUXÁ, Yacunã. A queda do céu; Nada vai nos parar. In:_. PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Véxoá: nós sabemos**/curadoria Naine Terena; textos de Daniel Munduruku (et. al.) – São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020, p. 118-119.

TUXÁ, Kuhamatí Kuhamatá; Yacunã. Informações sobre a história das obras. **Hãhãw: arte indígena antirracista**. Museu de Arte Sacra, 2022.

TUXÁ, Ezqueil. Instalação. **Hãhãw**: arte indígena antirracista. Museu de Arte Sacra, Salvador/Bahia, 2022.

UÝRA. Entrevista concedida a Luiz Camillo Osorio. In: Instituto PIPA. **Prêmio PIPA** – Rio de Janeiro: Instituto PIPA, 2022, p. 72-77.

UNIVERSIDADE DE MANCHESTER. CARLA – Culturas do Antirracismo na América Latina. **Universidade de Manchester**. Disponível em: <https://sites.manchester.ac.uk/carla/home/pt-br/sobre-o-projeto/>. Acesso em: 14 jun. 2024.

VEIGA, Edison. 2021: o ano em que o Brasil “descobriu” a arte indígena. **DW Brasil**, dez. 2021. Disponível em: [https://www.dw.com/pt-br/2021-o-ano-em-que-o-brasil-descobriu-a-arte-ind%C3%ADgena/a-60144439#:~:text=Em%20sua%2034%C2%AA%20edi%C3%A7%C3%A3o%2C%20encerrada,Maxacali%2C%20U%C3%BDra%20e%20Jaider%20Esbell](https://www.dw.com/pt-br/2021-o-ano-em-que-o-brasil-descobriu-a-arte-ind%C3%ADgena/a-60144439#:~:text=Em%20sua%2034%C2%AA%20edi%C3%A7%C3%A3o%2C%20encerrada,Maxacali%2C%20U%C3%BDra%20e%20Jaider%20Esbell.). Acesso em: 16 jan. 2024.

VELTHEM, Lucia. Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 19-29, mai. 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12052/9434>. Acesso em: 29 mai. 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Viveiros de. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 183-264.

XAKRIABÁ, Célia. **O Barro, o Genipapo e o Giz no fazer epistemológico de Autoria Xakriabá**: reativação da memória por uma educação territorializada. Dissertação apresentada ao Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais (MESPT). Brasília - DF, 2018.

XAKRIABÁ, Nei Leite. Cerâmica e informações sobre as peças. In: MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA. **MoquéM_Surari**: arte indígena contemporânea. Curadoria: Jaider Esbell. Textos de Elizabeth Machado (apresentação); et al. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021, p. 86-91; p. 153.

XAKRIABÁ, Nei Leite. **Arte indígena xakriabá**: com um pé na aldeia e outro pé no mundo. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2022.

XUKURU, Juliana. Instalação e tela; textos explicativos sobre a obra. **Hãhãw**: arte indígena antirracista. Museu de Arte Sacra, Salvador/Bahia, 2022.

WAPICHANA, Cristino. Makunaima X Macunaíma. In: **Educação em linha**: índios, os primeiros brasileiros. Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro, 2010, p. 16.

WERÁ, Kaká (Org.). Apresentação. In: WERÁ, Kaká (Org.). **Ailton Krenak**. Rio de Janeiro, Beco do Azougue editorial. Coleção Tembetá, 2017, p. 7-10.

ZIMMERMANN, Dayane. Manto Tupinambá chega ao Rio. **G1 – O portal de notícias da Globo**. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2024/07/10/manto-tupinamba-chega-ao-rio.ghtml>, jul. 2024. Acesso em: 4 ago. 2024.