

## Variações do txaísmo: algumas formulações sobre o curador-txai

Variations of txaism: some formulations about the curator-txai

DANIEL REVILLION DINATO

Université du Québec à Montréal (UQÀM) Montréal, Canada

### RESUMO

Como uma tentativa de resposta à questão levantada por Jaider Esbell, "O que vem a ser o Txaísmo?", busco, nesse artigo, formular o conceito de curador-txai. Trata-se de uma prática curatorial a longo prazo que venho estabelecendo com o MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin) e que visa, sobretudo, cuidar de relações: aquelas vivas nas obras do coletivo e as que me unem aos artistas do MAHKU. Trata-se, também, de uma prática que vai além da organização de eventos específicos, tais como exposições, embora estas possam eventualmente ser o resultado de nosso diálogo. Finalmente, é uma prática sustentada pela aliança, baseada na etnografia e que procura levar a sério as especificidades das práticas artísticas da MAHKU.

### PALAVRAS-CHAVE

Arte indígena contemporânea, Curadoria, Etnografia.

### ABSTRACT

As an attempt to answer the question raised by Jaider Esbell, "What is Txa'ism?", I seek, in this article, to formulate the concept of curator-txai. It is a long-term curatorial practice that I have been establishing with MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin) and which aims, above all, to take care of relationships: those alive in the works of the collective and those that unite me with the MAHKU artists. It is also a practice that goes beyond the organization of specific events, such as exhibitions, although these may eventually be the result of our dialogue. Finally, it is a practice supported by the alliance, based on ethnography and that seeks to take seriously the specificities of the artistic practices of MAHKU.

### KEYWORDS

Contemporary indigenous art, Exhibition curation, Ethnography

A primeira vez que ouvi o termo *txai* foi em 2016, quando comecei a pesquisar e trabalhar junto do Movimento dos Artistas Huni Kuin<sup>1</sup> (MAHKU). Nessa ocasião, os

---

<sup>1</sup> MAHKU é um coletivo de artistas Huni Kuin fundado em 2012 no estado do Acre, Brasil. Suas origens estão relacionadas à pesquisa anterior de Ibã Huni Kuin, fundador do coletivo, sobre os cantos da ayahuasca (cantos chamados *huni meka* na língua *hantxa kuin*). A principal produção artística do coletivo consiste em traduzir esses cantos e alguns mitos em imagens. O projeto artístico consolidado pelo Ibã está diretamente associado a um modo particular de conhecimento (os mitos e cantos *huni meka*), ao mesmo tempo em que constrói alianças e estratégias de autonomia, que é um de seus aspectos políticos. "Vende tela, compra terra" é um dos lemas do coletivo, e em 2014, com o dinheiro recebido por uma obra, eles compraram 10 hectares de floresta onde agora está organizado o "Centro MAHKU Independente".

integrantes do coletivo ofereceriam uma oficina para crianças no contexto da exposição Histórias da Infância no Museu de Arte de São Paulo (MASP), ocorrida naquele mesmo ano, e eu começava minha pesquisa de mestrado com eles.

Aqueles dias no MASP foram os primeiros em que pude dialogar presencialmente com Bane, Mana e Ibã, integrantes do coletivo. Além deles, conheci também o antropólogo Amilton Mattos, parceiro não indígena do coletivo. Pude logo entender que *txai* demarcava e designava uma diferença pois, entre eles, com exceção de Amilton, o termo não era usado.

Conjuntamente, eles propuseram como oficina para as crianças a realização de um ritual *katxanawa*, o ritual da fertilidade Huni Kuin<sup>2</sup>. Dividiram, então, as crianças em duas metades e adornaram um dos grupos com palha de jarina na cabeça. Essas crianças seriam os *yuxin*, os espíritos que saem de dentro da floresta durante o ritual. As demais crianças esperavam. Quando aquelas adornadas vinham, gritando, eram recebidas com certa hostilidade pelo outro grupo. Logo, porém, a hostilidade se transformava em aliança. Cada criança não adornada deveria pegar uma outra, adornada, pelo braço. Assim, quando todas tinham encontrado um “par”, elas dançavam em roda<sup>3</sup> e cantavam. Depois, os grupos se invertiam e o ritual era repetido. Estávamos no terceiro andar do MASP, junto a coleção permanente do museu exposta nos cavaletes de vidro projetados por Lina Bo Bardi.

Conforme Els Lagrou, antropóloga e pesquisadora de longa data dos Huni Kuin, o *katxanawa* ocorre da seguinte maneira:

Um grupo de homens, todos da mesma metade, começa a dança saindo da mata como *yuxin* da floresta, que invadem a aldeia, cantando ho ho, ho ho. Este é o elemento central do rito: os invasores da floresta são inicialmente recebidos com hostilidade: a outra metade, que não foi para a mata, representa o "interior", os *huni kuin*, e pegam suas armas para receber os inimigos. Mas logo depois de se aproximar dos *yuxin* da floresta, as armas são deixadas de lado e os dois grupos dançam juntos ao redor do *katxa*,

---

<sup>2</sup> Os Huni Kuin, também conhecidos como Kaxinawá, são falantes do *hantxa kuin* (“língua verdadeira”), da família linguística Pano. Vivem no estado do Acre, distribuídos em doze terras indígenas, onde totalizam cerca de 10.818 pessoas (Siasi/Sesai 2014), e no Peru, onde são aproximadamente 2.419 pessoas (INEI, 2007). Os membros do MAHKU, com exceção de Kássia Borges, vivem na Terra Indígena Kaxinawá do Rio Jordão, território de 87 mil hectares nas margens do Rio Jordão homologado em 1991.

<sup>3</sup> Tradicionalmente, a dança é feita ao redor do *katxa*, um tronco de *paxiúba oco*, escavado no centro. Lagrou (1991) conta que, antes da campanha dos missionários contra bebida alcoólica, a *cajúma* era guardada nesse tronco para fermentar.

chamando todas as plantas cultivadas pelos nomes (LAGROU, 1991, p. 88-89)

Mesmo que essa observação tenha sido feita há mais de trinta anos e que, desde então, alguns elementos do ritual, como a possibilidade de mulheres participarem, tenha se transformado, há uma constante que precisa ser ressaltada: o *katxanawa* mostra, dentre outras coisas, a possibilidade de aliança e de pacificação da alteridade. Mal sabia eu, naquela época, que eu não estava apenas vendo, distanciadamente, um ritual, mas que os processos de me “amansar”, como diz Ibã, e de me tornar *txai* já estavam também em curso ali. Uma forma de relação estava sendo proposta pelos integrantes MAHKU e cabia a mim aceitar. É sobre essa forma de se relacionar, enquanto *txai*, que irei falar nesse agora.

### ***Txai***

“Ei, *txai!*”. Se você for um não indígena trabalhando com os Huni Kuin, é certo que logo você vai escutar alguém te chamando assim. *Txai* é um termo amplamente utilizado nas relações inter-étnicas, principalmente entre os homens, na região do Acre. A tradução literal de *txai* seria 'cunhado', mas *txai* é o modo pelo qual os Huni Kuin chamam a praticamente todos os não indígenas. Ressalta Viveiros de Castro que:

Quando um índio não sabe como chamar um estrangeiro, ele o chama de “cunhado” para não chamá-lo de inimigo. “Cunhado” tende a ser usado como a palavra genérica para um outro, um não-parente com quem se quer ter relações amigáveis, ou pelo menos neutras, mas que permitam a troca, isto é, a relação. Nós usamos “irmão” em vários contextos em que os índios usam “cunhado”. “Liberdade, igualdade, fraternidade”: nosso modelo da relação social é a fraternidade, isto é, a semelhança, O que é a fraternidade como modelo de relação social? É a ideia de que duas pessoas estão ligadas porque estão na mesma relação com um terceiro termo superior. Se eu te chamo de irmão, estou “pressupondo” que nós temos, em comum, uma relação com um terceiro termo transcendente: pai, pátria, religião, ideologia. A igualdade das relações que nós temos com um terceiro termo nos torna relacionáveis entre si. [...] Em contrapartida, se eu sou seu cunhado, então nós temos uma relação diferente com um mesmo termo (irmão/marido). Em vez de ser pela semelhança, nós nos relacionamos pela diferença. O cunhado é alguém com quem eu troco, ou seja, ele é o oposto de mim, e não a minha réplica. Então essas duas maneiras de conceber a alteridade, como diferença ou repetição (para usar uma linguagem deleuziana), como instituição do outro ou como duplicação do mesmo, definem duas sociologias divergentes, duas metafísicas opostas. Ao chamar você de cunhado eu crio a possibilidade que eu e você troquemos coisas. No mundo indígena, se pode dizer que todos os homens são cunhados. Eles estão ligados precisamente por não terem a

mesma relação com aquilo que os relaciona. Só existe a relação na medida em que não se está na mesma relação com o termo de ligação. A relação é fundada por causa das diferenças, e não a despeito delas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 158).

Viveiros de Castro argumenta que a relação entre cunhados (*txai*) é sustentada pela diferença. Eu e o Outro (e esse Outro pode ser tanto humano, quanto não humano) não tecemos a mesma relação com aquilo que nos liga e é isso que mantém a relação viva. O que une é, justamente, o que distingue (VIVEIROS DE CASTRO, 2000, p.17). Esse argumento, já parcialmente antecipado por Lévi-Strauss (1943), pode ser resumido assim: “o Outro, em suma, é primeiro de tudo um afim” (VIVEIROS DE CASTRO, 2000, p. 14). A forma básica, primeira, de relação na Amazônia, segundo o mesmo autor, seria a de afinidade e, por consequência, de aliança. Sobre isso, voltaremos mais a frente.

O *txai* é, nesse sentido, um aliado com quem se relaciona a partir da troca. É aquele que é diferente e é a diferença que desperta o interesse, fazendo com que a relação exista. O *txai* é também alguém com quem podemos estabelecer alianças afetivas (KRENAK, 2016). De acordo com Ailton Krenak, a característica fundamental das relações entre brancos (não indígenas de uma forma geral) e povos indígenas é o conflito e a guerra, deixando pouco espaço para afetos mútuos e alianças. Isto não impede, contudo, as suas eventuais existências. Krenak conta que, ao longo da sua vida, sentiu grande resistência por parte dos não indígenas em colaborar com ele, mas que isto não o impediu de construir alianças afetivas.

Em vez de o mundo ser só fechadura e impossibilidade, em vez de ele ser cheio de trancas, ele passa a ser cheio de janelas. Essas janelas todas vão ganhando um sinal positivo, de possibilidade de troca. Então, aliança na verdade é um outro termo para troca. (KRENAK, 2016, p. 170)

Trocas, assinala, não imediatas. Intercâmbios, alianças, que pressupõem a continuidade das relações e que levam tempo a serem consolidadas. Trocas reais, portanto, não uma extração dos indígenas pelos brancos. Para além de objetivos imediatos, as alianças afetivas produzem “um ambiente criativo, de invenção, de criação no sentido mais prazeroso, em que os afetos são espontâneos” (KRENAK, 2016, p. 171).

Eu tive a oportunidade de ler essa entrevista de Ailton Krenak em 2018. Eu fazia uma especialização em Estudos e Práticas Curatoriais na Fundação Armando

Álvares Penteado (FAAP). Logo enviei para Paula Berbert, colega de especialização com quem vinha tecendo um diálogo intenso e com quem dividia a vontade de ajudar a movimentar o cenário da arte indígena contemporânea. O choque foi imediato. Janelas de aliança se abriram.

Lembro disso agora pois Paula Berbert (2019) propõe, dentre outras coisas, em seu trabalho de conclusão da especialização, que entendamos as alianças afetivas como um método curatorial. Berbert aproxima a ideia de aliança afetiva de uma certa concepção de etnografia<sup>4</sup> e descreve uma série de eventos<sup>5</sup> que movimentaram a arte indígena contemporânea naquele ano de 2018, sobretudo com os artistas Jaider Esbell e Denilson Baniwa, como frutos dessas alianças. Estive presente, ajudei a organizar com ela alguns desses eventos, ainda que minha participação tenha sido infinitamente menor à dela.

Passado o ano de 2018, a aliança afetiva como método curatorial da arte indígena contemporânea foi ainda mais longe. Em 2021, Paula Berbert e Jaider Esbell organizaram conjuntamente as exposições “Apresentação: Ruku – Jaider Esbell”, individual de Jaider na Galeria Milan e a fundamental “Moquém\_Surarî: arte indígena contemporânea” no Museu de Arte Moderna de São Paulo, como parte da 34ª Bienal de São Paulo. Nessa última, eles aproximaram explicitamente a proposição das alianças afetivas com o conceito de *txaísmo*. Assim, no texto curatorial disposto logo na entrada da exposição podíamos ler o seguinte:

Txaísmo é um conceito formulado a partir da palavra txai [...] que pode ser traduzido por “cunhado”. Aqui, cunhado ou txai evoca um tipo de aliança com uma pessoa não-consanguínea com quem estabelecemos relações de reciprocidade e comprometimento, seja por parentesco ou por afinidade. Txaísmo é assim a possibilidade de ser aliado daquele que é diferente de

---

<sup>4</sup> Uma das principais referências em torno da etnografia que compartilhamos é o “pacto etnográfico”, estabelecido entre Davi Kopenawa e Bruce Albert na origem do livro *A Queda do Céu*. Pacto etnográfico é o que pode se chamar de “uma forma pós-malinowskiana da prática etnográfica com implicações radicais em vários sentidos” (KELLY, 2013, p. 173), tal como a praticada por Bruce Albert com Davi Kopenawa. Esse pacto, construído ao longo de quarenta anos, é uma forma de mediação que faz jus à imaginação conceitual Yanomami, leva em conta com rigor o contexto sociopolítico local e global, e possui um procedimento crítico sobre a própria prática etnográfica. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 520). Esse pacto é, também, uma aposta por parte dos Yanomami “sobre as futuras possibilidades de mediação, em que a habilidade do antropólogo possa servir de contrapeso ao desequilíbrio de poder ao qual estão submetidas muitas comunidades indígenas” (KELLY, 2013, p. 174). Pessoalmente, tenho o pacto etnográfico como um horizonte ético e intelectual do fazer etnográfico.

<sup>5</sup> Eventos que foram por ela gerenciados, por vezes com minha ajuda e de outros aliados. Dentre eles, ressalto o encontro *Arte Indígena Contemporânea: redes e alianças para resistência* realizado em novembro de 2018 na Casa do Povo (São Paulo) e as oficinas de produção de cartazes lambe-lambe conduzidas por Denilson Baniwa nesse mesmo local.

nós. No contexto do encontro violento entre mundos inaugurado pela invasão colonial, *txaísmo* é um convite urgente para criar novas formas de relação, dilatadas em outras dimensões de tempos e espaços.

A proposição *txaísta* reverbera com as formulações de Ailton Krenak sobre as “alianças afetivas” em que se produz uma expansão radical da ideia de aliança para além dos humanos, abrindo a possibilidade de manter relações de afetos com outros seres que compõem o cosmos.

*Txaísmo*, nesse caso, faz referência ao artigo “*Txaísmo, txaístas e outros ismos*” publicado em 2018 por Jaider Esbell no seu site pessoal. Nele, o artista levantava a importante questão: o que vem a ser o *Txaísmo*? (ESBELL, 2018). Arrisco dizer que essa é uma pergunta com múltiplas respostas e que o texto curatorial e a própria exposição são possíveis desenlaces para ela.

“Terá como praça de parimento, lugar de reivindicação a uma pseudo-invenção a floresta encantada circum-acreana essa moda definitiva – o *Txaísmo*?” (ESBELL, 2018). Assim Jaider começa seu texto e assim voltamos ao Acre. E, de lá, encontrei uma outra menção ao *txaísmo* em um texto de 2013 escrito pelo antropólogo Alfredo Wagner Berno de Almeida. Ali, o autor recorda dos processos de reconhecimento formal das terras indígenas no Acre, os quais contaram com a colaboração fundamental do antropólogo Txai Terri de Aquino. Terri Aquino, batizado de *txai* pelos indígenas do Acre, publicou inúmeras narrativas de lideranças indígenas nas colunas “Papos de Índio” e produziu, conjuntamente com os indígenas, laudos de identificação e de mapeamento que resultaram no reconhecimento formal das terras.

A experiência do *txaísmo* [...] acredita na autonomia dos indígenas face aos mediadores e nutre uma noção determinante de “território”. Derivado do termo “*txai*” [...], apóia-se em mapas produzidos pelos próprios indígenas, fundados no conceito de “terras tradicionalmente ocupadas” e nas modalidades de gestão de recursos por eles encetadas. (ALMEIDA, 2013, p. 164).

A experiência do *txaísmo* relativiza a função dos mediadores não indígenas nos processos de demarcação de terras, enfatizando a agência dos próprios povos indígenas. Trata-se, portanto, de mediações, como a de Terri, que não se sobrepõem às vontades dos próprios indígenas, mas estão sujeitas a elas. Aqui, temos uma outra pista de resposta para a questão colocada por Jaider.

Mas, o que vem a ser o *txaísmo*? Mais importante do que reivindicar uma resposta única, me parece ser fundamental continuar ecoando a pergunta<sup>6</sup> e, sobretudo, multiplicando as possíveis respostas. Cada resposta a essa questão nos mostrará uma outra possibilidade de relações entre indígenas e não indígenas, não mais calcada no conflito, mais na aliança afetiva.

Jaider e Paula, conjuntamente, deram e seguem dando uma resposta a questão. O *txaísmo* e as relações afetivas estão na base da parceria estabelecida entre eles, uma parceria que, certamente, não terá fim. Assim, com humildade e como uma homenagem póstuma ao amigo Jaider Esbell, peço licença, tomo a liberdade de seguir dialogando com ele e tento responder a sua questão com a proposição do curador-*txai*.

### **Curador-*txai***

Busco elaborar esse conceito-prática, ainda em desenvolvimento, tendo como base a minha relação nos últimos seis anos com o MAHKU<sup>7</sup>. No dia 18 de dezembro de 2020, em publicação pelo Facebook, esbocei uma primeira formulação sobre o tema. O texto chamava-se “Curador(a)-*txai*” e continha o seguinte:

Aqui pensando sobre quais transformações a Arte Indígena Contemporânea pode levar ao “sistemão” (como diz Jaider) da arte, especialmente para as práticas curatoriais. Se a relação ameríndia básica, como evidenciado por, dentre outros, Viveiros de Castro, é a relação entre cunhados, afins, me parece que é justamente essa posição aberta aos curadores e curadoras não indígenas: transformarem-se em cunhados, *txais*. Curador(a)-*txai*. O que isso quer dizer? Muitas coisas e, sobretudo, coisas diferentes para cada povo. Há, porém, uma lição básica a tirar. Cunhados se ligam, como evidenciou o mesmo antropólogo, pela diferença. Enquanto curadores e curadoras não indígenas trabalhando com artistas indígenas não estamos na mesma posição em relação àquilo que nos liga: o mundo da arte. Tampouco, temos os mesmos referentes de arte. Estamos, portanto, fazendo coisas diferentes, mesmo quando fazemos a “mesma” coisa: uma exposição, por exemplo. Nós, talvez, estamos ampliando, retrabalhando a historiografia da arte brasileira.

---

<sup>6</sup> Idjahure Kadiwel e Lucas Canavarro apresentaram um vídeo-performance no evento Atos de Fala chamado “Ressoar a pergunta: o que vem a ser o *Txaísmo*?” entre os dias 02 e 06 de fevereiro de 2022. Como ressaltado, parece-me fundamental que múltiplas respostas à questão surjam.

<sup>7</sup> Em 2022, organizamos juntos três exposições “individuais” do coletivo: Yube Inu, Yube Shanu (na galeria Piero Atchugarry, Garzón, Uruguai), MAHKU – Cantos de Imagens (na Casa de Cultura do Parque, São Paulo, Brasil) e MAHKU: Vende tela, compra terra (na Galerie d’art contemporain SBC, em Montréal, Canada). Todas foram co-curadas por mim e por Ibã Huni Kuin.

Eles também, mas arrisco dizer que, com sua arte, eles fazem guerra, parentes, política e xamanismo.

Uma outra possível lição. Txais são aliados e, como tal, constroem coisas juntos: roças, exposições, projetos. É uma relação que demanda tempo, compromisso e atenção. Contra a voracidade imediatista e capitalista que ordena o mundo da arte e suas novidades, os e as artistas indígenas e suas obras (p. ex, a obra "Pátio Quintal" de Denilson Baniwa em Vêxoa) nos farão lembrar que as relações a longo prazo, cuidadosas, são as mais poderosas. Será preciso aprender a tecer relações que mantenham a "boa distância": aquela que mantém a diferença, sem resultar na indiferença. O txaísmo proposto por Jaider Esbell, penso, pode ir nessa mesma direção, expandindo essa forma relação também para os espectadores. E se a forma de ação política da arte indígena contemporânea for a produção de espectadores-txais-aliados? (DINATO, 2020)

Destaco primeiro a importância de compreender os limites dos nossos conhecimentos e que nós, enquanto curadores não indígenas, não tecemos a mesma relação que os artistas indígenas com aquilo que nos liga. Assim, quando organizamos uma exposição, por exemplo, em colaboração com um artista ou curador indígena, possivelmente não estejamos fazendo exatamente a mesma coisa do que eles. Talvez os "significados" e "sentidos" daquilo que fazemos não sejam idênticos para cada um dos lados, e, por consequência, os efeitos tampouco.

É claro que podemos nos aproximar das compreensões alheias através da etnografia, o que é fundamental, mas isso não elimina o fato de haver limites para o conhecer e o compreender, sobretudo no que tange a formas de conhecimento que passam pela experiência. É, por exemplo, difícil, talvez impossível, para mim e para os não indígenas em geral, compreender e experimentar a complexidade dos cantos (*huni meka*) que conduzem os rituais com ayahuasca, tal como os artistas do MAHKU o fazem. Justamente por saber disso que os artistas do MAHKU decidiram traduzi-los, ou melhor, colocá-los no sentido, como diz Ibã. Assim eles abrem uma porta de acesso controlada por eles, meio aberta, meio fechada, a essa ciência. É fundamental estar ciente desses fatores e, portanto, dos limites dos próprios conhecimentos. É, como diz Paulette Regan (2010), preciso saber estar na posição, por vezes vulnerável, de não saber.

Isso não significa, como apontei acima, uma recusa ao saber. Pelo contrário. Busco que a minha prática se configure à prática artística do MAHKU e, por isso, se informe etnograficamente. "Exercício curatorial como etnográfico, exercício etnográfico como curatorial", propõe Berbert (2019, p.7). Curador-txai, curador-etnógrafo, poderíamos dizer. Nesse sentido, interessa-me refletir sobre quais

ferramentas a etnografia pode trazer para a prática curatorial realizada por não-indígenas. Penso, especialmente, na busca por compreender, na medida do possível, e, sobretudo, respeitar os referentes específicos de determinada arte, sobretudo aquelas provenientes de tradições não-europeias.

Sobre as conexões entre curadoria e etnografia, penso serem importantes as formulações de Pedro Cesarino, quando lhe perguntaram como veria o etnógrafo a atuar como curador.

De fato, uma curadoria que não se preocupe necessariamente com produtos (exposições, catálogos) e com objetos (obras de arte), mas mais com processos e conexões [...]. Em outros termos, eu gostaria de levar essa noção de curadoria para mais além, na direção de uma possível dissolução do objeto, do espaço expositivo (ou, a rigor, do foco em tais reificações e suas produções de valor, em detrimento das pessoas), a favor dos modos de transformação e de conexão entre pessoas e modos de criatividade. É claro que esse processo pode e deve ser feito através de mediadores materiais, pois eles são também outras pessoas ou agentes sociais, como diriam Bruno Latour e Alfred Gell (CESARINO; JABLONSKI; RJEILLE, 2013, p. 19).

Assim, entendo a prática do curador-*txai* como indo além da organização de eventos específicos, tais como exposições, embora estas possam eventualmente ser o resultado da relação. É uma prática apoiada na aliança, baseada na etnografia, e que procura levar a sério as especificidades das práticas artísticas do MAHKU. Penso que ajudo a aproximar dois mundos: Huni Kuin e Nawa (como os Huni Kuin chamam aos não indígenas). Neste sentido, atuar como um curador-*txai* é sobretudo atuar como um mediador em prol coletivo, aproximando-os do mundo *nawa* mas mantendo, ao mesmo tempo, uma diferença entre nós. Isto não significa que a minha ação como mediador se sobreponha à deles. Pelo contrário, é fundamental agir de acordo com as demandas e a fim de apoiar os processos de autonomia do coletivo. Lembro aqui da sagaz afirmação de Ibã: vendo tela, compro terra. Atuar como curador-*txai* é contribuir, na medida do possível, para que mais terras sejam compradas.

Outro ponto essencial ressaltado no texto é a temporalidade das relações. Entendo a prática do curador-*txai* como uma prática a longo termo, não focada, como ressaltai acima, na organização de eventos específicos, e que cuida, sobretudo, das relações, mais do que de objetos: tanto da minha relação com os artistas da MAHKU, como das relações que estão vivas nas obras da MAHKU. É importante lembrar que as obras do MAHKU são majoritariamente traduções de cantos, chamados *huni meka*, que conduzem os rituais com ayahuasca. Há nelas, vivas, portanto, uma complexa relação entre entidades míticas, como a jiboia Yube, aquele que canta nos rituais, o

*txana*, a própria ayahuasca, chamada de *nixi pae* pelos Huni Kuin, e, finalmente, os artistas que traduzem os cantos em imagens.

Nos últimos anos, percebi que as exigências particulares do coletivo me aproximam da tarefa de um produtor. Ajudo por vezes, nas vendas de obras, compras de materiais, escrevo textos e artigos como este, falo com outros pesquisadores e artistas interessados etc. Esta forma de trabalhar parece-me semelhante ao que às autoras Maria Fraser e Alice Jim definem como curadores-engajados, ou seja, “curadores como agentes culturais de transformação social<sup>8</sup>” (2018, p. 9, tradução nossa). Também a proposta de Maria Lind de entender a curadoria como um método parece-me fundamental para o desenvolvimento da prática do curador-*txai*. Segundo ela, pode-se entender o processo curatorial:

Como algo que também pode operar para além do campo da arte. [...] Até o momento, entende-se que a curadoria tem um papel multidimensional que inclui crítica, edição, educação, captação de recursos etc. Mas ainda mais importante, a curadoria vai além de “papéis (a desempenhar)” e toma a forma de uma função e de um método, até mesmo de uma metodologia<sup>9</sup> (LIND et all, 2012, p. 12, tradução nossa)

Neste sentido, talvez possamos considerar a curadoria-*txai* como um método particular de relação e criação intercultural, como uma forma de estabelecer (novas) relações entre indígenas e não indígenas, assim como já fazem as próprias obras do MAHKU. Trata-se, diria eu, também de ajudar prolongar as relações vivas nas obras do coletivo.

Por fim, é importante ressaltar que Jordão, a cidade onde vivem a maior parte dos artistas do coletivo, sofre de escassez crônica de recursos<sup>10</sup> e que os ataques aos povos indígenas são mais intensos do que nunca sob o regime do presidente

---

<sup>8</sup> Commissaires comme agent.e.s culturel.le.s de transformation sociale (FRASER, JIM, 2018, p. 9).

<sup>9</sup> As something that can also operate beyond the field of art. [...] So far, the curatorial is understood to have a multidimensional role that includes critique, editing, education, fundraising, etc. But even more importantly, the curatorial goes beyond “roles” and takes the shape of a function and a method, even a methodology. (LIND et all, 2012, p. 12).

<sup>10</sup> O Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) de Jordão, índice que leva em conta o PIB, a expectativa de vida e o nível de educação, é de 0,469 (2010) e a mortalidade infantil é de 22,56 mortes por mil nascimentos. De acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 48% da população vivia com metade do salário mínimo em 2010. Um estudo com 836 crianças em áreas urbanas e rurais do município constatou que 49,2% sofriam de desnutrição infantil (ARAÚJO, 2017). Entre as crianças indígenas, porém, a situação é pior, atingindo uma prevalência de desnutrição superior a 80%. (Ibid, p. 46).

Bolsonaro. Assim, por ser um outro, uma espécie de inimigo (*nawa*<sup>11</sup>) aliado pela diferença (*txai*), é urgente agir contra a estrutura assimétrica que sustenta nossos próprios privilégios como pessoas brancas. Este é também um apelo à aliança política.

Estou plenamente consciente de que receptividade do coletivo comigo está ligada ao fato de que eles esperam que eu possa ajudá-los a lutar contra as assimetrias de poder e econômicas que estruturam nosso mundo e que se intensificam, sobretudo, nas conflituosas zonas de contato (PRATT, 2003) entre culturas. Sei que os artistas esperam que eu os ajude na busca por bens, recursos, poder e, no limite, justiça social, através do universo dos Brancos e contribuir para isso é, sem dúvidas, tarefa dos curadores-aliados, curadores-*txai*.

Concluo esse pequeno artigo, afirmando que entendo a proposição do curador-*txai* como efeito das transformações geradas pela ascensão da arte indígena contemporânea no cenário artístico brasileiro, mediada, sobretudo, pela potência de Jaider Esbell. Penso que as práticas curatoriais, sobretudo aquelas praticadas por não indígenas em diálogo com artistas indígenas, não podem sair “ílesas” dessa radical transformação. As alianças afetivas e o *txaísmo* nos dão boas pistas para onde caminhar.

## Referências

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Nova Cartografia Social: territorialidades específicas e politização da consciência das fronteiras. In: Alfredo Wagner Berno de Almeida e Emmanuel de Almeida Farias Júnior (orgs.). **Povos e Comunidades Tradicionais**. Manaus: PNCSA/UEA, p. 157-173, 2013.

ARAÚJO, Thiago Santos de. **Desnutrição infantil no município de maior risco nutricional do Brasil: Jordão, Acre, Amazônia Ocidental (2005-2012)**. 2017. Tese (Doutorado em Epidemiologia) - Faculdade de Saúde Pública, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

---

<sup>11</sup> *Nawa* é o termo usado para se referir aos brancos (como os Huni Kuin chamam todos os não-indígenas). *Nawa* é um termo complexo, é um conceito chave da alteridade (KEIFENHEIN, 1990) entre os Huni Kuin e demais grupos Pano. Aprendemos com o antropólogo Oscar Calavia Saez, que *nawa* pode ser "o estrangeiro, o inimigo, o não-gente" (SÁEZ, 2002, p. 40). Neste sentido, *nawa* é um "estrangeiro superlativo" (Ibid., p. 40), alguém com um "excessivo desejo de reter" (MCCALUM, 2002), uma pessoa mesquinha. Os brancos, *nawa*, estão ligados às figuras míticas de Yawa Xiku *Nawa* e Inka como pessoas avaras, aqueles que não compartilham seus recursos. Neste sentido, *nawa* é alguém com quem nenhum parentesco é formado. No entanto, precisamente por terem tanto aos olhos Huni Kuin, eles são os que têm maior potencial para dar/trocar (SÁEZ, 2000). São, portanto, as pessoas com as quais a relação de intercâmbio e, possivelmente, de aliança pode ser produtiva.

doi:10.11606/T.6.2017.tde-26072017-112844. Acesso em: 2022-01-15.  
<https://doi.org/10.11606/T.6.2017.tde-26072017-112844>

BERBERT, Paula. **Tecendo redes de alianças afetivas**: algumas notas sobre arte indígena contemporânea e práticas curatoriais. Monografia. Pós-graduação Lato Sensu em Estudos e Práticas Curatoriais. São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado, 2019.

CESARINO, Pedro; JABLONSKI, Daniel; RJEILLE, Isabella. O curador como etnógrafo, o etnógrafo como curador. In: **Máquina de escrever**, Rio de Janeiro, Capacete, 2013.

DINATO, Daniel. Curador(a)-txai. 18 de dezembro de 2020. **Facebook**: Disponível em: <https://www.facebook.com/daniel.dinato/posts/3952042708139668link>>. Acesso em: 10 de ago. de 2022.

ESBELL, Jaider. O txaísmo, os txaístas e os ismos. **Jaider Esbell**, 2018. Disponível em : <http://www.jaideresbell.com.br/site/2018/08/13/o-txaismo-os-txaistas-e-os-ismos/>. Acesso em 15 de jan. de 2022.

FRASER, Marie; JIM, Alice Ming Wai. INTRODUCTION: What is Critical Curating?/Qu'est-ce que le commissariat engagé?. **RACAR**: revue d'art canadienne/Canadian Art Review, v. 43, n. 2, p. 5-10, 2018.  
<https://doi.org/10.7202/1054378ar>

KEIFENHEIM, Barbara. Nawa: un concept clé de l'altérité chez les pano. **Journal de la Société des Américanistes**, p. 79-94, 1990.  
<https://doi.org/10.3406/jsa.1990.1358>

KELLY, José Antonio. KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomami. **R@U/Revista de Antropologia da UFSCar**, v. 5, n. 1, p. 172-187, 2013.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Editora Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. As alianças afetivas. Entrevista a Pedro Cesarino. **32ª Bienal de São Paulo Incerteza Viva (2016) - Dias de Estudo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p. 169-188, 2016.

LAGROU, Esje Maria. **Uma Etnografia da Cultura Kaxinawá**: Entre a Cobra e o Inca. Dissertação de Mestrado, PPGAS/Universidade Federal de Santa Catarina, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. The social use of kinship terms among Brazilian Indians. **American Anthropologist**, v. 45, n. 3, p. 398-409, 1943.  
<https://doi.org/10.1525/aa.1943.45.3.02a00050>

LIND, Maria et al. *Performing the Curatorial: Within and beyond art*. Sternberg Press, 2012.

MCCALLUM, Cecília. Incas e Nawas. Produção, transformação e transcendência na história Kaxinawá. In: **Pacificando o branco**: cosmologias do contato no Norte-Amazônico. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2002.  
<https://doi.org/10.4000/books.irdeditions.24791>

PRATT, Mary Louise. Introduction: Criticism in the contact zone. In: **Imperial Eyes**. Routledge, 2003. p. 11-22.

<https://doi.org/10.4324/9780203106358-3>

REGAN, Paulette. **An Unsettling Pedagogy of History and Hope**. Unsettling the settler within: Indian residential schools, truth telling, and reconciliation in Canada, p. 19-53, 2010.

SÁEZ, Oscar Calávia. O Inca Pano: mito, história e modelos etnológicos. **Mana**, v. 6, p. 07-35, 2000.

<https://doi.org/10.1590/S0104-93132000000200001>

SÁEZ, Oscar Calávia. Nawa, inawa. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 4, n. 1, p. 035-057, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Atualização e contra-efetuação do virtual na socialidade amazônica: o processo de parentesco. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 2, n. 1, p. 5-46, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Contra-antropologia, contra o estado: uma entrevista com Eduardo Viveiros de Castro. Entrevistador: Paulo Bull. **Habitus**, v. 12, n. 2, p. 146-163, 2014.

## Sobre o autor

Daniel Revillion Dinato é bacharel em Ciências Sociais (UFRGS), mestre em Antropologia Social (UNICAMP), especialista em Estudos e Práticas Curatoriais (FAAP) e, atualmente, doutorando em Estudos e Práticas das Artes na Université du Québec à Montréal (Canadá). Desde 2014, pesquisa e trabalha com artistas indígenas contemporâneos, em especial o Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU), com quem realizou seu mestrado. É membro do Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CIÉRA) e do Núcleo de Antropologia das Sociedades Indígenas e Tradicionais (NIT-UFRGS).

LATTES <http://lattes.cnpq.br/1028141619657810>

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9066-0939>

Recebido em: 23-01-2022– Aprovado em: 09-08-2022

Esta versão está publicada em *Ahead of Print*

## Como citar

Dinato, Daniel Revillion (2022). **Variações do txáismo: algumas formulações sobre o curador-txai**. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.2, p.1-13, jul./dez. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n2-2022-64347>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.