

ESTADO da ARTE

revista de artes visuais

Universidade Federal de Uberlândia

ESTADO da ARTE

Uberlândia

v.3

n.2

p. 447 - 570

jul./dez. 2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

E79 Estado da Arte [recurso eletrônico]: revista de artes visuais / Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes. Vol. 3, n. 2, (2022) - Uberlândia: EDUFU, 2020.

Semestral

Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/index>

ISSN: 2675-4576

Inclui bibliografia

Inclui ilustrações

1. Artes visuais. 2. Arte - História. 3. Teoria geral da arte. 4. Poética. 5. Crítica de arte. I. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes. II. Título.

CDU: 73



Universidade Federal de Uberlândia

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

REVISTA ESTADO DA ARTE
Revista de Artes Visuais do Instituto de Artes

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco 5M – Laboratórios do IARTE
Campus Santa Mônica 38408-100 – Uberlândia - MG
revistaestadodaarte20@gmail.com
<http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/index>

Reitor da Universidade Federal de Uberlândia
Valder Steffen Júnior

Diretor do IARTE
Jarbas Siqueira Ramos

Coordenador do Curso de Graduação em Artes Visuais
Ronaldo Macedo Brandão

Coordenador da área de Artes Visuais
Marcel Limp Esperante

Comitê Editorial

Ana Helena da Silva Delfino Duarte
IARTE - Universidade Federal de Uberlândia

Beatriz Basile da Silva Rauscher
IARTE - Universidade Federal de Uberlândia

Marco Antônio Pasqualini de Andrade
IARTE - Universidade Federal de Uberlândia

Paulo Mattos Angerami
IARTE - Universidade Federal de Uberlândia

Editoras Convidadas V.3n.1

Kássia Borges
Naine Terena de Jesus

Capa

Paulo Mattos Angerami a partir da fotografia de
Everson Verdião @_verdiao
Detalhe da obra Yube Shanu de Kássia Borges (2022).

Projeto Gráfico

Paulo Mattos Angerami
IARTE - Universidade Federal de Uberlândia

Comunicação

Anna Luiza Peixoto Teixeira
Acadêmica – IARTE - UFU

Conselho Editorial – UFU

Fábio Fonseca
Universidade Federal de Uberlândia

Nikoleta Kerinska
Universidade Federal de Uberlândia

Rodrigo Freitas Rodrigues
Universidade Federal de Uberlândia

Tatiana Sampaio Ferraz
Universidade Federal de Uberlândia

Diagramação

Iana Queiroz
Acadêmica – IARTE - UFU
Bianca Helena Santos de Oliveira
Acadêmica – IARTE - UFU

Contato:

revistaestadodaarte20@gmail.com
tel + 55 (34) 32 39 44 24 IARTE
Avenida João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa
Mônica – Bloco 5M – Laboratórios do IARTE
38408-100 – Uberlândia – MG – Brasil

Conselho Editorial Consultivo / Científico

Adriana Sanajotti Nakamuta

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) Brasil

Ana Paula Cohen

Curadora independente – Brasil

Ana Rita de Almeida Araújo Francisco Ferreira

Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (CFUL) – Portugal

Bernard Guelton

Université de Paris – Pantheon Sorbonne – França

Elaine Tedesco

Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS) – Brasil

José Cláudio Alves de Oliveira

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - Brasil

Jorge Torres González

Universidad Industrial de Santander (UIS) – Colômbia

Juan Iván González de León

Centro Nacional de las Artes Mexico – México

Luciano Vinhosa Simões

Universidade Federal Fluminense – (UFF) - Brasil

Luiz Carlos (Lu) de Laurentiz

Universidade Federal de Uberlândia - (UFU) Brasil

Maria Angélica Melendi

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – Brasil

Thiago Henrique de Souza Honório

Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) – Brasil

Patrícia Franca-Huchet

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – Brasil

Pareceristas *ad-hoc* desta edição

Anésio Azevedo Costa Neto – IFSP

Andressa Boel – UNICAMP

Angela Grandó – UFES

Caroline A. de Oliveira Leite – UFRJ

Daniel Luís Barreiro – UFU

Elaine Andrade Arruda – UFPA

Elinaldo Meira – UFG

Emerson Dionísio G. de Oliveira – UnB

Fabio Fonseca – UFU

Giselly Brasil – UFPR

Ítala Isis de Araujo – UERJ

Karina Alves de Sousa – PUC-SP

Leonardo Samarino – UFRJ

Lucas Gervilla – UNESP

Luciano Vinhosa Simão – UFF

Lucielle Arantes – ESEBA/UFU

Manan Terra Cabo – UFOB

Marcel Esperante – UFU

Marco Antônio Vieira – UFU

Maria Carolina R. Boaventura – USP

Maria Elisa Rodrigues Moreira – UFMT

Maria Filomena G. Gouvea – PUC-GO

Mariza Barbosa de Oliveira – UNICAMP / UFU

Pollyana Ferreira Rosa – UFU

Ronaldo Macedo Brandão – UFU

Rosana Soares – UFRB

Samuel José Gilbert De Jesus – UFG

Sergio Bonilha – UFMS

Thiago Spíndola Motta Fernandes – UFRJ

Tiago Samuel Bassani – UFOB

Vitor Marcelino da Silva – USP/ Faculdade SESI de Educação

SUMÁRIO

454 **Editorial**

Apresentação

457 **Manifestações estéticas indígenas – pensar o fazer arte indígena no Brasil**
NAINÉ TERENA DE JESUS
Universidade do Estado do Mato Grosso (UNEMAT) Cáceres - Mato Grosso, Brasil

Artigos

464 **Txaísmo e perspectivismo ameríndio em Jaider Esbell: um processo decolonial
atravessado pela arte indígena contemporânea**
LEANDRO RAPHAEL NASCIMENTO DE PAULA
Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil
JÔSY MONTEIRO ALVES
Universidade Federal de Rondônia (UNIR) Pôrto Velho RO, Brasil
MARINA DEL CÁRMEN RODRIGUES DE OLIVERA
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) Recife PE, Brasil
PRITAMA MORGADO BRUSSOLO
Universidade Federal de Rondônia (UNIR) Pôrto Velho RO, Brasil

479 **Ressoar a pergunta: o que vem a ser o Txaísmo?**
IDJAHURE ACHKAR DE MENDONÇA PINTO KADIWEL
Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil
LUCAS CANAVARRO RODRIGUES MARTINS
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) Rio de Janeiro RJ, Brasil

493 **Variações do txaísmo: algumas formulações sobre o curador-txai**
DANIEL REVILLION DINATO
Université du Québec à Montréal (UQÀM) Montréal, Canadá

505

O Levante dos Mantos: Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá e Morí' erenkato eseru'

LAURA CASTRO

Universidade Federal da Bahia (UFBA) Salvador BA, Brasil

CAROLINA FERREIRA DA FONSECA

Universidade Federal da Paraíba (UFPB) João Pessoa PB, Brasil

521

Arte indígena contemporânea, antropofagia da Re-volta

SHEILLA PATRÍCIA DIAS DE SOUZA

Universidade Estadual de Maringá (UEM) Maringá PR, Brasil

TADEU DOS SANTOS KAINGANG

Universidade Estadual de Maringá (UEM) Maringá PR, Brasil

539

Da arte de narrar, desenhar, cantar e tecer: os fazeres artísticos de Sibé e Meriná

RANDRA KEVELYN BARBOSA BARROS

Pontifícia Universidade Católica (PUC) Rio de Janeiro RJ, Brasil

Ensaio

553

Ñewíeda: the anthropomorphic get along gang

DENILSON MONTEIRO BANIWA

Artista e curador

Autoria

559

Kássia Borges – obras

KÁSSIA BORGES

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

EDITORIAL

Eu estava aqui o tempo todo e você não me viu: desafios e conquistas da arte indígena contemporânea brasileira.

A expressão “Eu estava aqui o tempo todo e você não me viu” foi tomada como mote para pensar os desafios e conquistas da arte indígena contemporânea brasileira. Esta proposta, encabeçada pelas pesquisadoras Kassia Borges e Naine Terena, vem em um momento no qual muitos olhares e pensamentos se voltam para a produção artística dos povos originários do Brasil. Os textos reunidos neste Dossiê pretendem contribuir com este movimento que ganha corpo com uma série de publicações em revistas acadêmicas brasileiras. Os subtemas que orientaram as contribuições para o número 2 do Volume 3 (2022) da Revista Estado da Arte foram: (1) Aestesis provocativas; (2) Práticas curatoriais de artistas e curadores indígenas; (3) Proposições de outros modos de produzir arte contemporânea; (4) Poéticas indígenas nos tristes trópicos.

Para as editoras convidadas, “os artistas indígenas, de várias etnias, que resistem e sobrevivem hoje, se apresentam e estão presentes nas grandes galerias, museus e lugares antes colonizados e eurocêntricos, mostrando suas artes potentes e reveladoras.” Um momento que, segundo Borges e Terena, deve ser preciso e assertivo para abrir-se para um novo tempo de descoberta.

“Estamos assim reescrevendo uma outra história brasileira, onde o lugar de fala se faz presente. Essa reescrita suscita discussões e provocações a respeito desse terreno fértil da arte indígena contemporânea”. Partindo da provocação das editoras convidadas, foram reunidos oito artigos, sendo que, aquele que abre o Dossiê, é de autoria da própria Naine Terena.

A autora conceitua, por meio da sigla MEIN, as Manifestações Estéticas Indígenas que caracterizam a diversidade das expressões artístico-culturais dos povos originários do Brasil. Aponta que a edição contribui para a compreendermos em que consiste a obra de arte e o ato criativo no contexto dos povos indígenas e ainda, para refletirmos sobre a dimensão e as perspectivas que o tema vem sendo abordado dentro e fora da Academia.

A referência ao pensamento do artista, curador e ativista Makuxi, Jaider Esbell, é uma constante em grande parte dos textos deste dossiê o que evidencia sua contribuição para a visibilidade do lugar do artista na perspectiva ameríndia. Assim, o Txaísmo (termo cunhado por Esbell) surge nesses artigos no sentido do alargamento do campo da arte brasileira. O artigo dos autores De Paula, Alves, Olivera e Brussolo evoca a produção de Esbell e sua interlocução entre as cosmologias originárias. A possibilidade de reescrita de uma história da arte mais inclusiva orienta a reflexão dos autores acerca do sistema hegemônico da arte.

Idjahure Kadiwel e Lucas Canavarró, também evocam as questões em torno do Txaísmo - termo referente a uma espécie de política de alianças entre povos indígenas, e entre artistas indígenas e não-indígenas - presente em artigos e obras de Esbell. Estendendo a questão a um conjunto de agentes dessa teia, os autores buscam amplificar as suas implicações e contradições éticas.

Também inspirado nas reflexões de Jaider Esbell, o artigo de Daniel Dinato, têm, entre suas palavras-chaves Curadoria e Etnografia. O autor busca formular o conceito de curador-txai a partir de sua própria prática curatorial. Trata-se, para ele, de uma prática que vai além da organização de eventos específicos, tais como exposições, e que visa, sobretudo, cuidar de relações: aquelas vivas nas obras e as que o une aos artistas.

Aspectos definidores da arte indígena e sua relação com a cultura ocidental são tratadas no ensaio do artista e curador Denilson Baniwa. A metáfora do artista-abelha é ponto de partida de Baniwa para a reflexão sobre a capacidade dos artistas indígenas contemporâneos de narrar e de trocar experiências para articular uma nova comunidade de ouvintes: a arte ocidental. A narração é para o autor o mel que cura as feridas e queimaduras coloniais a partir de suas próprias cicatrizes. Assim é o caso de Sibé (Feliciano Lana/Desana) e Meriná (Bernaldina José Pedro/Macuxi), dois anciãos que foram vítimas da política de morte instaurada no país e trabalharam com narração de histórias, desenho, canto e tecelagem. Randra Kevelyn Barbosa Barros analisa as produções desses dois conhecedores dos saberes de suas comunidades, discutindo o quanto esses trabalhos impactam o campo da arte indígena contemporânea (conceito cunhado e difundido por Esbell). Para Barros o fazer das velhas e velhos reafirma a existência milenar e ancestral das produções indígenas.

Laura Castro e Carolina Ferreira da Fonseca refletem sobre as questões em torno do manto tupinambá, dedicando-se à análise de exposições e ações no contexto da Arte Indígena Contemporânea. Para as autoras, as exposições “Um outro céu” (2020) e “Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá - Essa é a grande volta do manto tupinambá” (2021), ambas em torno do trabalho de Glicéria Tupinambá e na ativação “Ativação Morí’ erenkato eseru’ - Cantos para a vida”, realizada por Daiara Tukano e Jaider Esbell, na exposição “Véxoa: nós sabemos” (2020), se caracterizam como “um conjunto de confrontos éticos-estéticos e políticos ante a autoridade e a naturalização do espúrio e dos saqueamentos coloniais, na expectativa de fazer ressoar as incessantes disputas de narrativas no campo das artes”.

Nos entrelaçamentos conceituais presentes neste dossiê, Sheilla Patrícia Dias de Souza e Tadeu dos Santos Kaingang, apelam à noção de antropofagia reversa, de Denilson Baniwa e outros autores, que segundo eles, remete à crítica da modernidade eurocentrada. Souza e Kaingang propõem uma re-volta, associada ao pensamento decolonial. Re-volta que sinaliza a não aceitação da subalternidade imposta pela colonialidade aos indígenas e também a incorporação de conhecimentos dos povos originários na arte e cultura brasileira.

Fechamos este dossiê com o trabalho artístico de Kássia Borges, artista que se vale de várias linguagens e plataformas para se expressar. Na seção Autorias ela nos apresenta um ensaio com sua produção mais recente em cerâmica. Seus trabalhos transitam entre o bidimensional e o tridimensional na abordagem de temas como o poder e a dor do feminino, assim como a expressão de suas origens.

Voltando ao chamado de Kássia Borges e Naine Terena para a reescrita de uma história brasileira não eurocêntrica, a revista Estado da Arte do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), agradece aos autores e às editoras convidadas pelo conjunto de textos que reuniram. Trata-se de um esforço coletivo que permite à academia compartilhar essa reescrita, acolhendo e difundindo o pensamento e as proposições de uma arte contemporânea diversa, na qual o debate não admite mais a invisibilidade da produção sensível dos povos originários do Brasil.

Manifestações estéticas indígenas – pensar o fazer arte indígena no Brasil

Indigenous aesthetic manifestations

– thinking about the making of indigenous art in Brazil

NAINE TERENA DE JESUS¹

Universidade do Estado do Mato Grosso (UNEMAT) Cáceres - Mato Grosso, Brasil

RESUMO

Este texto apresenta o dossiê “Eu estava aqui o tempo todo e você não me viu: desafios e conquistas da arte indígena contemporânea brasileira”, organizado juntamente com Kássia Borges, para a revista Estado da Arte. A autora aponta que o conjunto de textos reunidos nessa edição, contribuem para o pensamento e compreensão, no universo acadêmico e artístico, em que consiste a obra de arte e o ato criativo no contexto dos povos indígenas. Conceitua, por meio da sigla MEIN, as Manifestações Estéticas Indígenas, que reúnem a diversidade das expressões artístico-culturais que tem enfoque e discussão sobre a arte contemporânea dos povos originários do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE

Manifestações Estéticas Indígenas (MEIN), Arte indígena contemporânea, povos originários do Brasil.

ABSTRACT

This text presents the dossier “I was here all the time and you didn't see me: challenges and achievements of contemporary Brazilian indigenous art”, organized together with Kássia Borges, for the Estado da Arte magazine. The author points out that the set of texts gathered in this edition contribute to the thought and understanding, in the academic and artistic universe, of what the work of art and the creative act in the context of indigenous peoples consist of. It conceptualizes, through the acronym MEIN, the Indigenous Aesthetic Manifestations, which bring together the diversity of artistic-cultural expressions that focus and discuss the contemporary art of the native peoples of Brazil.

KEYWORDS

Indigenous Aesthetic Manifestations (MEIN), Contemporary Indigenous Art, Native Peoples of Brazil.

1 Pesquisadora no Projeto DECAY, Pinacoteca de São Paulo, com financiamento do Riksbanken Jubileumfond.

Organizar o Dossiê “Eu estava aqui o tempo todo e você não me viu: desafios e conquistas da arte indígena contemporânea brasileira”, para a revista Estado da Arte, junto da professora doutora Kássia Borges, foi um bom motivo para se afastar e ao mesmo tempo se aproximar da ideia de arte indígena, buscando o lugar das coisas, nesse turbilhão de mensagens cruzadas que permeiam os fazeres artísticos dos povos originários nesse momento.

O tema e a chamada para esta colaboração, giraram em torno justamente dessas mensagens, que nos parecem ter se mantido no foco das atenções e construções das narrativas relacionadas as artes indígenas no contemporâneo.

Por isso, falar que estávamos aqui o tempo todo e você não viu, ao mesmo tempo em que se emoldura a arte indígena contemporânea brasileira, são as provocações necessárias para pensarmos num protagonismo indígena, não somente na produção artística, mas também na articulação do pensamento do que são tais artes.

Indo mais a fundo, parece que existe uma disparidade dessas duas frases chaves, citadas acima: se estávamos aqui o tempo todo e você não viu, precisamos pensar que a arte indígena desde sempre, se colocou como produção presente no Brasil, para além de uma arte indígena contemporânea ‘encontrada’ agora, só enxergada como arte nesse momento, ou talvez, por volta dos últimos vinte anos.

Cabe problematizar as motivações para essa explosão no interesse nessas manifestações artísticas, e o seu reconhecimento, para colocar em questão se tudo que existia antes da emergência de artistas, coletivos, curadores e críticos originários, não era/é arte para as pessoas que estão envolvidas com a história da arte?

Entendo e me parece que a categorização de arte indígena contemporânea traz alguns porquês para seu enquadramento, que baseiam-se talvez, no reconhecimento dos suportes e formas que as produções trazem, por estarem ajustados ao que se considera arte pelos cânones e pela história da arte oficial – trocando em miúdos, 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 vêem nela, uma maior aproximação com o que reconhecem enquanto arte.

E não digo isso enquanto uma crítica, porque, das vezes que arrisquei a produzir obras artísticas fiz as composições aproveitando todos os elementos que remetessem ao que os não indígenas pudessem ter melhor compreensão da mensagem que eu queria repassar, porque nesses casos, eram artes ativistas que traziam denúncias claras e precisas acerca de temas relacionados aos povos indígenas.

Porém, pretendo ser bastante precavida com relação a essa demarcação de categorias, visto que nossas manifestações estéticas, como dito anteriormente já estavam aqui, mas talvez, fora do olhar dos críticos, curadores e todos aqueles envolvidos na cadeia produtiva das artes visuais. É este segmento que tenho chamado a pensar, junto dos programadores culturais, pesquisadores e os próprios indígenas, com o intuito de refletir sobre seus fazeres enquanto produções de valores imensuráveis, para além do mercado da arte, do artesanato ou da decoração.

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).

Tem me chegado das 'bases', muitas problematizações, acerca do que os parentes indígenas que estão nas aldeias têm visto circular nas redes sociais como arte indígena contemporânea. Para muitos deles, plantou-se a dúvida da legitimidade de suas produções, que são fazeres seculares, mas que não trazem a característica que as enquadram nesse 'novo universo'. Cestarias, cerâmicas, e demais elementos produzidos no momento de agora, são exemplos do que estou querendo compartilhar enquanto produções, que vem sendo debatidas em lugares mais distantes dos centros de arte. São esses produtos, afinal, arte contemporânea indígena? Outra questão é quanto a individualidade do artista. Nas redes sociais, me deparei com o questionamento acerca do valor financeiro de obras de artistas indígenas. Não poderia o indivíduo artista, vender uma obra com um valor mais elevado, similar a alguns artistas não indígenas? Qual o impeditivo? Qual o lugar do indivíduo indígena que adentra ao contexto das artes visuais e seu mercado? A quem cabe esse debate?

Berta Ribeiro (1989), em *Arte indígena- linguagem visual*, escreve que a arte impregna todas as esferas da vida do indígena brasileiro, e tudo que faz parte da vida, está envolto da beleza e da expressão simbólica. Explica que os indígenas 'empregam mais esforço e mais tempo na produção dos seus artefatos que o necessário aos fins utilitários a que se destinam e quando passa horas a fio ocupado na ornamentação e simbolização do próprio corpo' (1989).

Algumas falas dos próprios indígenas comungam com o que Berta escreveu, sobre a arte não se desconectar das outras partes da vida. Uma artista, diz que se considera artista, porque, cada peça que produz, traz em seu percurso um pouco da sua própria história. Desde a coleta da matéria-prima até a confecção dos objetos, ela emprega ali, uma série de pensamentos, desejos, o momento vivido por ela e sua comunidade, inclusive, delineada pela dificuldade de encontrar matéria-prima pela intensificação da degradação ambiental vivida em sua aldeia. Arte de resistência, se assim poderíamos considerar a existência de tais produções, que de geração a geração, vem sendo constituídas, talvez com a mesma estética, mas com outras mãos, outras histórias e a mesma resistência.

Tive também contato, com outros agentes, que se entenderam como artista, a partir do olhar do outro - as trocas entre indígenas e não indígenas no campo das artes, os fizeram se colocar enquanto artista, pois suas produções pulsam como fazer artístico. Mas tal denominação, talvez não fizesse parte de seu vocabulário cotidiano, ou mais a fundo, a inexistência em seu idioma de palavra que representasse o termo artista.

Recentemente estive num workshop promovido pelo Abaakwad - encontro internacional de artistas, curadores e pensadores indígenas, junto a Denilson Baniwa, Olinda Tupinambá, Kaya Agari, para falar um pouco de "Véxoa - nós sabemos", exposição realizada na Pinacoteca de São Paulo em 2020 e eles, sobre suas atuações

artísticas. Abaakwad é uma conversa anual liderada por indígenas sobre arte indígena. Consiste num encontro que apresenta um diálogo acerca de temas, materiais e experiências na prática artística indígena globalmente.

A ideia é justamente pensar, expor e conhecer pensamentos e diálogos sobre arte, soberania, indigenização e descolonização, economias alternativas, idiomas, restituição/repatriação, sobrevivência/resistência/ressurgimento e expansão de noções de comunidade, algo que não se pode tirar do debate nesse momento de ascensão das manifestações estéticas indígenas no Brasil. Se a arte indígena não se desconecta das outras partes da vida, é necessário que o debate agregue todos os componentes da vida indígena, e não somente, seja objeto de especulação do mercado das artes.

O projeto DECAY, Pinacoteca de São Paulo, com financiamento do Riksbanken Jubileumsfond, iniciado em fevereiro de 2022 no Brasil, deve transitar entre os temas citados acima, focando as casas de saberes indígenas, instituições de arte, as produções estéticas, artistas e a vida indígena como um todo. Cabe então pensar, que estamos abordando por um lado o mercado das artes e seus atravessamentos, assim como as atividades de ação culturais, geradas em projetos e instituições voltadas para programação cultural, ao mesmo tempo que pensamos nos Museus e demais espaços que resguardam acervos e memórias, como locais ainda a serem explorados e alterados, diante da chegada dos agentes indígenas e suas solicitações enquanto protagonistas dessa outra história.

Essa ponderação talvez seja uma das mais importantes, para que o ‘embolado’ se desfaça e possamos pensar o campo da produção cultural, da economia das culturas e ascensão da visibilidade indígena, enquanto frutos da luta coletiva, mas sobretudo, enquanto demarcação de mais um território de existência e mudança da história oficial.

Digo isso, porque desde muito cedo trabalho com produção cultural. Em todo o Brasil, se firmar enquanto artista e ‘viver da arte’ é algo que almejamos, mas não se torna realidade para a grande maioria dos artistas brasileiros. O que sei de fato, é que conheço muitas mães e avós indígenas (e não indígenas também) que sustentam suas famílias com a venda dos ditos artesanatos, no meio da rua, nas oportunidades que surgem em eventos. Qual o valor dessas produções e o que querem essas artistas/artesãs, nesse circuito que se estabelece e absorve os artistas indígenas?

Os textos deste Dossiê, são de extrema importância para se pensar esta outra história e termos também uma dimensão de como o tema vem sendo tratado dentro e fora da Academia. Podemos perceber como as produções têm circulado, sendo vistas, interpretadas e alicerçado narrativas. Por isso, é necessário pensar nas MEIN (manifestações estéticas indígenas), onde e como elas estão representadas / incorporadas pelo circuito das artes.

Em linhas gerais, a palavra estética (aisthethiké), já carregada de formulações e reformulações, 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.

Dessa forma, proponho então um exercício acerca das Manifestações estéticas indígenas no Brasil:

1. Se a priori considero que existem diferentes suportes e fazeres artísticos entre os indígenas no país, vislumbro a possibilidade de reconhecimento das diferentes manifestações artísticas indígenas, pelas suas próprias formas de perceber suas estéticas, fazeres e mundos, não precisando se enquadrar a um conceito não indígena, para existir enquanto arte. É preciso escutar os povos indígenas, em especial aqueles que detêm conhecimentos a longo prazo, como anciãos, pajés, mestres da cultura, artistas da considerada artesanaria.

2. Pensar a valorização das nossas criações não somente na perspectiva do mercado, mas também como processo histórico brasileiro de resistência, de conexão com as cosmologias. Isso eleva a questão da valorização e visibilidade das artes indígenas, para além da produção estética ou das aproximações/avaliações com o que se conhece da arte contemporânea não indígena. 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.

3. Problematizar as categorias e denominações vindas dos não indígenas é uma maneira de averiguar até que ponto ela que 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.

4. Manifestações estéticas indígenas, sobretudo, diz respeito ao que querem os próprios indígenas acerca de sua própria existência.

5. O que é contemporâneo afinal? Já passou ou ainda somos contemporâneos?

6. O que leva um programador cultural promover uma produção (arte x artefato x artesanato) em detrimento de outra?

7. Instituições museológicas (todas elas), precisam repensar seus acervos, reimaginar, atualizar e reescrever suas coleções e programas a partir de uma perspectiva contra colonial, com políticas públicas para as culturas indígenas, inserindo-os em seus planos de ação e trabalho.

8. Ainda que se decida pautar exposições vocacionadas a demanda da Arte indígena Contemporânea, ações educativas são essenciais para dizer por que aquele artista é um artista indígena, acionar e ativar noções de povos indígenas no Brasil, contextos, conexões, terra, vida. Atender de certa forma as reivindicações da Lei 11.645/08, que prevê a inserção de conteúdos nas escolas, mas não deixa de ser uma referência para qualquer local onde os indígenas se apresentem e representem através da educação informal e não-formal.

Por fim, estou interessada em ampliar este debate, pois creio que é uma maneira de centrar a repercussão da emergência das artes indígenas no mercado de arte, no campo da programação cultural, nas políticas públicas de

gestão de espaços museológicos, geração de trabalho para a mão de obra indígena, nas tensões que giram em torno do ser indígena no Brasil e antes de trazer este texto a tona, fiz uma conversa anterior sobre isso, com indígenas que circulam neste ambiente, para entender o que lhes parece esse movimento.

Acredito que se por um minuto pensarmos nas MEIN (olhar por um minuto viés que não o dominante sobre o outro), podemos problematizar as diferentes perspectivas e intenções, reconhecendo a diversidade dos mais de 300 povos existentes no país e por este motivo, não assumir as categorias ocidentalizadas e os demarcadores do mercado para a nossa condição de existência.

Não se deve acreditar no consumo desenfreado que é quase que imposto ao modo de vida dos cidadãos não indígenas, esquecendo que as maneiras de compartilhamento de saberes e de vida percorrem caminhos outros, inclusive quando se fala de arte, já que nenhuma categoria da arte ocidental talvez abranja nossas produções, justamente, porque ela sobrepõe formas e maneiras de vida regidas por tempos e entendimentos de temporalidades diferenciadas.

Isso quer dizer, que proponho a possibilidade de realizar a escuta de diferentes agentes indígenas, fazedores de artes (ou/e não), para entender qual o lugar destas artes, nesse processo de 'aparecimento' de artistas indígenas. 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. Os povos indígenas e suas artes sempre existiram no Brasil. Existiram ocultadas pelas mídias que as popularizam agora, em acordo com o sistema que rege e movimenta a história da arte brasileira.

Sobre a autora

Naine Terena de Jesus é doutora em educação pela PUC-SP, possui mestrado em Artes pela Universidade de Brasília (UnB), é graduada em Radialismo pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Realizou estágio pós-doutoral desenvolvendo pesquisa no Lêtece - UFMT e no Programa de Pos-graduação em educação da UNEMAT - Campus Cáceres. Docente na especialização em Gestão Cultural Contemporânea do Instituto ItaúCultural. É professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Ensino em contexto indígena da Universidade do Estado do Mato Grosso (UNEMAT) Cáceres - Mato Grosso. Atua na Oráculo comunicação, educação e cultura, onde atua com pesquisas, docência em cursos livres, comunicação e execução de projetos. Tem experiência na elaboração e execução de projetos culturais e realiza projetos e pesquisas na área de audiovisual e artes, povos indígenas e mídia, educação, rádio (com as vertentes de assessoria de imprensa e comunitária), vídeo, teatro, materiais didáticos e economia criativa. É Pesquisadora no Projeto DECAF, Pinacoteca de São Paulo, com financiamento do Riksbanken Jubileumsfond .

www.oraculocomunica.eco.br

LATES: <http://lattes.cnpq.br/9166774663920965>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8586-9108>

Recebido em: 08-08-2022

Como citar

Jesus, Naine Terena (2022). Manifestações estéticas indígenas – pensar o fazer arte indígena no Brasil. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.2, p.457-463, jul./dez. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n2-2022-66614>



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



Figura 1 - "Maldita e desejada", 2013, acrílica sobre tela, 400 x 400 cm.

Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/jaider-esbell/>

***Txaísmo* e perspectivismo ameríndio em Jaider Esbell: um processo decolonial atravessado pela arte indígena contemporânea**

***Txaísmo* e Amerindian Perspectivism in Jaider Esbell:**

a decolonial process crossed by contemporary indigenous art

LEANDRO RAPHAEL NASCIMENTO DE PAULA

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

JÔSY MONTEIRO ALVES

Universidade Federal de Rondônia (UNIR) Porto Velho RO, Brasil

MARINA DEL CÁRMEN RODRIGUES DE OLIVERA

Universidade Federal do Pernambuco (UFPE) Recife PE, Brasil

PRITAMA MORGADO BRUSSOLO

Universidade Federal de Rondônia (UNIR) Porto Velho RO, Brasil

RESUMO

O presente artigo se delinea no sentido de evocar a produção de Jaider Esbell, artista Makuxi (RR), como uma interlocução entre as cosmologias originárias, o perspectivismo ameríndio e o *txaísmo* em uma tentativa de alargar o campo da História e Crítica de Arte Brasileira. Assim, propomos uma reflexão acerca do sistema hegemônico da arte, e quais as possibilidades de reescrita de uma história da arte mais inclusiva a partir da decolonialidade e da fala de Esbell. Deste modo, a obra “Malditas e desejadas” nos auxilia a perceber resistência, reexistência, ressignificação e a potência da produção indígena contemporânea, nos auxilia também a escutar as histórias dos povos secularmente oprimidos que tanto lutam para serem ouvidos

PALAVRAS-CHAVE

Txaísmo, perspectivismo ameríndio, decolonialidade, Jaider Esbell, arte indígena contemporânea

ABSTRACT

This article is designed to evoke the production of Jaider Esbell, Makuxi artist (RR), as a dialogue between original cosmologies, Amerindian perspectivism and *Txaism* in an attempt to broaden the field of Brazilian Art History and Criticism. Thus, we propose a reflection on the hegemonic system of art, and what are the possibilities of rewriting a more inclusive art history based on decoloniality and Esbell's speech. In this way, the work of art “Malditas e Desejadas” allows us to perceive resistance, reexistence, resignification and the power of contemporary indigenous production, it also helps us to listen to the stories of secularly oppressed peoples who struggle so much to be heard.

KEYWORDS

Txaism, Amerindian perspectivism, decoloniality, Jaider Esbell, contemporary indigenous art

Introdução

O presente artigo é uma proposta de pensar a arte na Amazônia e suas implicações na História da Arte Brasileira, refletindo sobre o lugar da arte indígena¹ contemporânea no sistema da arte, colocando em perspectiva as formas que o trabalho de Jaider Esbell se coloca como resistência às forças da colonialidade. Portanto, é por meio da evocação dos povos originários, de leituras, debates, reflexões e trocas acerca de seus saberes e modos de viver tensionados com a teoria da arte que esta escrita foi conduzida.

Nesse sentido, ao recordar as 305 etnias de indígenas que residem em Pindorama², com suas distintas culturas e artes ancestrais, como as pinturas rupestres na Gruta do Pilão (PA) de pelo menos 11.200 anos a. p. (PEREIRA, 2010), reiteramos que em nosso país os povos originários fazem arte desde sempre. Portanto, após mais de 500 anos da invasão deste território, é de se imaginar que estamos, no mínimo, atrasados em reconhecer a importância da produção estético-artística dos povos indígenas dentro do sistema da arte no Brasil.

Ressaltamos que muitas reflexões foram feitas sobre os povos indígenas a partir dos trabalhos de artistas não indígenas. Contudo, no século XXI, chegamos a um ponto de inflexão: os artistas indígenas estão em processo contínuo de conquistar seu espaço na sociedade, para que suas produções sejam consideradas Arte, suas histórias contadas por suas próprias vozes e suas lutas reconhecidas.

Neste seguimento, Goldstein (2019) destaca a importância das exposições que tiveram participações de artistas indígenas como "A queda do céu" (2015), "Da Pedra Da Terra Daqui" (2015), "Adornos do Brasil indígena" (2016), "Resistências contemporâneas" (2017), "Reantropofagia" (2019) e "Vaievem" (2019). Já, mais recentemente, tivemos na Pinacoteca de São Paulo a exposição "Véxoa: nós sabemos..." (TERENA, 2020), composta por 23 artistas indígenas de diferentes etnias, cuja curadoria foi feita por uma mulher indígena, Naine Terena. Essas exposições, em que os povos da floresta apresentam suas histórias a partir de suas perspectivas, nos mostram como o sistema da arte precisa refletir sobre o lugar da arte indígena contemporânea na História e Crítica da Arte.

À vista disso, Esbell defende que a *arte* seja debatida mundialmente como ativismo, em prol dos direitos indígenas. Neste contexto, entende-se a produção ativista como uma "proposta de arte que remete a toda essa argumentação conjuntural de falar de política, de falar de arte, de falar de território e identidade" (ESBELL, 2019, p.171). Neto de Macunaíma, como gostava de se identificar, Esbell era um artista múltiplo: artista, curador, escritor, educador, ativista, promotor, catalisador cultural e defensor de seu povo e da floresta, de modo que seu ativismo, nessa conjuntura entre arte e política, ia em direção a criticar a cultura hegemônica eurocêntrica. Neste sentido, estabeleceu no Brasil uma versão da nomenclatura AIC - Arte Indígena Contemporânea, palavra arcabouço para organizar melhor as ideias:

Vem de uma colocação para contrapor o termo com o qual a academia a vinha tratando: arte contemporânea indígena. Críticos dele (termo), propomos essa alteração, na lógica de que os indígenas sempre fizeram arte, desde a pintura rupestre, embora não com essa palavra (arte). Então, a gente está falando dessa ideia de sistema, que é basicamente eurocêntrico, e propõe que as pessoas

1 Segundo Esbell (2018): A arte indígena contemporânea seria então o que se consegue conceber na junção de valores sobre o mesmo tema arte e sobre a mesma ideia de tempo, o contemporâneo, tendo o indígena artista como peça central.

2 Pindorama (Terra das Palmeiras) é uma expressão em tupi-guarani para designar todas as regiões e territórios da hoje chamada América do Sul. Nego Bispo (2019) utiliza a expressão "colonização afro-pindorâmica" para denominar a colonização nas Américas, enquanto um exercício de descolonização da linguagem e do pensamento.

considerem que os indígenas têm um sistema próprio de arte, com aplicações, funções e dimensões particulares, diretamente relacionadas com o trabalho dos pajés, dos mestres (O TEMPO + FOLHAPRESS, 2021).

Assim, propõe-se aqui uma leitura da obra “Maldita e Desejada”, de Jaider Esbell, que fez parte da Coleção “Vacas nas Terras de Makunaima – De Malditas a Desejadas”, de 2013. Utilizando os conceitos de Perspectivismo Ameríndio e o Txaísmo, e um levantamento sobre a história do estado de Roraima, buscamos uma compreensão, a partir de uma perspectiva decolonial, da poética e da política que cercam a produção da arte indígena contemporânea.

Colonialidade e Decolonialidade em Pindorama

O processo de colonização das Américas iniciado no século XV reverbera até hoje na contemporaneidade. Parafraseando Eduardo Galeano, As veias da América Latina ainda estão abertas, nesse sentido, é preciso realizar investigações para entender como as culturas latino-americanas estão sujeitas à colonialidade de legitimação e fortalecimento político da hegemonia eurocêntrica enraizada que tenta modelar e pressiona as identidades originárias colonizadas.

Por intermédio dos Estudos Decoloniais, entende-se a concretude do domínio europeu sobre a América Latina por meio do capital desde o descobrimento do Novo Mundo. Aníbal Quijano desenvolveu as questões acerca da colonialidade no sentido de controle e apagamento cultural, intelectual e da subjetividade dos povos os quais esse poder se sobrepujou. Quijano (2005, p. 121) trata as relações intersubjetivas desse domínio europeu sobre seus dominados que:

[...] reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade. [...] forçaram [...] os colonizados a aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação, seja no campo da atividade material, tecnológica, como da subjetiva, especialmente religiosa. [...] Todo esse acidentado processo implicou no longo prazo uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura.

Identifica-se, portanto, a *Colonialidade do Poder, do Saber e do Ser* sobre os povos, sujeitos ao processo de domínio em concepções físicas, como a escravidão, e intelectuais e culturais, como o desaparecimento de suas histórias e produções. Essa dominação culminou em um comportamento muito próprio de algumas comunidades latino-americanas que é a tentativa de espelhamento desse pensamento e das culturas hegemônicas, perpetuando a extinção de suas vivências singulares.

Destarte, entende-se por colonialidade a perpetuação do discurso narrativo de subalternização e o apagamento cultural do povo colonizado, em que a ideia de desumanização e dominação do pensamento propagados pelas estruturas políticas e econômicas européias forjam uma “história única” acerca do imaginário sobre o subalternizado. O termo “história única” é discutido pela escritora nigeriana Chimamanda Adiche em uma palestra

onde relata, a partir de suas experiências, como a construção e a manutenção de narrativas dominadoras podem caracterizar o desaparecimento da cultura dominada. Adiche (2009, 9, 29) diz: "mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão" e assim se delineou a história do Novo Mundo, que antes fora colônia, hoje é periferia, mas já foi "terceiro mundo", sem contar o eufêmico "em desenvolvimento".

Conseqüentemente, a investigação, absorção e reflexão dos estudos sobre a colonialidade culminou na compreensão da presença ainda muito viva da colonização nas experiências latino-americanas. É precisamente por isso que, uma vez que se subverte a maneira de pensar e agir, um novo caminho se constrói para a reconstrução das identidades e subjetividades, resultando no caminhar da autodecolonização. Assim, conforme enfatiza Esbell (2020): "são várias as tonalidades sob as quais se constrói ou reconstrói uma ou várias identidades e ter consciência de sua reconstrução é ter provocado a disruptura com o estado pleno da colonização."

Isto posto, é apenas nessa intensa hibridização ou *confluência* das identidades em território amazônico que artistas contemporâneos e pesquisadores produzem a si mesmos e se autodecolonizam.

Vacas nas Terras de Makunaima: De Malditas a Desejadas

É importante pontuar que pesquisar arte indígena contemporânea se trata de assumir uma postura de escuta acerca das diferentes cosmologias - vivências e experiências - dos povos originários, bem como ter uma compreensão e uma visão de arte para além da concepção de "Arte Primitiva", considerando-a uma produção de sentidos e sensações a partir de sua ligação com a ancestralidade e a espiritualidade:

a arte indígena contemporânea tem essa força de trazer toda essa expectativa de atendimento dessas outras demandas para os outros sentidos, especialmente o mais sutil que é essa questão da espiritualidade, de ser espiritualizado. Que remete aí a uma necessidade de relação mais próxima com a natureza (ESBELL, 2019, p. 173).

Além disso, os parâmetros ainda muito caros ao sistema da arte, não fazem sentido para a lógica de produção e circulação dos bens simbólicos desses povos. Logo, mesmo a arte indígena contemporânea, que é feita por sujeitos que são cada vez mais reconhecidos como atores do sistema da arte, como Daiara Tucano, Denilson Baniwa, Jaider Esbell, dentre outros, têm encontrado dificuldades em serem aceitos neste espaço consagrado pelas instituições e pelo mercado da arte.

Diante deste cenário, a coleção "Vacas nas Terras de Makunaima - De Malditas a Desejadas"³, de 2013, que contém 16 obras, sendo 9 delas produzidas por Esbell, e as outras 7 produzidas por: Amazoner Okaba, Bartô, Carmézia Emiliano, Diogo Lima, Isaias Miliano, Luiz Matheus e Mário Flores Taurepang; que compõem a Galeria Jaider Esbell. Estes foram convidados por Esbell para produzirem objetos significativos que pudessem "compor visualmente a ideia do encontro da vaca com o índio e sua vasta transitoriedade" (2017), de forma a abordar as especificidades da invasão colonial nos territórios originários, e como os indígenas utilizaram de estratégias para serem resistências. Desta forma, todas essas obras tratam de um conjunto de intencionalidades que mostram a relação dos indígenas com as vacas; animal não nativo da

3 Em 2013 essa coleção foi exposta nos Estados Unidos, como parte da proposta do curso Run to the forest no Pitzer College, Califórnia.

Amazônia, introduzido na fauna brasileira pelo agronegócio⁴, cuja ação política e coercitiva é responsável por boa parte dos problemas da terra no país, seja na demarcação de terras indígenas ou na luta do movimento sem-terra.

Com o passar do tempo, os bovinos passaram também a serem importantes para os indígenas. Nesse contexto, a vaca pode ser considerada um símbolo de invasão, e paralelamente, de resistência - maldita e ao mesmo tempo desejada - como mostra o texto curatorial da exposição (2017), ao narrar o momento em que elas adentravam as terras indígenas e o que isto representava:

Não houve bem tempo para o ritual. Correram, pegaram pimenta jikitaia na cuia e jogaram nos próprios olhos. Protegidos, foram ver as vacas que já lambiam freneticamente as roças sem cerca. Foi a primeira flechada. Bem no pescoço. Tombou a primeira vaca. Perplexidade e pavor [barulho]. Tombou o primeiro índio (...) Acabara de chegar o novo tempo vindo do outro lado do mundo. Eram horríveis. Grandes, agressivas e vorazes. Esplêndidas, destemidas e belas. Eram as vacas nas terras de Makunaima. Foi um tempo onde todas as forças da cultura maior dos povos do lavrado se fizeram valer. A vaca chegou e nos reinventou com ela. A passagem foi extremamente agressiva. Foi memorialmente sangrenta. É bem recente a vaca lambe a mão do índio. (Galeria Jaider Esbell, 2017).

Neste contexto, a vaca se tornou uma metáfora para as questões que envolvem a disputa da terra e para as novas articulações das tradições, como cuidar da roça e do pasto. Por meio da sobreposição colonial e do apagamento das diferenças culturais, a chegada do gado na Terra Indígena Raposa Serra do Sol, lugar de origem de Esbell, envolveu muitas sensações como medo, pânico, horror e perplexidade, que foram retratadas nas pinturas da coleção. O sentimento de algo desconhecido e perturbador pairava nos ares, enquanto a boiada destemida invadia as florestas desmatadas, deslocando também os animais que ali moravam.

Para compreender a chegada das vacas, propomos uma leitura sobre o processo de ocupação de Roraima como o ponto de partida para pensarmos a coleção em questão. Segundo Barbosa (1993), a colonização do estado inicia no século XVII, com as primeiras incursões portuguesas para o "descimento" de indígenas para serem vendidos. Contudo, a região só foi dominada na segunda metade do século XVIII, quando se estabeleceram alguns povoamentos com a função de "aldear" os indígenas, que, na verdade, eram disputados para serem escravizados por colonos e missionários.

Deste modo, a pecuária foi também uma estratégia para fixar os brancos e "civilizar" os indígenas, conforme Barbosa (1993), fazendo com que a região tivesse uma fixação de núcleos populacionais. Assim, a chegada do gado coincide igualmente com a opressão dos povos indígenas ali escravizados. Portanto, a relação entre os povos originários e as vacas começa a se delinear a partir do final do século XVIII.

De acordo com Ribeiro (2018), em aproximadamente 300 anos o gado foi tomando uma centralidade na vida dos indígenas, de modo que a domesticação do gado pelos Macuxi foi possível devido a esse longo tempo de convivência. Assim, a pecuária indígena fala de uma relação que foi sendo construída a partir de práticas e conhecimentos próprios, em harmonia com o meio ambiente, onde não há desmatamento, já que usam o lavrado

4 Segundo dados do CEPEA/USP em parceria com a Confederação da Agricultura e Pecuária do Brasil (CNA), em 2019, o agronegócio gerou R\$ 1,55 trilhão ou 21,4% do PIB brasileiro (CNA, 2021).

nativo para a área de perambulação do gado, nem a injeção de hormônios ou antibióticos no gado. Além disso, temos que lembrar que há uma relação diferente entre o animal e o ser humano para o mundo ocidental branco, que o trata como irracional e sem alma, e para o universo indígena o animal “entende, pensa, sente e se relaciona através de gestos, sons e expressões” (RIBEIRO, 2018, p.78).

Nesta trajetória é fundamental mencionar o projeto “Uma Vaca para o Índio” que se estabeleceu nas comunidades em Roraima e que mudou a relação dos indígenas com o gado, momento em que eles passam a ser donos dos rebanhos e os animais acabam por “lamber a mão do índio” (2017). Os indígenas puderam ressignificar o passado “maldito” das fazendas e da submissão para constituir novos elementos de uma identidade coletiva com vacas “desejadas”.

Assim sendo, este gado marca uma trajetória de luta e de resistência do povo Macuxi, de forma a ressignificar o passado das fazendas, momento de opressão e violência, e ainda deixar clara a negação daquele modelo em que o gado pertencia a uma única pessoa, ao fazendeiro.

Uma perspectiva ameríndia sobre a arte indígena contemporânea

Conforme mencionado anteriormente, os povos originários têm uma relação com a natureza diferente da relação que os ocidentais mantêm com seu ambiente natural, o que a etnia Huni Kuni nomeia de *Txaísmo*. O parentesco entre os seres vivos do cosmos onde vivemos, não é estabelecido por uma conexão biológica, e sim por relações que se estabelecem pela aliança afetiva de reciprocidade e comprometimento. Esbell (2021) acredita que no “contexto do encontro violento entre mundos inaugurado pela invasão colonial, o txaísmo é um convite urgente para criar novas formas de relações, dilatadas em outras dimensões de tempo e espaço”.

Outro autor que trata dessa dimensão é Eduardo Viveiros de Castro (2020) quando diz que; em se tratando dos povos ameríndios, não podemos fazer distinção entre Cultura e Natureza, diversamente dos ocidentais, que muitas vezes colocam Cultura versus Natureza. Logo, há de se ter cuidado ao pensar a tradição e produção cultural desses povos, como é o caso da coleção: “Vacac nas Terras de Makunaima – De Malditas a Desejadas”.

Assim sendo, o perspectivismo ameríndio é uma “concepção comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p. 301).

Parte-se, então, da ideia de que há uma unidade de espírito entre os seres da floresta, apesar de se apresentarem em uma diversidade de corpos, para os quais Natureza e Cultura são configurações relacionais, nas quais se estabelecem perspectivas móveis. Grosso modo, o espírito de todos os seres da floresta, na cosmologia indígena, é humano e o que os diferencia é a “roupa”, aquilo que é exterior ao espírito e que só é visível para os da mesma espécie ou àqueles que podem ver entre as espécies, como é o caso dos xamãs. É daí que deriva a vivência tão única dos povos originários com a natureza.

A fim de esclarecer o perspectivismo ameríndio e o *Txaísmo*, trazemos um trecho do livro “Ideias para adiar o fim do mundo”, de Ailton Krenak (2019, p. 17-18) para ilustrar a relação “Cultura e Natureza”:

Tem uma montanha rochosa na região onde o rio Doce foi atingido pela lama da mineração. A aldeia Krenak fica na margem esquerda do rio, na direita tem uma serra. Apreendi que aquela serra tem nome, Takukrak, e personalidade. De manhã cedo, de lá do terreiro da aldeia, as pessoas olham pra ela e sabem se o dia vai ser bom ou se é melhor ficar quieto. Quando ela está com uma cara do tipo

'não estou para conversa hoje', as pessoas já ficam atentas. Quando ela amanhece esplêndida, bonita, com nuvens claras sobrevoando a sua cabeça, toda enfeitada, o pessoal fala: 'Pode fazer festa, dançar, pescar, pode fazer o que quiser'.

A partir desse ponto de vista, a chegada das vacas em Roraima se torna um tema relevante à coleção "Vacas nas Terras de Makunaima – De Malditas a Desejadas", já que as obras tratam dessa nova expressão de humanidade⁵, a vaca, espíritos presentes em corpos antes desconhecidos, e são uma forma de ressignificar a introdução de uma nova existência. Assim, ressaltamos que as tradições, incluindo as manifestações estético-artísticas, levam os povos originários a praticar, observar, intuir, refletir, sonhar e ressignificar o que se passa no presente, em um campo ampliado, não se fixando ao passado, o que caracteriza um choque com a concepção de arte eurocêntrica que em grande parte está centrada na originalidade e unicidade da obra.

Dessa maneira, o olhar para a arte dos povos originários precisa se despir das concepções eurocêntricas e colonialistas, num exercício como o proposto por Clifford Geertz (1997), o qual acredita que a arte faz parte de sistemas culturais e é dentro desses sistemas que podemos encontrar o sentido dessas expressões, porque é no curso da vida social que elas fazem sentido. Então, na coleção mencionada, a arte se torna um meio de dar sentido à chegada desse novo elemento, que fala também de confrontos com o estrangeiro, fazendo a passagem para o momento em que as vacas sucedem a "lamber a mão do índio", isto é, quando elas começam a fazer sentido naquele contexto cultural. Por isso, a arte se soma às tradições para ressignificar a chegada das vacas em tal contexto sociopolítico-cultural.

Dentre as obras da coleção, destacamos "Maldita e Desejada", uma acrílica em tela, com 400x400cm (PIPA, 2016), que foi a de maior tamanho na coleção. Pintada por Jaider Esbell, a obra apresenta uma vaca cujo desenho tende ao abstrato, no centro de um campo dividido por linhas diagonais que se expandem em uma explosão de cores. Os cornos, a língua, a cauda e as mamas se destacam por estarem em proporção desigual ao resto do corpo, bem como as narinas e os olhos, de cor vermelha, contrastando com o cinza. Já as linhas negras destacadas dentro do corpo da vaca, em horizontais e verticais, parecem remeter a uma vaca doente, com fome. Assim, a centralidade que o gado assume na vida está também na obra, a língua imensa que agora passou a "lamber a mão do índio" também se destaca na imagem. Uma reflexão literal e impactante acerca de um evento transformador na vida dos povos originários que ocupam a Terra Indígena Raposa Serra do Sol, conforme pode-se ver na figura 1.

Como dito antes, é importante trazer à tona o contexto intrínseco à obra para entendê-la como um objeto artístico. Deste modo, o olho avermelhado da vaca parece remeter à cosmologia dos Makuxis, já mencionado anteriormente no texto curatorial, em relação a um ritual que faziam logo que os bois chegaram na região, quando colocavam pimenta jikitaia⁶ em uma cuia e depois jogavam nos próprios olhos.

5 De acordo com Viveiros de Castro (2020, p. 307): "Nesse discurso absoluto, cada espécie de ser aparece aos outros seres como aparece para si mesma - como humana -, e, entretanto, age como se já manifestando sua natureza distintiva e definitiva de animal, planta ou espírito".

6 A jikitaia é geralmente preparada primariamente pela secagem da pimenta ao sol ou torrada no forno ou na pedra. Em seguida ela é moída em pilão e, na formulação atual, é adicionada uma quantidade variável de sal, muito embora antes do contato com o "... branco..." este último ingrediente não existisse (FILHO et al. 2007).

É importante pontuar que a pimenta ocupa uma tradicional e respeitada função para índios da etnia Macuxi. Há um ritual em que uma sábia anciã da comunidade pinga uma gota de pimenta nos olhos, como um remédio para sarar dores de cabeça e dar mais disposição às pessoas, e ainda mais, para “espantar os maus espíritos ou feitiços ... espíritos da natureza que nós acreditamos que fazem mal” (FILHO et al 2007).

Segundo Esbell, quando:

a vaca chegou na região pela primeira vez, estava carregada de doença, tristeza e fome. “Isso não existia no nosso meio. Então, quando os parentes viram a vaca, essas doenças dominaram na alma deles! Muitos morreram até que o Pajé falou para colocar pimenta nos olhos – esse foi o rito que ele descobriu para que sobrevivêssemos à vaca. Nesse primeiro momento, portanto, ela era a maldita, horrorosa, indesejada”, lembra o artista e curador que tratou, ele mesmo, de retratar o animal doente e, ao mesmo tempo, encantador (*apud* GERMANO, 2021).

Viveiros de Castro (2020) nos conduz pelo perspectivismo, a partir do animismo, isto é, os modos de objetivação da natureza que nas sociedades da América Indígena permite uma continuidade entre natureza e cultura. A ideia do animismo se opõe à morfologia social eurocêntrica no sentido de que esta é constituída por uma série de segmentações internas e hierarquizadas, enquanto as sociedades Ameríndias se organizam nas “categorias elementares da vida social”, ou seja, todas as coisas são vitais na estruturação social. Portanto, humanos e animais estão imersos no mesmo nível sociocósmico, o que é radicalmente diferente do paradigma ocidental de “dominação” da natureza. Isto nos remete à relevância da introdução do gado na vida dos povos originários, bem como a necessidade deles de refletirem sobre esse evento a partir de suas próprias tradições, como o ritual da pimenta para se protegerem, e por suas manifestações estético-artísticas. Neste contexto, a vaca entra no imaginário daquelas etnias e se torna um elemento central da reflexão artística da referida coleção.

Assim, a imagem que se pode ver na acrílica de Esbell é o animal de agora e também do período colonial, afinal o embate com a pecuária se arrasta ao longo dos séculos da constituição do Estado Brasileiro. Contrapondo o período colonial e a ação contínua da colonialidade com as lutas dos povos originários pelo reconhecimento de suas terras, pela defesa de suas identidades e pelo respeito às culturas dos povos indígenas remanescentes, percebemos a arte indígena contemporânea, tanto em sua dimensão estética quanto política, como uma forma de resistir e reexistir, porque inserem essas diferentes formas de estar num mundo que tentou negá-las.

Considerações para a Resistência

Propor uma leitura da obra de Esbell e procurar as implicações históricas da inserção das vacas no Território Indígena nos leva a concluir que o impacto na vida e no imaginário dos povos originários é muito diferente daquele que o modo de pensar ocidental espera. Não é simplesmente uma nova espécie a ser criada, é a inserção de um elemento exterior e pré-existente que muda a organização do tecido social, demonstrando a necessidade de compreender conceitos como o perspectivismo e *Txaísmo* ao tratar de obras de arte indígena contemporânea, bem como reforça a necessidade de uma postura decolonial no sistema da arte.

Pintar as vacas na terra de Makunaima é um ato artístico e político de resistência e reexistência, porque reafirma o lugar de protagonismo dos povos originários naquele espaço físico, geográfico e simbólico. Tal ato se torna uma forma de inserir essa produção nas reflexões sobre arte para além da arte primitiva que, muitas vezes, mascara

a ideia de que os “bons” indígenas são apenas os mortos que nos legaram um patrimônio arqueológico e caricaturiza a concepção de povos originários para o público em geral.

A história da arte passou por diversas quebras dos conceitos artísticos feitas por movimento ou atos que posteriormente foram integrados ao sistema da arte, assim como aconteceu no século XX com Marcel Duchamp. Acreditamos que o mesmo deveria ser estendido hoje à arte indígena contemporânea, ao se rever o ponto de vista eurocêntrico sobre o que é arte.

Além disso, deve-se observar a fala de Esbell de forma a não se esvaziar de sentido a arte indígena contemporânea, porque a relação desses povos com sua cultura é imprescindível para o seu modo de vida, sua identidade e expressão, portanto, não devem se tornar meros commodities, como é próprio da ação do capital.

Os artistas indígenas sempre habitaram o território de Pindorama e nunca deixaram de fazê-lo, mesmo com os incessantes esforços para obliterar seus corpos e sua cultura. A arte indígena não é somente a do passado, mas também a do presente e a do futuro. E as vacas são uma importante reflexão sobre o desenrolar histórico desse processo e de como reexistir em meio a ele. Um marco existencial diante de tantos obstáculos.

Nesse sentido, ao longo desta escrita foi possível alcançar reflexões tanto no âmbito acadêmico quanto em um campo pessoal e interno, tornando o percurso das pesquisadoras, em função do resgate das próprias identidades, algo muito mais afetivo e legítimo, de modo que puderam refletir sobre como suas ações contribuem para a manutenção da colonialidade e como podem se aproximar das próprias identidades e caminhar para uma autodecolonização. Deste modo, foi possível às artistas-pesquisadoras reconstruírem suas identidades, agora mais arraigadas em suas próprias tradições e menos vinculadas ao olhar eurocêntrico. É, portanto, por meio da evocação de vivências daqueles que reexistem em meio a percursos sinuosos que esta investigação é edificada, pautada pelo desejo de que as memórias originárias da Amazônia ecoem por todo o território para que, então, novos caminhos do imaginário passem a existir.

Assim, o caminho para a autodecolonização é árduo e eventualmente solitário, no entanto, a aproximação com artistas e autores decoloniais se tornou muito fortuita. À vista disso, é um desejo nosso continuar investigando a arte contemporânea em territórios originários e a solidificação de culturas locais, pois, por meio de pesquisas e atravessamentos, podemos permitir que nossas identidades reexistam. Por isso acreditamos que as obras de Esbell (*apud* G1 RR, 2021) carregam: “um convite para um exercício plural, para que todos pesquisem suas origens, que acessem sua cosmologia, que não se afastem da própria essência. Que cada um manifeste suas crenças como quiser pela ampliação do mundo”.

Por fim, a pintura “Maldita e desejada”, pode ser vista aqui como um exemplo de uma forma diferente de contar histórias, de resgatar as memórias e tradições dos povos originários da Terra Indígena Raposa Serra do Sol e de transmitir, de forma visual, aquilo que outrora era transmitido oralmente. Há ainda de se destacar a potência da obra em resistir à colonialidade que foi pautada pelo medo, pela invasão do gado em suas terras, até o momento em que sujeito-homem e sujeito-vaca se encontram e recontam a história. Quanto a nós, almejamos com este trabalho que a celebração de obras como a de Esbell nos permita sonhar junto com Krenak (1994, p. 203-204), um desses sonhos que “recupera a memória de criação do mundo (...), quando nós narramos as histórias antigas, nós criamos o mundo de novo”.

Referências

BARBOSA, Reinaldo I. Ocupação Humana em Roraima. I. Do Histórico Colonial ao Início do Assento Dirigido. **Bol. Mus. Par. Emílio Goeldi**. 9 (1): 123-144. 1993.

BISPO, Nego. **Significações da periferia**: representações, confluências e transgressões. Publicado pelo canal UNlperiferias. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RiKAU5oGgRE>. Acesso em: 27 abr 2021.

CNA. **Panorama do agro**. Disponível em: https://www.cnabrasil.org.br/cna/panorama-do-agro#_ftn1. Acesso em 28 abr 2021

ESBELL, Jaider. Jaider Esbell. [Entrevista concedida a] Nina Vincent e Sergio Cohn. In: COHN, Sergio; KADIWÉU, Idjahure (Orgs.). **Tembetá** - conversas com pensadores indígenas. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2019.

____. **Arte indígena contemporânea e o grande mundo**. Disponível: <https://www.select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>. Acessado em 05 jan 2022.

____. **Artista apresenta conceito de arte indígena contemporânea em exposição itinerante**.

Entrevista concedida a Leandro Melito. Portal EBC. Disponível:

<https://memoria.ebc.com.br/cultura/2016/07/artista-apresenta-conceito-de-arte-indigena-contemporanea-em-exposicao-itinerante#:~:text=Artista%20apresenta%20conceito%20de%20arte%20ind%C3%ADgena%20contempor%C3%A2nea%20em%20exposi%C3%A7%C3%A3o%20itinerante,-Criado%20em%2008&text=A%20ideia%20da%20exposi%C3%A7%C3%A3o%20itinerante,email%20concedida%20ao%20Portal%20EBC>. Acesso em: 18 mar. 2021.

____. In: **MoquéM Surari - Arte Indígena Contemporânea**. São Paulo: MAM, 2021.

Exposição EPU-TÍTO – Artes e indígenas hoje – Textos da curadoria. 2017. **Galeria Jaider Esbell**. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2017/06/02/exposicao-epu-tito-artes-e-indigenas-hoje-textos-da-curadoria/>. Acesso em 28 abr 2021.

G1 RR. **Morre Jaider Esbell, artista plástico indígena roraimense com obra exposta na Bienal de São Paulo** Disponível: <https://www.geledes.org.br/morre-jaider-esbell-artista-plastico-indigena-roraimense-com-obra-exposta-na-bienal-da-sao-paulo/#:~:text=%C3%89%20um%20convite%20para%20um,entrevista%20em%20setembro%20desse%20ano>. Acesso em 20 nov 2021.

FILHO, Herundino Ribeiro do Nascimento; BARBOSA, Reinaldo Imbrozio; LUZ, Francisco Joaci de Freitas. Pimentas do gênero *Capsicum* cultivadas em Roraima, Amazônia brasileira: II. Hábitos e formas de uso. **Acta Amaz.** 37 (4) • 2007. <https://doi.org/10.1590/S0044-59672007000400011>

GEERTZ, C. **O saber local**: novos ensaios sobre antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997.

GERMANO, Beta. **MAM de São Paulo abre coletiva de arte indígena contemporânea**. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/jaider-esbell-assina-a-curadoria-de-mostra-de-arte-indigena-contemporanea-no-mam-de-sao-paulo/>. Acesso em 20 nov 2021.

GOLDSTEIN Ilana S. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. **MODOS revista de história da arte** – vol.3. nº 3. setembro-dezembro de 2019. <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4304>

KRENAK, Ailton. Antes o mundo não existia. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História**, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

____. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PEREIRA, Edithe. “Arte rupestre e cultura material na Amazônia brasileira”. In: PEREIRA, Edithe; GUAPINDAIA, Vera (Org.). **Arqueologia Amazônica**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi - MPEG, IPHAN, SECULT, 2010, v. 1

PIPA. **Jaider Esbell**. 2016. Disponível: <https://www.premiopipa.com/pag/jaider-esbell>. Acesso em 12 abr 2021.

O TEMPO + FOLHAPRESS. Morre Jaider Esbell, artista indígena estrela da Bienal de SP, aos 41 anos. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/morre-jaider-esbell-artista-indigena-estrela-da-bienal-de-sp-aos-41-anos-1.2564261>. Acessado em 25 nov 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. **Peru Indíg.** 13(29): 11-20, 1992.

TERENA, Naine (curadoria). **VÉXOA: nós sabemos**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: UBU Editora, 2020.

Sobre os autores(as)

Leandro Raphael Nascimento de Paula é aluno de doutorado no Programa Interunidades em Estética e História da Arte (USP), no qual recebe bolsa CAPES, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Arte (PPGArtes-UFPA) e Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará. Foi professor dos cursos de Administração e Publicidade e Propaganda do Centro Universitário do Estado do Pará e ministrou aula para o curso de Artes Visuais pelo Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica (Parfor) na UFPA.

LATTES <http://lattes.cnpq.br/0425326078266618>

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9659-8849>

Jôsy Monteiro Alves é formada em Técnica em Informática Integrado ao Ensino Médio pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia - IFRO (2013-2016). Acadêmica de Licenciatura em Artes Visuais (2017-2022) na Fundação Universidade Federal de Rondônia - UNIR. Integrante do Projeto de Extensão "Espaço para Cri(ações) poéticas" no qual desenvolveu produções contemporâneas. Foi estagiária da Editora da Universidade Federal de Rondônia - EDUFRO. Bolsista do Projeto de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) 2020/2021 intitulado "Origem e dispersão da produção da arte contemporânea de Porto Velho atravessada pelos desastres ambientais: ressignificação decolonial como busca de uma identidade cultural amazônica"

LATTES <http://lattes.cnpq.br/2645751637361095>

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1154-6370>

Marina del Carmen Rodrigues de Olivera é artista-pesquisadora em arte contemporânea, pesquisa discussões poéticas e estéticas a partir das identidades diaspóricas, em especial na Região Norte do Brasil. Atualmente encaminha investigações nas produções contemporâneas que se vinculam às tradições e à ancestralidade dos povos originários, como proposta decolonial na educação e na história da arte. É membro do Grupo de Extensão e Pesquisa "Espaço para Cri(ações) Poéticas", uma proposição interdisciplinar de obras site-specific de arte contemporânea amazônica, onde atua como artista performática, curadora e monitora das atividades de pesquisa. Foi também bolsista do Projeto de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) intitulado "Origem e dispersão da produção da arte contemporânea de Porto Velho atravessada pelos desastres ambientais: ressignificação decolonial como busca de uma identidade cultural amazônica". Atualmente é mestranda na linha de pesquisa de arte-educação no Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais das Universidades Federais do Pernambuco e da Paraíba.

LATTES <http://lattes.cnpq.br/2301179782003667>

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8032-6734>

Pritama Morgado Brussolo é professora da UNIR (Universidade Federal de Rondônia), onde coordena o Grupo de Extensão e Pesquisa interdisciplinar intitulado de "Espaço para cria(ações) poéticas" e o projeto de pesquisa (PIBIC) intitulado "Origem e dispersão da produção da arte contemporânea de Porto Velho atravessada pelos desastres ambientais: Resignificação decolonial como busca de uma identidade cultural amazônica". Membro do Comitê de Poéticas Artísticas e Represente Regional de Rondônia da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP.

LATTES <http://lattes.cnpq.br/1055582106065260>

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3566-526X>

Recebido em: 30-01-2022 – Aprovado em: 20-08-2022

Como citar

Paula, Leandro Raphael Nascimento de; Alves, Jôsy Monteiro; Oliveira, Marina del Cármen Rodrigues de; Brussolo, Pritama Morgado. (2022). Txaísmo e perspectivismo ameríndio em Jaider Esbell: um processo decolonial atravessado pela arte indígena contemporânea. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.2, p.464-477, jul./dez. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n2-2022-64418>



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

Ressoar a pergunta: o que vem a ser o Txáismo?

To resound the question: what is Txatism?

IDJAHURE KADIWEL

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP Brasil

LUCAS CANAVARRO RODRIGUES MARTINS

Universidade Federal da Bahia (UFBA) Salvador BA, Brasil

RESUMO

Concebido originalmente como uma palestra-performance, o artigo apresenta uma rede de diálogos e questões em torno do Txáismo, termo cunhado pelo artista, escritor e curador Jaider Esbell. Referente a uma espécie de política de alianças entre povos indígenas, e entre indígenas e não-indígenas, presente em artigos e obras do autor, o artigo busca ressoar a questão elaborada por Jaider ("O que vem a ser o Txáismo?") estendendo-a a um conjunto de agentes dessa teia, amplificando suas implicações e contradições éticas. Nesse processo, são também explorados aspectos históricos e antropológicos acerca de como o termo txai foi dotado de uma significação para além de seu sentido huni kuin original e difundido mundo afora.

PALAVRAS-CHAVE

Txáismo; alianças afetivas; arte indígena contemporânea; Jaider Esbell; palestra-performance.

ABSTRACT

Originally conceived as a lecture-performance, the article presents a network of dialogues and questions around Txatism, a term coined by the artist, writer and curator Jaider Esbell. Referring to a kind of policy of alliances between indigenous peoples, and between indigenous and non-indigenous people, present in the author's articles and works, the article seeks to echo the question raised by Jaider ("What is Txáismo?"), extending -a to a set of agents of this web, amplifying its implications and ethical contradictions. In this process, historical and anthropological aspects are also explored about how the term txai was endowed with a meaning beyond its original huni kuin meaning and spread throughout the world.

KEYWORDS

Txatism; affective alliances; contemporary indigenous art; Jaider Esbell; lecture-performance.

Apresentação

O texto deste artigo foi originalmente concebido como uma palestra-performance em vídeo para o festival Atos de Fala, uma plataforma curatorial de investigação da relação entre a arte da performance e o texto. Com a edição deste ano intitulada Materializar os impossíveis, correspondemos à chamada com uma proposta a partir do elo de duas inspirações trazidas por Jaider Esbell, um artigo seu escrito em 2018, intitulado O Txaísmo, os Txaístas e os Ismos, assim como pela exposição de sua curadoria, Moquém_Surarí: arte indígena contemporânea, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, no segundo semestre de 2021. A ideia-motriz, como estampa nosso título, é o Txaísmo. Quisemos aqui desdobrá-la em seus diferentes matizes. O processo de realização da palestra-performance envolveu afinidades tanto ao formato acadêmico quanto ao formato podcast em seu feito. O primeiro devido ao tratamento dado nas respostas, pela forma e conteúdo de diversas das vozes convidadas para ressoar a pergunta; o segundo pelas escolhas que tivemos que fazer sobre o fluxo e encadeamento das próprias vozes que contribuíram para o trabalho. Agradecemos com sua contribuição as vozes de Anna Dantes, Gustavo Caboco Wapichana, Marlui Miranda, Nana Orlandi e Rita Sales Huni Kuin. Sem suas contribuições não haveria rede de ressonâncias para tecer. Cada voz contribuiu primorosamente para um percurso elucidativo e crítico, sem ser definitivo nem dogmático, em torno da questão que quisemos ressoar.

A palestra-performance foi gravada com nossas próprias vozes, em uma leitura em voz alta do texto, assim como fizeram a maioria de nossos depoentes. A edição do vídeo foi realizada por Lucas Canavarro a partir de uma compostagem de imagens realizadas por nós em outros trabalhos, transmitindo imagens de paisagens naturais brasileiras (o Brasil é Terra Indígena!); percursos pelo rio Jordão, pelo rio Negro e outros rios; caminhadas na mata e na cidade; e o protesto Luta pela Vida ocupando a Praça dos Três Poderes, em Brasília, em agosto de 2021.

Ressoar a pergunta: o que vem a ser o Txaísmo?

O que vem a ser o Txaísmo?

Ressoar essa pergunta é prolongar reflexões acerca de práticas de relação e formas de alianças a partir da perspectiva dos povos originários. Diante da guerra entre mundos que estamos vivendo, as alianças se tornam uma questão de sobrevivência.

O que vem a ser o Txaísmo? Essa pergunta deixa alguns rastros por meio dos quais é possível tecer caminhos para percorrer esse mundo em conflito.

Aqui, quisemos ressoar a pergunta, ecoá-la junto a outras pessoas indígenas e não-indígenas aliadas às causas de nossos povos, para contemplar as ramificações dessa indagação com que nos deixou Jaider Esbell.

O que vem a ser o Txaísmo?

Na impossibilidade da resposta, um caminho de investigação se abre, através da palavra, pra desatar alguns nós. Alguns de nós. O que vem a ser o Txaísmo? É possível fazer perguntas à própria pergunta, ressoá-la, disseminá-la através da voz. Comunicar essa palavra em rede, estudá-la junto, configura uma forma de ecoar, encantar a pergunta em resposta, pelos diferentes cantos do lugar onde ela habita.

Podemos imaginar esse lugar.



Figura 1: Sobreposição entre São Paulo e o rio Jordão. Frame da palestra-performance.

Um campo aberto onde interações improváveis e amplamente diversas podem acontecer. Uma assembleia espontânea no meio da mata. Um contato entre multimundos, difícil de estabelecer. Uma cadeira vazia no meio de uma sala cheia de cadeiras ocupadas. Uma casa confortável onde podem habitar visíveis, invisíveis, pessoas de longe e de perto, em cômodos compartilhados e arejados. Um olhar pra além da cerca ou do muro. Uma designação, uma nova nomenclatura pra um sentimento antigo, que é o sentimento de querer se aliar. Um platô pra se construir imaginações. Mistério sem mistério.

No texto inscrito na parede da entrada da exposição *Moquém_Surari: arte indígena contemporânea*, de curadoria de Jaider Esbell, ocorrida entre 4 de setembro e 28 de novembro de 2021 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, ao lado de sua tela *Txaísmo*, ressoa a pergunta como um convite:

Txaísmo é um conceito formulado por Jaider Esbell a partir da palavra *txai*, termo em Hätxa 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. 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 pra criar novas formas de relação, dilatadas em outras dimensões de tempo e espaço, fundamentadas na produção de multiplicidades.

Atendendo ao convite, e refletindo sobre sua urgência, podemos abrir a palavra Txaísmo. Em seu núcleo está a palavra txai. Um primeiro passo da investigação é seguir seu rastro.

Para isso, ressoar a pergunta: Rita Sales Huni Kuin, artista, comunicadora e liderança de seu povo. O que vem a ser o txaísmo?

Pra mim, o Txaísmo é uma palavra nova do termo txai, porque na verdade a palavra txai vem da cultura hunikuin, ou seja, a palavra verdadeira seria txâi que é a forma como se chama entre cunhados, cumprimento somente entre os homens. Antigamente também era usada para se comunicar entre pessoas e animais. Segundo relato dos mais velhos, a palavra txâi foi alterada com a chegada do nawa, aquele que veio de fora e começou a se perguntar qual seria a melhor palavra para se comunicar com as outras pessoas. Como a palavra txâi não é fácil de pronunciar entre outras línguas, fizeram a alteração para o termo txai, que hoje é conhecido mundialmente e também por várias outras etnias, o que torna mais fácil a comunicação com qualquer outro parente ou qualquer outra pessoa. Várias outras pessoas vêm também usando esse termo como "irmão", "amigo" ou algo como "família" que faz se sentir mais próximo, mas que na verdade nós hunikuin sabemos o que quer dizer.

Hoje, infelizmente, a cultura e as palavras originárias estão sendo alteradas pelos nawa em vários sentidos. Muitas vezes a palavra ganha uma forma sem sentido para nós, porque traz a influência da cultura de fora que chega impondo seu modo de vida e visão de mundo. Isso traz consequências como apropriação da cultura e mudança nos costumes. Formas de se vestir, comer, morar foram sendo alteradas com a presença desses outros povos, assim como está acontecendo com as palavras, com as medicinas e a arte agora.

Por outro lado, o Txaísmo trouxe o espalhamento das culturas originárias, melhor adaptação com a realidade e relação mundial entre as pessoas que conhecem do que estamos falando, independente da sua cultura. Usando a inspiração do artista Jaider Esbell, criador do termo que estamos aqui tratando, e honrando sua visão de mundo atual, penso que um ponto positivo vem das alianças afetivas, verdadeiras famílias que se formam entre nativos e pessoas de fora que realmente tem como interesse principal incentivar e fortalecer as culturas raiz do Brasil e do mundo e aprender com elas e com a gente. E hoje, as pessoas estão usando a palavra txai nesse sentido, de ver como um irmão, muitas vezes mais que um irmão, num significado muito profundo.

Não é qualquer pessoa que se chama de txai. Se conseguirmos manter esse olhar de irmandade, podemos alcançar mudanças significativas como demarcação das terras, escolas da cultura local, desenvolvimento da arte contemporânea e sua divulgação e uma visão daqueles que entendem da palavra. É importante pra nós levar a palavra e seu significado real aos que ainda não entendem e aqueles também que querem entender. É uma palavra tão pequena, mas que tem um significado gigantesco do qual a partir dela surge essa oportunidade de afeto e apoio entre nativos originários e mundo, tanto na visão espiritual quanto material entre nós povos originários.

Uma vez que o vínculo amoroso colore a aliança, podemos pensar que ela deixa de delimitar um tempo reto, circunscrito, e passa a operar através de um conjunto de elaborações mais complexo, de longo prazo. De relações de invenção de famílias, laços. Relações pra toda a vida, que não dependem somente de contratos pra durar. Como diz Ailton Krenak, as alianças afetivas não nascem da festa, do gozo, do riso, pelo contrário, elas nasceram do conflito e da incomunicabilidade de mundos para que esse cenário possa se converter em outra imagem. Aí sim, uma imagem de festa, parte de uma cosmopercepção compartilhada por comunidades, constantemente elaborada pelo convívio e pela troca dia após dia: alianças vivas.

A pergunta que mobiliza nossa investigação ressoa em Gustavo Caboco Wapichana, artista multilinguagens:

Txaísmos e outros feitiços para abrir o caderno de campo de Koch-Grünberg.
Meu mano, chegou a hora de acordar deste sonho!
Kadiwéu e Wapichana: Kadichana.
Maxakali e Huni Kuin: Maxakuin.
Makuxi, Maxakali e Baniwa: Makuxakaniwa.
São tantas formas de irmanar-se para seguir a nossa caminhada.
Quero aqui relatar o sonho que tive e compartilhei na abertura dos 20 anos do festival de filme-documentário etnográfico, Fórum.doc, dia 18 de novembro de 2021.
Hoje eu sonhei com meu irmão.
Hoje eu sonhei com nosso irmão mais velho.
Corre, tatu! Wapichana corre com Makuxi. Makuxi corre com Wapichana. Encontros Makuchana.
Estado da arte: nossas sementes vivem.
Hoje sonhei com meu irmão.
Buscamos em acervos etnográficos e museus, fotos de nossos parentes do Rio Branco, do Rio Rupununi e de toda nossa história colonial.
Corre, corre! Eles vão te pegar, parente.
Me encontrei também com meu parente Aruak. Pudemos presenciar as filhas encontrando fotos de seus pais. Pudemos presenciar as filhas encontrando fotos de suas avós. E é isso.
Olha lá, olha lá! Aquele nosso parente quando era criança.
Me desculpa, meu parente, por ter guerreado no passado. Me desculpa, meu parente. Hoje, a nossa luta é uma só. Então, corre, corre, corre, corre, meu parente!
Não querem que vejamos essas fotos. As imagens raptadas das nossas avós. Tudo registrado em foto. E quem tava do lado? O antropólogo com aquele chapéu, revelando ser o sequestrador daquela imagem, da captura, da ruptura da nossa memória, quando dizem: “Foto de índio subindo em árvore”. Isso na legenda.
Por quê o sorriso no rosto? E agora, parente? Tranca a porta do museu, que eles tão vindo nos pegar, e as fitas VHS e as fitas K-7 com os rezos do meu parente. Bora correr.
Cuida, cuida, cuida, cuida, menino. Mas não me apresse.
Hoje sonhei com meu irmão mais velho.
E o campo continua em chamas.

O que vem a ser o Txaísmo?

Muitos são os caminhos pelos quais podemos responder a essa pergunta, sem pretender dar uma resposta definitiva nem uma definição única. Podemos remetê-la às múltiplas trocas, alianças, formas de organização política e de interação social que sempre existiram em meio às constelações dos povos originários. Podemos remetê-la às distintas temporalidades das formas possíveis de contato entre diferentes povos indígenas com a sociedade colonial.

Mais perto de nossa própria história, vem à tona a Aliança dos Povos da Floresta, essa luminosa iniciativa que floresceu no início dos anos 90 na “floresta encantada circum-acreana”, em seguida à conquista dos direitos originários dos povos indígenas na Constituição brasileira. Tratava-se de uma aliança, literalmente, dos povos da floresta. Não só de povos indígenas e de seus aliados nas cidades, mas que incluía também seringueiros, ribeirinhos, beiradeiros, gente que tem uma visão viva da floresta, que possui uma profunda afinidade com o clima, os ritmos e os seres da floresta, com quem compartilham a vida cotidiana. Desse íntimo convívio entre humanos e não-humanos, visíveis e invisíveis, paisagens e pedras, chuvas e ventos, rios e matas, vem a inspiração dessa aliança.

Marlui Miranda, musicista e musicóloga, pesquisadora das musicalidades dos povos indígenas desde a década de 1970, ressoa a pergunta:

No início da década de 1990, foi criada a Aliança dos Povos da Floresta. Essa aliança congregava ações solidárias para o apoio e defesa do meio ambiente e dos povos da floresta, seringueiros, indígenas, ribeirinhos, quilombolas, e pra organizar esta ação, que foi bem orquestrada para levantar apoio financeiro, dar visibilidade e apoiar ações de sustentabilidade para esses povos... então nós, com muita felicidade participamos desse projeto tão importante. E tendo o Milton Nascimento como um eixo condutor, porque o trabalho iria resultar numa produção musical dele, num CD, que ele chamou de Txai, depois que fez uma grande viagem de reconhecimento, de aproximação, no Acre, entre os povos indígenas Kaxinawá e Ashaninka. Essa viagem criou, portanto, uma oportunidade muito criativa para o Milton compor uma série de seus poemas musicais tão bonitos, tão importantes. E que resultou tão bem para esse projeto, da Aliança dos Povos da Floresta. Sendo que ele mesmo, ele abriu mão dos seus direitos pra ceder a essa instituição. Nesse projeto havia participação dos Paiter, com o pajé Perpera cantando uma pajelança, algo muito importante também, e também havia uma participação dos Kayapó e outras.

Depois de gravar o trabalho, especialmente a nossa canção, que a canção que nós cantamos, nós escolhemos, Nazoni na, do povo Paresi Haliti, houve uma grande divulgação desse termo através do trabalho que foi lançado pelo Milton Nascimento. Ele foi responsável por uma difusão muito grande do termo txai, e desde então ele sempre se refere, volta a este trabalho, canta, interpreta, e traz à tona sempre essa ideia de uma humanidade compartilhando seus problemas e se ajudando. E de povos indígenas que se abraçam nesse termo tão bonito. Então foi um trabalho com muito empenho, e que colaborou pra difundir largamente, a partir do trabalho da visibilidade que o Milton Nascimento tem, colocando à serviço da Aliança dos Povos da Floresta. Nós todos estávamos nessa disposição. Depois, anos depois, Jaider Esbell trouxe uma terminologia a partir da palavra txai, que é uma palavra pan-étnica. Ela praticamente passa a pertencer não só a todos os povos que chegaram a conhecê-la, poucos não conhecem, mas também no mundo dos brancos, os brancos também conhecem essa

palavra, e não é uma palavra, ela é uma forma de exprimir a relação profunda de solidariedade, ou de participação na vida do outro, uma relação de companheirismo.

Jaider trouxe essa ideia do Txaísmo. É uma ideia incrível, porque o Txaísmo era realmente a continuação dessa ligação entre almas, pessoas, espíritos, seres que habitam no mundo natural, mundo sobrenatural, ligações entre pessoas que se conhecem, entre pessoas que estão longe, pessoas que estão perto, um chamado de aproximação com as pessoas, com os povos do mundo todo, é uma expressão universal. Então a minha experiência com o Txai Nascimento foi profundamente enriquecedora [...] Então txai passou a ser usada no âmbito do Txaísmo, numa corrente que tem princípios éticos que o Txaísmo de Jaider Esbell traz pra nós.

A conquista e a manutenção dos direitos são uma luta incessante para os povos indígenas. Mas, de certa forma, não o suficiente. É preciso cavar, cunhar, tecer outros meios de fazer política – se quisermos usar essa palavra que não faz parte do repertório conceitual dos povos originários. “Índio cidadão?”

Nessa história, a ideia de *florestania*, em contraponto e complemento à de cidadania, é outro legado desse fértil momento de levante dos povos indígenas, do reconhecimento de que não só nas cidades, não só os cidadãos, os habitantes das cidades, mas também os povos da floresta são detentores de direitos. De que existe uma florestania. A reivindicação de um lugar de legitimidade, de reconhecimento, que abarca não só humanos, mas as árvores, os rios, os bichos que compartilham a nossa morada terrestre conosco.

Pensar as alianças não apenas como movimentos produtivos, produtores ou úteis mas sim como relações duradouras, faz com que pensemos nelas pela via do afeto, como coloca, mais uma vez, Ailton Krenak. O pensamento em torno das alianças afetivas, reflete o reconhecimento de que não existe troca verdadeira possível, onde haja um interesse exclusivista ou extrativista, de progresso a todo custo. Aliar-se de modo afetivo inverte os sentidos da lógica sistêmica do mercado de que toda parceria, profissional, amadora ou ambas, precisa gerar resultados práticos, rápidos e eficazes, ou seja, produtos.

Anna Dantes, editora e idealizadora do *Selvagem* – ciclo de estudos sobre a vida, também ressoa a pergunta:

A primeira vez que ouvi a palavra txai foi em 2011, quando eu comecei a trabalhar com o povo Huni Kuin. Eu colaboro com o povo Huni Kuin desde então e em agosto e setembro de 2011 foi a primeira vez que eu estive numa aldeia do rio Jordão.

A palavra txai, pelo que eu entendo ou venho entendendo, para o povo Huni Kuin, ela é relativa a uma pessoa que passa a integrar um coletivo de forma a trazer uma qualidade complementar.

O Txana Bane uma vez falou que o txai seria uma “uma parte de mim em você e de você em mim”, essa troca. Então eu acho que tem muito a ver até com uma simbiose, com essas ações, essas formas de vida que se associam pra trazer um benefício pra comunidade, ou pra si mesmo ou pra comunidade, ou ambos.

O txaísmo seria uma elaboração a partir dessas reciprocidades que geram um benefício mútuo entre povos e formas, costumes e culturas diferentes.

O que eu observo dessa relação, desse outro, que não é um outro do mesmo povo, que passa a fazer parte da mesma família, como o txai original, essa família expandida, essa família intercultural, o que eu percebo é que há uma questão complexa, pois essa questão colaborativa não é uma questão ainda muito amadurecida nas sociedades brancas, porque o povo branco, esse povo urbano, esse povo que tá nessa civilização dita ocidental, que vive dentro dessa cultura capitalista, esse povo branco, ele é muito ligado ao dinheiro. Ele tá atado ao dinheiro, amarrado ao dinheiro. Ele entende os valores a partir dessa grande roda gigante do qual ele faz parte, desse sistema. 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. E mesmo quando ainda esse txaísmo é transportado, adotado por uma determinada galera que começa a se considerar txai, esse valor também passa a contar, porque muitas vezes quem tá trazendo toda uma habilidade, uma qualidade, um olhar, um serviço para um determinado coletivo, não é tão considerado como quem entra com o dinheiro. Então, dentro dessa máquina do txaísmo, eu acho que existem fatores que complicam e sempre tão muito ligados ao dinheiro. Inclusive quando isso entra na questão espiritualidade e dinheiro. Espiritualidade, arte e dinheiro. É algo que precisamos todos, eu acredito, amadurecer muito, para esse entendimento, porque não é uma corcunda que você adquire, que você coloca ali e “agora somos txai” e tá tudo resolvido. Poderia ser, mas isso corre o risco de ser só um discurso. Claro que talvez um discurso seja uma forma de plantar uma ficção, e é se plantando uma ficção que a gente também se transforma. Mas é preciso ter maturidade, observação, consciência sobre o que essas relações trazem. Não adianta importar esse termo para um tipo de relação acreditando que ele salva essas relações complexas, essas relações que são corrompidas, talvez, pelo dinheiro. Então, o txaísmo pode se tornar uma corruptela de algo que é muito profundo, que está na base de uma cultura de relações colaborativas, de trocas de habilidades para um benefício comum, então esse termo pode criar uma corruptela que se transforma numa corrupção desse valor cultural a partir de um momento que vivemos numa sociedade que é muito afetada por essa qualificação das coisas, por essa métrica financeira.

A complexidade da pergunta reflete conflitos ontológicos em curso (Almeida 2013). Olhar repetidamente para um mundo em decomposição nos faz inspirar – e expirar na busca de novos elementos nessa paisagem. Esses elementos podem refletir tanto o conflito quanto a parceria. E, muitas vezes, as duas coisas se misturam. Como nos diz Jaider Esbell, na obra que estamos vendo agora: “Olhe mais, olhe ao contrário”.



Figura 2: Txaísmo (2021), de Jaider Esbell. Fotografia de Lucas Canavarro.

O que vem a ser o Txaísmo?

Ressoa Nana Orlandi, artista transdisciplinar e idealizadora do Mi Mawai, plataforma de alianças entre artistas indígenas e não-indígenas:

Se txai significa cunhado
alguém incorporado á família, aparentado não por sangue, mas por relação
Penso que txaísmo
é sobre constituir família para além dos laços sanguíneos
é sobretudo sobre amizade
Nos tornamos parentes por afinidade, nos unimos por escolha
é construir relação com base no respeito, na confiança, no amor
amor é aquilo que nos faz transformar
o mundo e á nós
construir relações de troca e aprendizado
Txaísmo também é sobre dar voltas e voltar
é sobre estabelecer relações que se desenvolvem no tempo
Relações pra vida
Trabalhar junto
Construir vida junto
Arte-vida
Viver um mundo comum onde a diferença é alimento
que nos faz crescer e transformar
nos transformar e seguir transformando
Jaider nos ensinou
A AIC é escola
A AIC é encontro
A AIC é encantamento
Uma Chave para criar e acessar outros mundos
A cada aprendizado, uma abertura de caminho
A cada resposta, infinitas perguntas que ressoam
Pra seguir buscando
Olhar de novo e de novo e de novo
se abrir pro novo
Se abrir para o outro
Incorporar múltiplas visões
Do espírito pra matéria
Da matéria pro espírito

De dentro pra fora, de fora pra dentro. As relações txaístas propõem um desdobramento em aberto de conexões. O Txaísmo se apresenta, assim, através de uma operação aparentemente intraduzível de troca, que acaba por se manifestar na forma de rezos, cantos, sons, imagens, palavras, como expressão artística, mesmo. Dentre essas estratégias de sobrevivência, por exemplo, está a Arte Indígena Contemporânea.

Nas vozes que aqui ressoaram a pergunta, pudemos esbarrar diversas vezes com a ideia de *invenção*. E é por isso que ela, não à toa, foi cunhada por um artista. Ela inspira caminhos possíveis em formas de expressões como o cinema, as artes visuais, a música, a literatura, práticas de transmissão de afetos, pela imaginação de outras humanidades possíveis.



Figura 3: Mobilização Luta pela Vida na Praça dos Três Poderes, em 2021. Frame da palestra-performance.

Por fim, mas sem fim, voltamos a quem provocou a pergunta: Jaider Esbell, agora encantado, que em vida encantou a pergunta pra que ela ressoasse. A partir de seu texto-pensamento de 2018, *O Txaísmo, os Txaístas e os Ismos*, a pergunta criou vida e se espalhou, se espelhou, por assim dizer, e continua seguindo. No texto, ela percorre uma trajetória que começa num diálogo entre duas samaúmas, passa pelo Rio Acre, e vai parar numa sala de aula. Citando diretamente a conclusão dessa história, a pergunta “por si só foi para os livros e tudo voltou em outra forma, de outro modo e outro jeito de ser, e lá vinha a mesma novela-ladainha da vida grandiosa feito vidinha de poder e preenchimento, para nunca acabar o pôe-tira da vida, esse puxa-encolhe enganador maravilhoso.

– Mas de fato, o que é o Txaísmo?” (Esbell 2018).

Referências

ALMEIDA, Mauro W. Barbosa de. Caipora e outros conflitos ontológicos. **R@U | Revista de Antropologia da UFSCar**, v.5, n.1, jan.-jun., p.7-28, 2013.
<https://doi.org/10.52426/rau.v5i1.85>

ESBELL, Jaider. O Txaísmo, os Txaístas e os Ismos. **Galeria Jaider Esbell**, 13 ago. 2018. Disponível em: www.jaideresbell.com.br/site/2018/08/13/o-txaismo-os-txaistas-e-os-ismos/. Acesso em 30 jan. 2022.

ESBELL et al. **Moqué_m_Surarî**: arte indígena contemporânea. Editado por Paula Berbert. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2021. Catálogo de exposição, 4 set. a 28 nov. 2021.

KRENAK, Ailton. **Encontros**. Organizado por Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

KRENAK, Ailton. Alianças vivas. *In*: **Tembetá**. Editado por Idjahure Kadiwel e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2019.

Sobre os autores

Idjahure Kadiwel é doutorando em Antropologia Social pela USP. Mestre em Antropologia Social pelo MN/UFRJ(2020). Graduado em Bacharelado e Licenciatura em Ciências Sociais pela PUC -Rio (2017).

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/9525629798033822>

Lucas Canavarro é realizador e artista da imagem e da palavra que persegue contatos midiáticos entre o audiovisual e outras expressões de linguagem como a música, o poema e as artes da cena. Atua em diferentes coletividades, sendo integrante do Mi Mawai e do núcleo de pesquisa continuada em artes Miúda, ambos do Rio de Janeiro. É doutorando em Artes Visuais pelo PPGAV/UFBA, onde pesquisa estéticas de aliança entre artistas indígenas e não indígenas.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/6143138945570336>

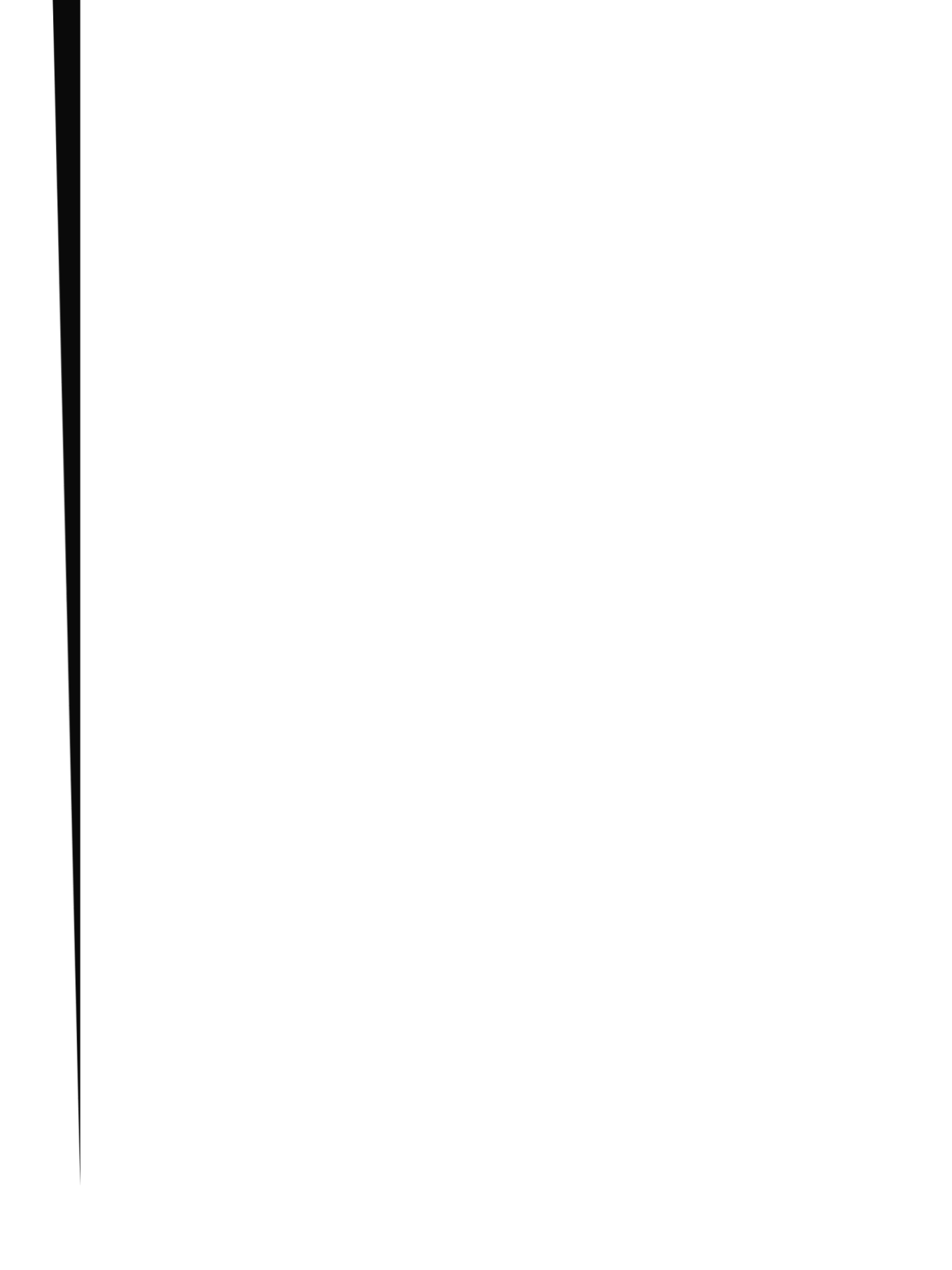
Recebido em: 07-02-2022

Como citar

Kadiwel, Idjahure Achkar de Mendonça Pinto; Martins, Lucas Canavarro Rodrigues (2022). Ressoar a pergunta: o que vem a ser o Txaísmo? Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.2, p.479-491, jul./dez. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n2-2022-64591>



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



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 Txa'ísmo?", 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 Kuin¹ (MAHKU). Nessa ocasião, os 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 Kuin². 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 roda³ 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*, 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

1 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”.

2 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.

3 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 caixuma era guardada nesse tronco para fermentar.

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 etnografia⁴ e descreve uma serie de eventos⁵ 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 “Moqué_m_Surañ: 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 *txáismo*. Assim, no texto curatorial disposto logo na entrada da exposição podíamos ler o seguinte:

4 Uma das principais referências em torno da etnografia que partilhamos 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.

5 Eventos que foram por ela agenciados, por vezes com minha ajuda e de outros aliados. Dentre eles, resalto 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.

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 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 pergunta⁶ 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.

6 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.

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 MAHKU⁷. 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. 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,

7 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.

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 ressaltei 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 matérias, 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 social⁸” (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 metodologia⁹ (LIND et al, 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 recursos¹⁰ e que os ataques aos povos indígenas são mais intensos do que nunca sob o regime do presidente Bolsonaro. Assim, por ser um outro, uma espécie de inimigo (*nawa*¹¹) aliado pela diferença (*txai*),

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

9 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 al, 2012, p. 12).

10 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).

11 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),

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. 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 etnó-grafo como curador. In: **Máquina de escrever**, Rio de Janeiro, Capacete, 2013.

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.

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, Cecilia. 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-antropología, 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 (CIÈRA) 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

Como citar

Dinato, Daniel Revillion (2022). Variações do txaísmo: algumas formulações sobre o curador-txai. *Revista Estado da Arte*, Uberlândia. v.3, n.2, p.493-503, 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.

O Levante dos Mantos: Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá e Morí' erenkato eseru'

Rising of the Cloaks: Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba
Tupinambá e Morí' erenkato eseru'

LAURA CASTRO

Universidade Federal da Bahia (UFBA) Salvador BA, Brasil

CAROLINA FERREIRA FONSECA

Universidade Federal da Paraíba (UFPB) João Pessoa PB, Brasil

RESUMO

Este texto faz uma reflexão dos levantes mobilizados pela Arte Indígena Contemporânea, mais especificamente aqueles enredados pelas giras e voltas que o manto tupinambá tem desenhado no diagrama da dita arte contemporânea brasileira. A partir das exposições *Um outro céu* (2020) e *Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá - Essa é a grande volta do manto tupinambá* (2021), ambas agregadas em torno do trabalho de Glicéria Tupinambá e na ativação "Ativação Morí' erenkato eseru' - Cantos para a vida", realizada por Daiara Tukano e Jaider Esbell, na exposição *Véxo: nós sabemos* (2020), o Levante dos mantos reúne um conjunto de confrontos éticos-estéticos e políticos ante a autoridade e a naturalização do espúrio e dos saqueamentos coloniais, na expectativa de fazer ressoar as incessantes disputas de narrativas no campo das artes, com protagonismo do movimento autodeclarado como Arte Indígena Contemporânea (ESBELL, 2020).

PALAVRAS-CHAVE

Arte indígena contemporânea, manto tupinambá, cosmopoéticas

ABSTRACT

This text reflects on the upheavals mobilized by Contemporary Indigenous Art, more specifically those entangled by the twists and turns that the Tupinambá mantle has drawn in the diagram of the so-called Brazilian contemporary art. From the exhibitions *Um outro céu* (2020) and *Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá - Essa é a grande volta do manto tupinambá* (2021), both aggregated around the work of Glicéria Tupinambá and the activation "Ativação Morí' erenkato eseru' - Cantos para a vida", performed by Daiara Tukano and Jaider Esbell, in the exhibition *Véxo we know* (2020), the Uprising of the cloaks brings together a set of ethical- aesthetic and political confrontations in the face of authority and the naturalization of spurious and colonial plunder, in the expectation of resonating the incessant disputes of narratives in the field of arts, with the protagonism of the movement self-declared as Contemporary Indigenous Art (ESBELL, 2020).

KEYWORDS

Contemporary indigenous art, tupinambá mantle, cosmopoetics

1. O manto, a mata e suas re-existências

Composto por duas partes - uma capa, levemente arredondada na parte de baixo e um capuz - este manto tupinambá mede 88 centímetros de altura e 121 centímetros com o capuz. A extremidade inferior (a parte de maior largura) mede 120 centímetros e a extremidade superior (referente ao ombro), 47 centímetros. Com aproximadamente 3.000 penas, é composto de penas de aves nativas do Sul da Bahia: galinha, galo, gavião, pato, peru, pavão, tururim, sabiá-bico-de-osso, canário-da-mata, gavião-rei, gavião-perdiz e arará (na parte do capuz). O centro do capuz contém uma semente de jequitibá.

Chamar um manto apenas de objeto seria corroborar com a relação passiva disparada por esta palavra, como algo assujeitado, dependente, à mercê de um sujeito que o mobiliza ou imobiliza. Não. Um manto é um ente, o manto é um vivente, um encantado. Quando Glicéria Tupinambá faz re-viver novamente este manto tupinambá, nos ensina que ele é um ente vivo. Que fala, ensina, orienta, guia. No texto “Curar o mundo, sobre como um MANTO TUPINAMBÁ voltou a viver no Brasil”, publicado pela N -1, Glicéria inicia sua narrativa a partir de seu nome escolhido por seu avô, que herdou de uma prima que foi comida por uma onça no mato. Ela diz: “Eu me considero o resto da onça” (TUPINAMBÁ, G, 2020a, s/p). O texto narra ainda como ela foi presa com seu bebê nos braços, com os peitos cheios de leite, injustamente encarcerada pela Polícia Federal na sua chegada de um voo no aeroporto de Ilhéus. Prender, parar, tirar a vida. Operações comuns e repetitivas empreendidas pelo Estado brasileiro engajado na manutenção da colonialidade, na perseguição, no genocídio e na detenção, que marcam a relação do Brasil com os povos originários. Condições que se imprimem na força deste nome - GLICÉRIA - e da missão que se interpõe também a partir dele. Do nome ser a história. Tudo isso é adubo para o percurso que Glicéria Tupinambá faz em direção ao manto.

Para fazer reviver esse encontro, na busca pelos mantos capturados nas investidas coloniais que hoje compõem os acervos de museus no norte global, Glicéria atravessa as interdições e burocratizações da política museal. Portas, crachás, autorizações, vistorias. Por isso, talvez seja possível dizer que é ele, o manto, em toda sua força coletiva imanente, que arregimenta, manifesta, abre um campo de aprendizado, em que Glicéria se engajada, o que ela chama de cosmo-técnicas. A artista narra uma série de episódios como um sonho, por exemplo, com o cacique Babau, em que ele a orientou a colocar somente penas de pássaro que não voam, “porque tem sua própria defesa, sabe se camuflar” (TUPINAMBÁ, G. 2021b, p.13). E os pássaros começaram a conversar com ela, ensinar também, assim como ensinam seu pai, sua madrinha, as abelhas, as crianças, seu filho Ory que passa adiante o diálogo com uma tesoura em momentos decisivos para conquistar os modos de tramar o manto.

Uma constelação de acontecimentos que são responsáveis por fazer viver o manto outra vez. Novamente, não como objeto, mas como sujeito de um ente que manifesta uma força. “A grande volta do manto tupinambá”, como anuncia o título de uma das exposições que participa, essa grande volta é a potência do rastro da onça na missão de curar o mundo, somada à força das matas que guardam os passarinhos, as abelhas que produzem a cera, que encantam o fio e a trama, o manto imanta toda firmeza e coragem do Encantado Tupinambá, da natureza, das mulheres indígenas, das águas. Assojaba Ikunhãwara, o manto é feminino, diz Glicéria, o manto é território. Como Célia Xacriabá (2020) ensina, o corpo é território, o barro e a cerâmica são território, o artesanato é território. O território como um ente, um ser soberano das confluências da vida, de onde tudo brota e para onde tudo flui.

Sempre achei que nossa cultura era um pote, um pote inteiro que jogaram num lajedo e que voou em caquinhos por todos os lados e que tínhamos que fazer esse trabalho de mosaico, de juntar os

caquinhos e colar de novo. Vai ser o mesmo pote, mesmo que rachado, mas isso não importa. Vai ser ele mesmo, vamos tentar trazer esse pote (...) há uma comunidade que se estabelece ao redor do manto, que junta de novo as partes do pote quebrado. São os meninos da aldeia que vão redescobrir como extrair o mel e a cera das abelhas na mata e a possibilidade de capturá-las, nomeá-las e delas tirar as penas quando maduras. São os saberes dos mais velhos, das avós, das madrinhas, dos sábios que voltam a ser escutados, observados e colocados em obra. É a retomada das falas, das palavras antigas que surgem ao redor do manto e que reencontram a língua do povo. É um território sendo retomado e plenamente vivenciado com o retorno das matas e a força dos Encantados (TUPINAMBÁ, G. 2021a, p. 19, 23).

Durante fevereiro e agosto de 2020, a artista costurou um manto com 3.000 penas, que compôs a exposição *Um outro céu*¹. A exposição foi financiada no contexto dos projetos “Desenvolvimento ‘Sustentável’ e Atmosferas de Violências: Experiências de Defensores Ambientais”, “Mapeamento das Violações aos Direitos Indígenas no Nordeste do Brasil” e um plano emergencial para investigar os impactos da COVID-19 entre os povos indígenas. Coordenado por uma rede de pesquisadores de diferentes instituições - Mary Menton (Universidade de Sussex), Felipe Milanez (IHAC/UFBA), Jurema Machado (CAHL/UFRB) e Felipe Tuxá (Opará/UNEB) - com a colaboração de uma série de artistas, professores e estudantes, o projeto põe em questão as relações entre arte e guerra, na medida em que a exposição é apresentada em conjunto com o mapeamento de conflitos ecológicos enfrentados por povos indígenas sobretudo na região Nordeste.

O território de Glicéria, a aldeia Serra do Padeiro, localizada na Terra Indígena Tupinambá de Olivença, na Bahia, vem sendo alvo de inúmeros ataques, perseguições, assassinatos e prisões, consta neste mapa de conflitos, como descreve Cacique Rosivaldo Ferreira da Silva, o Babau, irmão da artista:

Em uma reunião recente em Salvador, o governo da Bahia explicava que queria expandir a agricultura, mas que havia um entrave complicadíssimo que atrasava a Bahia. Nós, Tupinambá, estávamos presentes na reunião e ficamos abismados quando falaram: “É a Mata Atlântica, que ninguém quer que mexa!”. O quê? 98% da Mata Atlântica foi derrubada, jogada no chão! Do que restou, a pequena porcentagem que fica no sul da Bahia impede o crescimento da Bahia? Como podemos entender uma mente dessas?

São esses os malucos que comandam nossos estados e nosso país. E ainda chamam o tatu, a paca e a cutia de animais! Irracional é aquele que acha que tem que destruir tudo para satisfazer seu desejo. Aquele que determinou que tem que passar uma linha de trem para escoar a soja. Ora, quem aqui come soja? É para chegar até Ilhéus, construir o empreendimento logístico Porto Sul, violando a natureza, criando um dos maiores portos a mar aberto do mundo para escoar soja e outras *commodities* para a Europa. Querem aterrar mais de 3 quilômetros de mar aberto e tirar largos trechos

¹ A exposição segue disponível e pode ser acessada pelo endereço: <https://umoutroceu.ufba.br/exposicao/>. O título da exposição é uma referência a um poema de Ailton Krenak de nome homônimo, que compõe a exposição, fazendo também referência à obra/profecia da queda do céu, de Davi Kopenawa.

de Mata Atlântica nativa e acham que a natureza não vai responder. E a sugestão de criar um contorno para passar por fora? Não, encareceria demais o projeto.

É assim que somos tratados, indígenas e quilombolas: como algo que pode ser removido, exterminado, criminalizado. (BABAU, 2019, p.98)

Glicéria Tupinambá conta também que quando decide fazer o manto isso surge de um desejo de dar um presente aos encantados, para ser vestido pelo Encantado Tupinambá. Se pensarmos no encantamento como tudo aquilo que resistiu e continua resistindo à máquina de guerra da modernidade, ao colonialismo genocida, podemos compreender aqui também “o encantamento enquanto astúcia de batalha e mandinga em um mundo assombrado pelo terror” (SIMAS, RUFINO, 2020, p.8). O encantamento que assombra com vida um “sistema de desencanto” (Idem, p.15), assombra suas políticas de morte e de saqueamento, da barbárie do projeto moderno/colonial, o projeto de civilização do Ocidente, o projeto político chamado Brasil. Na confluência entre arte e guerra, também podemos considerar que manto e mata se potencializam no sentido de fazer retomar essa conexão, de chamar os pássaros de volta, como uma política de vida que nutre inúmeras ecologias.



Figura 1. Cacique Babau vestido com o manto na Serra do Padeiro

Fonte: <https://umoutroceu.ufba.br/exposicao/>

Em 2021, o Cacique Babau recebe, pela Universidade do Estado da Bahia - UNEB, o título de *Doutor Honoris Causa*. Na cerimônia de outorga do título, o cacique veste o manto que integrou a exposição e foi feito especialmente para que ele vestisse. Glicéria defende que “se reconheceu os direitos indígenas, se reconheceu na pessoa dele, reconheceu também a forma de vestir. Não é a universidade nos moldes dela” (TUPINAMBÁS, G., 2020a), questionando o fato de Babau precisar vestir as roupas previstas no rito acadêmico. O manto ali, cheio de vida, incorporado em Babau, em movimento, nada mais lembra o espectro do manto nas vitrines dos museus da Europa. Segundo a artista, “foi importante trazer vida para o manto e mostrar que não era aquela coisa obsoleta, guardada em um canto, só para ser observado e ir se deteriorando com o tempo. Os mantos têm uma vida e um propósito dentro de seu povo. Esse é o retorno do manto” (TUPINAMBÁ, GLICÉRIA, s/p, 2020b, s/p).

Em 2021, com incentivo do Prêmio Funarte 2020 - 2021, abre em Brasília a exposição *Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá - Essa é a grande volta do manto tupinambá*. O foco da exposição é justamente a retomada do fazer/saber do manto empreendida por Glicéria, ao passo que contempla outros artistas e narrativas, algumas delas voltadas pelo percurso dos outros mantos pela Europa assim como a presença do manto em uma série de peças gráficas e acervos iconográficos.

Na exposição curada por Glicéria Tupinambá, Juliana Gontijo, Juliana Caffé e Augustin de Tugny há três mantos expostos produzidos pela artista indígena. Além deles, fotografias do manto vivo no território, feitas por ela no que chamou de “Experimentações do manto no ambiente”. Há também fotografias de Fernanda Liberti feitas com drone, imagens nomeadas como “A dança do pássaro tupinambá”. Outro registro importante que compõe a exposição é o vídeo de Nathalie Pavelic que registra o encontro de Glicéria com o manto em 2018. Com mais de trinta minutos de duração, o registro é de uma riqueza imensa, em que temos a oportunidade de acompanhar cada descoberta, cada memória que surge a partir do encontro com o manto.

Uma compilação de dezenas de imagens, entre xilogravuras da memória impressa de autores como Hans Staden até telas de artistas europeus como Sophie von Hannover e Adriaen Hanneman, datadas do século XVI e XVII são confrontadas por uma série de dez desenhos, intitulada “retorno do manto tupinambá”, de Gustavo Caboco, onde o manto é vivo e a memória é fresca. Nos traços do artista wapichana o manto ressurgiu integrado com a mata e com os bichos, como capítulos de uma história em movimento. Caboco também é responsável por toda identidade visual da exposição. Importante salientar o fato de que todo material da exposição assim como seu catálogo encontra-se disponível na língua *nheengatu*, língua que emerge também como retomada no bojo desta volta do manto.

Composta por uma série de seis fotografias de Lívia Melzi, a obra “Estudo para um monumento tupinambá” documenta mantos tupinambás retirados do Brasil no período colonial e conservados em diferentes coleções europeias. O trabalho dialoga com o poema de Edimilson de Almeida Pereira “De volta ao Sol”, que também compõe a exposição e deixa um rastro de perguntas:

Todo algodão e envira, o manto tem a dimensão da mata – vale pagar o ingresso para ver o vidro, jamais o espírito que incendeia o egoísmo do alarme? (...) Ao redor do vidro, línguas tecem em silêncio por respeito ou desprezo, não sei - sabemos. Entre aqueles que fiaram o manto, um canto se alonga alheio ao seu sequestro. Sobre a terra desolada um pássaro voa. Num filme etnográfico chama os culpados pelo nome. Haverá, diante disso, ossos suficientes para serem atirados contra o vidro? O manto tupinambá é um ninho da escuridão do mundo - respira num oceano de espelhos a sua ira. (PEREIRA, 2021, p.48).

Em janeiro de 2022, a exposição, que passou pela Funarte em Brasília e pela Casa da Lenha, em Porto Seguro, chega para ser remontada na Serra do Padeiro, em Olivença, no território tupinambá, onde posteriormente será abrigada como acervo, quando não estiver circulando. Sobre os mantos que seguem em outros países e museus, Glicéria responde, sem deixar dúvidas

Para nós, Tupinambás da Serra do Padeiro, o manto que está lá na França tem que ficar lá. A gente não pede ele de volta, porque, se a gente o pegar de volta, a gente vai ter perdoado tudo o que foi feito com a gente. Então, existe uma pena, que eles estão pagando. Esses são os rastros onde Tupinambá percorreu, por onde Tupinambá passou. E hoje qualquer tupinambá pode ir à Europa e fazer a revitalização da sua cultura, entender a sua história. Se você fizer esse regresso, esses passos serão apagados. O interessante é deixá-los como castigo deles, que é cuidar e preservar a cultura tupinambá, enquanto a gente está aqui lutando pela nossa terra. Isso é mais difícil que trazê-lo de volta e, dentro de dois dias, ele virar poeira (TUPINAMBÁ, 2021b, p.14).

2. “O manto está vivo”

Todo documento de cultura é um documento de barbárie, diz a máxima de Walter Benjamin no texto “Teses sobre o conceito de história”, que nos ajuda a questionar o lugar de composição de acervos dos museus, sobretudo, os museus chamados de etnográficos, mas não apenas. Os saqueamentos coloniais são pedra angular da formação de museus. E o epistemicídio e o artecidio (TUKANO, D. 2020) são substratos fundantes das curadorias e da historiografia hegemônica das artes, em que é raríssimo encontrar referências indígenas, negras, femininas como cânones de movimentos, vanguardas e bibliografias. Por isso, como não se perguntar o lugar dos museus e das exposições nesta guerra colonial? Como o museu encena o cortejo triunfante? Como os museus e os espaços institucionais da arte ocidental assumem esse papel de transmissão dos monumentos da barbárie?

Não sobrou nada de 1.500 no Brasil. Tem na França, na Noruega, na Bélgica. É o espúrio de um patrimônio coletivo. E agora falam em patrimônio nacional de países europeus. Como um manto Tupinambá, que está em Bruxelas no Museu Etnológico, pode ser um patrimônio mundial? Isso é na realidade o patrimônio de um povo e de uma cultura. E o fato de a gente não ter acesso é uma violência muito grande. Não existe tecnologia para esse transporte, para o recebimento aqui, mas principalmente, não existe arquitetura jurídico institucional para garantir o resgate desse patrimônio. (TUKANO, D. 2021, s/p)²

A perspectiva da artista Daiara Tukano nessa entrevista é mais uma evidência do “cortejo triunfal” enunciado por Benjamin, nesse texto de vívido impacto no debate sobre a escrita da história. História como fabulação e invenção narrada hegemonicamente pelos vencedores e a reivindicação da escrita de uma história a contra-pelo. “A presa, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais.” (BENJAMIN, 2005,

2 Estas passagens são fruto da transcrição de uma conversa com Daiara Tukano por telefone, um momento de troca desdobrada em torno do curso “Caminhos da Arte Indígena Contemporânea”, conduzido por Jaider Esbell e Paula Berbert, com a participação de Daiara Tukano, realizado pelo MASP entre outubro e dezembro de 2020.

p. 70).” De posse dessas “artes do outro”, disparam categorias, termos, dilemas, projeções totalizadoras e “equivocos tradutórios” do Ocidente (VIVEIROS DE CASTRO *apud* CESARINO, 2013, p.12):

O que efetivamente são essas artes dos outros? Quem categoriza dessa forma e por quê? Essas perguntas vão além de um questionamento (legítimo) da autoridade de produção do discurso, pois elas deixam em aberto o espaço para a reflexão sobre o que, afinal de contas, um Marubo ou um Yanomami quer, pensa e faz com um corpo ou uma imagem, como se dá o problema da materialidade, do invisível... (CESARINO, 2013, p.9).

A autoridade e a naturalização desse espúrio vem sendo questionada na incessante disputa de narrativas no campo das artes, com protagonismo do movimento autodeclarado como Arte Indígena Contemporânea (ESBELL, 2020). Quando Denilson Baniwa faz a curadoria da exposição *ReAntropofagia* e nos oferece um baquete em que a cabeça de Mário de Andrade é oferecida em uma bandeja ao lado do livro *Macunaíma* com um bilhete onde lemos “Aqui jaz o simulacro Macunaíma, jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com bordeaux e pax mongolica.”. Quando Daiara Tukano e Jaider Esbell performam a “Ativação Morí’ erenkato eseru’ - Cantos para a vida” e confrontam o acervo da Pinacoteca de São Paulo para celebrarem a primeira exposição com curadoria indígena realizada por Naine Terena, intitulada *Véxoá: Nós sabemos*.

Objetos vivos, se assim podemos dizer, pois ativam a própria vida, transmutam, fazem feitiço, transmutam energias e ativam presenças encantadas em um contexto ético-estético específico. Naine Terena em seu texto no catálogo da *Véxoá - Nós Sabemos*, exposição aberta na Pinacoteca de São Paulo em 2021, comenta sobre o que chama de “ampliação de possibilidades e de visões” com a presença, na mostra, das máscaras de Atujuwá, do povo indígena Wauja, as mulheres Terena de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul e os Praiás Pankararu (TERENA, 2021, p.23). Segundo a curadora, essas atividades exigiram “uma boa produção de exposição de artes ou, ainda, de como se montar uma exposição de arte brasileira com artistas indígenas” (Idem, *ibidem*). Um repertório que convoca de sua equipe de montagem, de gestão, de curadoria, exige uma mediação respeitosa e aberta às tantas presenças, éticas e poéticas que estavam em jogo:

Tivemos que aguardar longos processos de autorizações humanas e cosmológicas. Remanejamentos; compreensão de mundo, medos e inseguranças. Medos pelo tratamento que diferentes equipes e espaços expositivos dão a esses corpos em movimento. Inseguranças em como esses entes seriam transportados, recebidos, expostos (ou não) em seu destino final. Clarice Pankararu foi incisiva em dizer que os Praiá não ficariam expostos. Não são objetos. Eles poderiam visitar nossa exposição e retornar para o local onde podem descansar com tranquilidade (TERENA, N. 2021, p.23).

A *Véxoá* foi aberta em outubro de 2020 e ficou em exibição até março de 2021, reunindo artistas como Denilson Baniwa, MAHKU (Movimento de Artistas Huni Kuin), Edgard Corrêa Kanayô, Yakunã Tuxá, Olinda Muniz Tupinambá, Tamikuã Txihí, Pajé Gabriel Gentil Tukano, Ailton Krenak, Gustavo Caboco, Lucilene Wapichana, Juliana Kerexu, Camila Kamé Kanhgág, Ricardo Werá, Daiara Tukano, Anàpuàka Tupinambá, ASCURI - Associação Cultural de Realizadores Indígenas, Kaya Agari, mulheres terena, artistas Wauja e Yudjá. A exposição parte de provocações que

nascem “do apagamento da arte indígena pelas instituições, por curadores, pelo circuito de arte no Brasil e por todos aqueles que pensavam (ou pensam) que os lugares dessas produções são apenas os acervos etnográficos ou os grupos de venda de artesanatos indígenas” (Idem, p. 13).

Ailton Krenak fala em demarcar as telas, Denilson Baniwa e Gustavo Caboclo intitulam uma exposição de retomada da imagem³. E essas duas migrações de léxico, da demarcação e retomada de territórios à demarcação e retomada de telas, de museus, de imagens e de acervos são corporificações de gestos contra coloniais, que explicitam visceralmente as relações entre política, poética confluindo em direções singulares, ativando no campo das poéticas as cosmopoéticas:

Esse manto da performance é uma releitura, um diálogo com os espaços museológicos. Foi feito com material reciclável de penas de pato pintadas de vermelho que eu comprei e costurei. Mas primeiro, liguei pro Cacique Babau do povo Tupinambá. Pedi licença, autorização pro Povo Tupinambá, porque a gente tem que respeitar a memória de um povo. Bença ao próprio manto, a tudo que ele representa. Não sou eu Daiara Tukano visitando a Pinacoteca. Não fui eu que levei o manto, foi ele que me levou. O manto está vivo. É o manto visitando as cinzas do Museu Nacional. Nem o Jaider é o Jaider. A gente se coloca como um meio de expressão de memória, de cultura, que se atravessa pela expressão da espiritualidade, grito, dor e prazer dialogando com todos esses espaços de uma memória. Mas não é um manto para uma ritualidade dos pajés Tupinambás, mas para encarar a ritualidade dessas instituições e se materializar em outro campo, outro campo de discussão e de disputa da história da arte. Um campo de enfrentamento, mas também de diálogo. (TUKANO, D. 2021).

O manto incorporado na performance “Ativação Morí’ erenkato eseru’ - Cantos para a vida” vivida por Daiara Tukano e Jaider Esbell, que pediu passagem e percorreu o acervo da Pinacoteca de São Paulo no ano de 2020, durante a exposição *Véxoa: nós sabemos*. Esse mesmo manto que pediu novamente passagem e se incorporou na curadoria da 34ª Bienal de Arte de São Paulo, plasmando na mostra como “Espelho da vida, 2020”, título que evidencia a presença do espelho circular e convexo que ocupa o lugar do rosto durante a performance e parece nos arremessar novamente para o avesso do avesso do avesso do avesso do avesso (VELOSO, 1978). O convite para atravessar o espelho e reposicionar as imagens no campo das Artes Visuais.

O espelho na performance “Ativação Morí’ erenkato eseru’ - Cantos para a vida” parecia furar todas as imagens do acervo da Pinacoteca, tal como armas do plano sensível, ao devolver para a branquitude, filiados à historiografia hegemônica das escolas de artes, as ausências daquela narrativa envidraçada, emoldurada. Como uma verdadeira vitrine que remonta e reconta o processo colonial, a guerra transfigurada ilusoriamente em imagens pacificadas. No lugar do rosto fenotípico da mulher indígena, o lugar distópico do espelho, instrumento do duplo, do reflexo, da conformação da imagem a ser adorada. Ela nos devolve nossa própria imagem e é chocante lidar com esse flagrante das sociedades ocidentais, o complexo de Narciso, como diria Viveiros de Castro (2018).

3 Aberta em julho de 2021, a *Retomada da Imagem* aconteceu no Museu Paranaense, com a proposta de os artistas se aproximarem das imagens do Museu que representam povos indígenas.

É um espelho convexo que diminui o tamanho do reflexo, diminui aquele ego, deixa do tamanho pequeno que ele tem ou leva a pergunta de que espelhos são esses? Como atravessar esses espelhos? Atravessar e torná-lo maleável, um convite a outra lente que transforma essas imagens. É também um espelho de segurança, que as pessoas usam para se sentir seguras. É um convite a olhar a partir de outros afetos das memórias. Memória se tece com afetos. (TUKANO, D. 2021)

Na performance de Daiara e Jaider percorrendo a Pinacoteca de São Paulo, instituição centenária das artes do Brasil que até então nunca tinha incorporado à sua coleção trabalhos de artistas indígenas, o espelho mira a própria coleção do museu. Em um dado momento, Daiara se posiciona diante do quadro “Antropofagia” (1928), de Tarsila do Amaral e o maracá chacoalha com intensidade, como uma pajelança frente ao carregamento colonial incrustado naquele acervo permanente. “Viemos em estado de arte e assumimos isso. Viemos de outras estruturas para nos fazer cabíveis aqui nesta ideia de tempo”, diz Esbell nos lembrando ser um artista da transformação, como seu avô Makunaima, que não anda só, não fala só, não aparece só (ESBELL, 2018b, p.19).



Figura 2. Registro Ativação Morí' erenkato eseru' - Cantos para a vida. Fonte: Pinacoteca de São Paulo

A ativação “Morí’ erenkato eseru’ - Cantos para a vida”⁴ começou do lado de fora da Pinacoteca. Jaider queimava uma resina, uma prática macuxi e de muitos povos originários, incensava a si e as pessoas, o ambiente. Ele e Daiara entoavam cantos nesta preparação assim como em toda performance. Em um dado momento, Jaider deixa a vasilha no chão e anuncia: “O universo nos reuniu aqui hoje para saudar a vida”. E convoca o público a os acompanhar naquele lugar que ele se refere como “monumento da arte brasileira”. O convite é para revistar momentos históricos da Arte Brasileira para depois então viver um novo momento, com a abertura da *Véxoá*.

A dupla de artistas percorre o prédio no encontro com obras do acervo permanente até chegar às obras expostas na exposição curada por Naine Terena. Além do manto de Daiara, Jaider vestia uma espécie de bata larga, como uma manta, desenhada por ele, e nas costas estava presente os desenhos das cobras que se irmanam à obra “Entidades”, exposta pela primeira vez no Festival CURA, no Viaduto Santa Tereza, em Belo Horizonte, em 2020, e posteriormente na 34ª Bienal de Arte de São Paulo, no Parque Ibirapuera, em 2021. Trazia também uma grande pena nas mãos que junto ao maracá de Daiara transmutavam energias e marcavam o caminho todo o tempo.

A ação - ocupação - performance - profanação “Ativação Morí’ erenkato eseru’ - Cantos para a vida” detém a potência da insubordinação, do indecifrável, do ingovernável, do inominável, dimensões viscerais próprias aos modos de resistência dos povos originários frente à experiência do encontro violento de mundos e da guerra entre mundos, como coloca Ailton Krenak (2015).

Um antimonumento caminha e enfrenta com uma admirável coragem a historiografia da arte brasileira, infiltra-se nas suas imagens. Principia como gotejamento, para logo em seguida ser pororoca, tempestade, inundação. Antimonumento por ser o avesso, por erodir por dentro da pedra, do bronze, do cimento, do acervo, a narrativa glorificada presente nos monumentos, tantas vezes feitos homenagem e glória ao colonialismo, ao racismo e à escravidão. Antimonumento, por monumento ser o mecanismo próprio à colonialidade e seu violento panteão de heróis bandeirantes, brancos, europeus, com suas cruces, canetas, pincéis, armas e canhões. Antimonumento por colocar em movimento, estilhaçar a monumentalidade do próprio acervo da Pinacoteca de São Paulo, constituído em 1905, mas que até 2020 não possuía uma obra sequer de autoria indígena.

As imagens envidraçadas do acervo da Pinacoteca pareciam amedrontadas, algumas até choraram. Outras riram e cantaram juntas, em coro “Morí’ erenkato eseru’”, como se pudessem, definitivamente, se libertar dos seus grilhões coloniais. Em um plano invisível, algumas racharam, como se aquelas camadas sobre camadas de pinceladas, o tão defendido gesto do pincel, as camadas que lhe atribuem índices de luz e expressão, desmanchassem. Um verdadeiro desfazimento, palimpsesto narrativo a partir de inscrições vivas sobre a aura estratificada como acervo.

Emerge daí um sentimento de farsa, de absoluta ausência quando os cantos para a vida ressoaram sua língua, outra, ininteligível para o português, para o branco. E as materialidades da pena, da pele da serpente, do jenipapo, dos corpos selvagens, vivos, sonoros, da cabaça, do maracá, da semente, revelaram sua força inestimável e imponderável.

Não é uma língua específica, com uma gramática. não é o código de uma palavra. É um canto, um encanto, a linguagem do sentimento. É uma língua dos espíritos, que vem. Foi um canto macuxi,

4 Há um registro desta performance na página do Facebook da Pinacoteca de São Paulo, disponível pelo link: https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=387874055794405

dois cantos tukanos, e mais um fluxo de vibração, mas não uma língua, nem uma palavra.
(TUKANO, D. 2021)

*Tableau vivant*⁵ às avessas, pois que Daiara Tukano e Jaider Esbell não pousavam para a pintura, arrancavam das suas peles de imagens seres, tempos, territórios invisíveis. Invisíveis por pura ignorância nossa e sobretudo, por verdadeira e deliberada intenção de apagamento, supressão, “artecídeo” nas palavras de Daiara Tukano.

Em determinado instante - eternidade, Daiara Tukano e Jaider Esbell pousam e pausam. Dão o bote. Devoram a pintura da “Fundação de São Paulo”. A chuva é torrencial na Baía de São Vicente. Devolvem para nós as caravelas, a justaposição ingênua e por isso mesmo violenta das pinturas dos indígenas, dos jesuítas e dos portugueses, numa suposta aproximação cordial. O maracá é agitado na velocidade das urgências, os feixes invisíveis do seu encanto contra colonial são fulminantes, alvejam cada corpo da pintura, cada símbolo da colonialidade, seja atingindo-lhes no cerne da perversidade, seja vitalizando-lhes a visceralidade da força selvagem, tão domesticada e romantizada.

O Brasil não tem peças de 1.500 e quando tem são representações onde o que tem é índio conquistado, catequizado e morto. A gente fez o caminho pela Pinacoteca e escolhemos as obras onde a gente parou. Paramos na escultura de Moema, uma menina de 15 anos morta afogada. É a mesma imagem do “Último Tamoio”. Mais uma representação do índio morto como história fundante do Brasil e essa imagem é enaltecida, celebrada até hoje. Quando a gente canta é uma oração pro espírito dela. A libertação da alma da Moema e de muitas outras. O que mais me toca, é essa escultura da Moema, o manto passa, abre a asa sobre a escultura de metal de uma jovem mulher indígena, afogada morta na praia. Os românticos acham muito romântico pintar índio morto. Foi um abraço, uma reza, um carinho, uma coberta para essa menina, Moema, na praia do “descobrimento”. É um canto para pedir pela libertação dela e por tantas outras Moemas. (TUKANO, D. 2021)

Ao final da performance, terminado o percurso, Daiara Tukano fala do genocídio dos povos indígenas na Arte Brasileira e pergunta: “o que somos nós, peças raras, exóticas, guardadas em caixinhas, em museus depois de mortos?”. Evocando novamente as confluências entre arte e guerra, ela diz: “arte não é só beleza, arte também pode matar”. Em 11 de dezembro de 2020, quando aconteceu esta ativação histórica, no tempo de exibição da *Véxoa*, vestida com o manto que fez, a artista tukano diz: “nós somos povos vivos, livres, dignos, temos memória, somos e sempre fomos contemporâneos. Estamos aqui compartilhando um momento muito especial de nossa geração.” Neste sentido, recusa “a estupidez do racismo que marca todas as instituições deste planeta”, como a própria instituição ali percorrida. Jaider, finalizando, nos diz “a gente veio realmente para ficar”.

⁵ *Tableau vivant* é uma prática artística originada no século XIX com a fotografia. Significa pintura viva ou imagem viva e é feita a partir de um diálogo entre teatro, fotografia e pintura. Na prática, atores figuram personagens de um determinado enquadramento, em geral, estão trajados com figurinos específicos e posam para a fotografia, em alguns casos, como se fossem estátuas. Foi muito praticado para marcar eventos importantes, em que se realizavam *tableaux vivants* para festividades como casamentos reais, procissões, coroações e entradas reais nas cidades.

Contra-imagens que em 2022 nos convocam, nos exigem que refaçamos caminhos entre tantos acervos onde figuram a história oficial e monumental da chamada Arte Brasileira. No texto “Arte Indígena Contemporânea e o Grande Muro”, Jaider Esbell defende que “não há como falar em arte indígena contemporânea sem falar de direito à terra e à vida” (ESBELL, 2018a, s/p). O artista macuxi posiciona o movimento no campo cosmológico, no contexto de uma civilização em colapso:

Nessa leitura de realidade atual, a arte entre os indígenas representa em sua máxima capacidade o acesso ao mundo complementar que representa a falta de sentido que há no mundo moderno, no mundo-força que dominou e em que se evidencia o colapso. A arte indígena contemporânea nesse sentido está para muito além das molduras e estruturas. A arte indígena contemporânea purifica-se filtrando em si mesma com a força da espiritualidade, seu núcleo. A arte indígena encosta na arte geral enquanto sistemas próprios, mas elas não se fundem nem se confundem totalmente, *a priori*. Os propósitos da arte indígena contemporânea vão muito além do assimilar e usufruir de estruturas econômicas, icônicas e midiáticas. A arte indígena contemporânea é, sim, um caso específico de empoderamento no campo cosmológico de pensar a humanidade e o meio ambiente. (Idem, *ibidem*)

A “Ativação Mori” *erenkato eseru'* - Cantos para a vida” é composta de duas porções ativas, dois espaços tempos, como dois extremos de mundos, morte e vida. Um: o enfrentamento da Pinacoteca e seu acervo, um espectro da Guerra Colonial. Outro: o encontro com a exposição *Véxoá, nós sabemos*. Morte e vida. Retomada, demarcação, ativação guerreira, levantes, encontros, celebração, cantos, cantos para a vida.

3. Chegou a hora da onça beber água

Pedro Cesarino questiona como seria se outras sociedades fossem de fato convidadas a participar como “reais interlocutoras das discussões travadas no mundo da arte” (CESARINO, 2013, p.13). Seria a arte ocidental capaz de se conectar com outros regimes ontológicos? Seria possível incorporar os termos e dilemas dessas outras sociedades, e não apenas dos da arte e do pensamento ocidental?

Depois da morte física de Jaider⁶, refletir sobre a arte indígena contemporânea tendo em vista a volta do manto tupinambá e o manto de Daiara Tukano entoando junto com Jaider Esbell cantos para a vida é encontrar pistas de que talvez seja preciso pensar/sentir a arte indígena contemporânea a partir de outros termos e outros dilemas, como nos provoca Cesarino, mas sem uma ideia de conclusão, mas de movimento, de passagem.

“Ouvir a vida no caminhar de meu avô e traduzir, vivendo como ele quiser, na dimensão que me couber. Estaremos em tom de universo, cor de terra verde de floresta em arte em seu estado máximo de fluidez. Todas as visões são transitórias e há mais de um em mim. Nunca haverá uma conclusão e minha passagem é tão temporária como essas aparentes demandas e suas urgências” (ESBELL, 2018b, p.19).

6 Jaider Esbell encantou-se em novembro de 2021.

Daiara diz “Não fui que levei o manto, foi ele que me levou” (TUKANO, D. 2020). Glicéria sonha o manto, o manto conversa, ensina, guia. A passagem de Jaider por nós tem parentesco com a passagem, com o levante dos mantos. A arte indígena contemporânea é uma armadilha para as armadilhas, como ele nos ensina. É um escudo, uma arapuca contra o “mundo dos termos”, “os sistemas, as artimanhas, as estratégias, as políticas públicas oficiais e não oficiais de genocídios” (ESBEL, 2020, s/p). A arte indígena contemporânea é um “encontro de sistemas” (Idem, ibidem).

A tomada de posição, a ocupação da curadoria em exposições como a *Véxoa* e a *Assojaba Tupinambá* mobilizam não somente outras práticas, mas outras epistemes, outras ontologias, termos e dilemas. É escandaloso que somente em 2020 tenha acontecido a primeira exposição de curadoria indígena e composta por artistas indígenas no Brasil ao passo que é preciso confrontar “a primeira” com a pergunta: primeira para quem?

Os dois mantos que aqui se fizeram presentes, nas narrativas e enredamentos de seus levantes, aparecem, vêm a público, em um momento de um colapso sanitário, de uma crise do próprio ethos da civilização ocidental. Eles convocam outras éticas porque dispõem estéticas comprometidas com as cosmotécnicas, as cosmopoéticas, põe em jogo outras perspectivas, cuja legitimidade é inquestionável. Levantes mobilizados pelo resto da onça em Glicéria Tupinambá, história grafada pela relação profunda entre vida e morte, e pelos cantos para a vida que também convocam a onça, quando Jaider Esbell (2019, p.30) diz “Esses mundos se encontraram e chegou a hora da onça beber água”. Esses mundos povoados de campos sensíveis distintos, onde a sede da onça e o resto da onça presentificam-se como existências que vieram para ficar. Como modos de avistar um outro céu, como táticas de “alimentar de energias para compor a grande urgência de sustentar o céu acima de nossas cabeças” (ESBELL, 2018a).

Referências

BABAU, Cacique. “Retomada”. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, número 13, página 98 - 105, 2019.

BENJAMIN, W. Teses sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael. **Walter WB: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Tradução das teses de Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Boitempo, 2005.

CESARINO, Pedro. “O curador como etnógrafo, o etnógrafo como curador”. **Máquina de escrever**. Rio de Janeiro: CAPACETE, 2013.

ESBELL, Jaider. “Arte Indígena Contemporânea e o Grande Mundo” (2018a). Disponível em: <https://www.select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo-2/>. Acesso em 29 jan. 2021.

ESBELL, Jaider. “Arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas” (2020). Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>. Acesso em 27 jan. 2021.

ESBELL, Jaider.. “Makunaima, o meu avô em mim!”. **Iluminuras**, Porto Alegre, v.19, n.46, p. 11-39, jan./jul., 2018b. <https://doi.org/10.22456/1984-1191.85241>

ESBELL, Jaider. “Entrevista”. In COHN, S. e KADIWÉÚ, Idjahure (org.). **Tembetá: conversas com pensadores indígenas**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2019.

KRENAK, Ailton. “Encontros: Ailton Krenak”. In COHN, S. (org.). **Encontros: Ailton Krenak**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

PEREIRA, Edimilson Pereira. “De volta ao sol”. In: TUNGY, Augustin *et al.* **Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá - Essa é a grande volta do manto tupinambá**. São Paulo: Conversas em Gondwana, 2021.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Encantamento** (sobre política de vida). Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

TERENA, Naine. “Véxoa: Nós sabemos”. **Catálogo Véxoa: Nós sabemos**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

TUKANO, Daiara. Entrevista inédita sobre a performance **Ativação Morí' erenkato eseru' - Cantos para a vida** realizada por telefone em dezembro de 2020. (arquivo pessoal)

TUPINAMBÁ, Glicéria. (2020a) “Curar o mundo, sobre como um MANTO TUPINAMBÁ voltou a viver no Brasil” (2021). Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/curar-o-mundo-sobre-como-um-manto-tupinamba-voltou-a-viver-no-brasil> Acesso em: 01 jan. 2022.

TUPINAMBÁ, Glicéria. “Assojaba Ikunhãwaral. O manto é feminino.” In: TUNGY, Augustin *et al.* **Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá - Essa é a grande volta do manto tupinambá**. São Paulo: Conversas em Gondwana, 2021a.

“O manto tupinambá”. In: LOBO, Jade Alcântara, *et al.* **Revista Odù: Contracolonialidade e Oralitura**. Ilhéus: Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB, 2021b.

TUPINAMBÁ, Glicéria. “Manto Tupinambá” (2020b). Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/exposicao/manto-tupinamba/> Acesso em 29 jan. 2022.

VELOSO, Caetano. “Sampa”. In: **Muito - Dentro da Estrela Azulada**, Philips Records, 1978.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de Antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

XAKRIABÁ, Célia. “Amansar o giz”. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 14, página 110 - 117, 2020.

Sobre as autoras

Laura Castro é doutora em Artes Cênicas (UFBA), com mestrado em Literatura e graduação em Letras pela Universidade de Brasília (UnB). Professora adjunta no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), atua no PROFARTES - Mestrado Profissional em Artes, do IHAC/UFBA e no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAV/UFBA.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/5784374027162127>

Carolina Ferreira da Fonseca é doutora e mestra em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia e graduada em Design pela Universidade Federal de Uberlândia. Professora adjunta da Universidade Federal da Paraíba. Artista gráfica, graduada em Design pela Universidade Federal de Uberlândia, Mestre e Doutora em Processos urbanos contemporâneas, pela Universidade Federal da Bahia, com pesquisa dedicada à produção cartográfica contemporânea a partir da intersecção entre Artes Visuais, Design e Cidade. Atualmente é professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba, dedicando-se ao projeto de pesquisa Entrópicos, cuja abordagem configura-se pelos trânsitos entre processos colaborativos de criação, produções multilinguagens, praticas decoloniais de criação, cartografias, literaturas e publicações independentes. Integra o grupo de pesquisa Arte, Museus e Inclusão. Como editora independente é membro fundadora da Sociedade da Prensa em Salvador (2011), onde publicou em caráter colaborativo os livros: Cabidela: um bloco de máscaras, Fio Condutor, Cambana, Kijetxawe Zabelê- Aldeia KAí, Atxuhú Kaí e Bahia de todos os tipos. Atua desde 2008 na consolidação da Fazenda Fortaleza: núcleo de experimentações artísticas e ambientais, onde desenvolve projetos de pesquisa, residência e criação, tais como Expedição catástrofe: por uma arqueologia da ignorância (Rumos Itaú Cultural, 2017-2018), Sismografias corporais (Fundo de Arte e Cultura de Goiás, 2016) e Topografia aérea: uma fábula sobre poleiros e artistas (Rede Funarte de Artes Visuais, 2013-2014).

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/5992046118959738>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6871-9615>

Recebido em: 31-01-2022

Como citar

Castro, Laura; Fonseca, Carolina Ferreira da (2022). O Levante dos Mantos: Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá e Morí' erenkato eseru'. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.2, p.505-519, jul./dez. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n2-2022-64457>



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

Arte indígena contemporânea, antropofagia da Re-volta

Contemporary indigenous art, anthropophagy of the Revolt

SHELLA PATRÍCIA DIAS DE SOUZA TADEU DOS SANTOS

Universidade Estadual de Maringá (UEM) Maringá PR, Brasil

TADEU DOS SANTOS KAINGANG

Universidade Estadual de Maringá (UEM) Maringá PR, Brasil

RESUMO

Apresentamos uma memória coletiva, baseada na trajetória do Coletivo Kókir. O objetivo é a análise dos processos de criação do coletivo, alinhados ao reconhecimento da ancestralidade indígena. Além dos subsídios teórico-metodológicos da autoetnografia (SANTOS; BIANCALANA, 2017; VERSIANI, 2005), recorremos à pesquisa em artes visuais (REY, 1996) na instauração de uma poética híbrida, urbana, indígena e contemporânea. A partir dos estudos sobre a antropologia reversa (WAGNER, 2010) investigamos em criações compartilhadas formas de incorporar elementos de nossas origens. O conceito de antropofagia reversa de Denilson Baniwa (MOULIN; MARQUEZ; ANDRÉS; CANÇADO, 2022) remete à crítica sobre a modernidade eurocentrada, o que nos impulsiona para a proposição de uma re-volta, associada ao pensamento decolonial (PALERMO, 2019). A re-volta sinaliza a não aceitação da subalternidade imposta pela colonialidade aos indígenas e também a incorporação de conhecimentos dos povos originários na arte e cultura brasileira. A análise se justifica pela importância de expandir, por meio da arte, conhecimentos sobre nossos parentes indígenas. Os resultados são expectativas de que o céu não caia na cabeça das futuras gerações (KOPENAWA, ALBERT, 2015).

PALAVRAS-CHAVE

Arte indígena contemporânea, antropofagia, coletivo, ancestralidade.

ABSTRACT

We present a collective memory, based on the trajectory of Coletivo Kókir. The objective is to analyze the processes of creation of the collective, aligned with the recognition of indigenous ancestry. In addition to the theoretical-methodological subsidies of autoethnography (SANTOS; BIANCALANA, 2017; VERSIANI, 2005), we resort to research in visual arts (REY, 1996) in the establishment of a hybrid, urban, indigenous and contemporary poetics. Based on studies on reverse anthropology (WAGNER, 2010) we investigate in shared creations ways of incorporating elements of our origins. The concept of reverse anthropophagy refers to the critique of eurocentric modernity, proposing a revolt, associated with decolonial thinking (PALERMO, 2019). The revolt signals the non-acceptance of the subalternity imposed by coloniality on the indigenous peoples and also the incorporation of the knowledge of the native peoples in Brazilian art and culture. The analysis is justified by the importance of expanding, through art, knowledge about our indigenous relatives. The results are expectations that the sky does not fall on the heads of future generations (KOPENAWA, ALBERT, 2015).

KEYWORDS

Contemporary indigenous art, anthropophagy, collective, ancestry

Somos nós

Nossas narrativas apresentam relatos e análises, misturando primeira e terceira pessoa além de trechos menos marcados pela personalidade. A mistura é assumida como forma de trazer a hibridação sempre presente nos trabalhos do coletivo Kókir. Iniciamos com a apresentação de Tadeu.

Nem paraguaio, boliviano, chileno ou peruano

Hoje não tenho mais dúvidas sobre quem sou, meu nome é Tadeu dos Santos Kaingang. Enquanto pesquisador estabeleço um recorte histórico em minha trajetória na década de 1980, quando percebo que minha vida é marcada pelo deslocamento, idas e vindas que acompanharam minha infância. Eu era chamado pelas pessoas de paraguaio, boliviano, chileno e peruano. Minha aparência indígena nunca foi reconhecida como tal. Talvez pela estranheza de ver um indígena na cidade, na escola, em ambientes onde nossa presença não é acolhida.

A palavra Lapa, nome da cidade de onde vieram meus ancestrais no Paraná, significa grande pedra ou laje que, sendo parte de um rochedo, forma abaixo dela um abrigo, ou gruta. Minha ancestralidade é ligada a esse elemento, a pedra. Itambé, a cidade onde eu nasci no Paraná, é um nome de origem tupi, formado pela junção de i'tá (pedra) e aim'bé (afiada). Apesar de ter em minhas origens a presença sólida e imóvel das pedras, sempre acreditei que a fluidez e o movimento é um grande aprendizado para mim.

A condição para a aceitação dos indígenas na cidade sempre passou pela mestiçagem, tentativas de embraquecimento e anulação de nossa origem. Após me reconhecer enquanto indígena, depois de muitos anos vivendo o dilema de não pertencer a um povo ou lugar, finalmente percebo que, ao me chamarem de estrangeiro, estavam tentando afirmar a impossibilidade de um indígena brasileiro viver no meio urbano. Ser chamado de bugre também ecoava de maneira violenta para mim, além de gerar uma certa confusão para alguns, entre os indígenas e seus matadores, os “bugreiros”.

Para Sílvia Coelho dos Santos, em seu trabalho “Índios e Brancos no Sul do Brasil” (SANTOS, 1973, p. 30) a palavra bugre está associada aos significados de: gentio bravo, gentio bugre, errantes das matas, bugres, índios bravos, em contraste com os colonizadores, desbravadores e heróis. Diante da construção dos pensamentos que iluminam a sociedade dita civilizada, propõe-se subverter o sentido antropofágico em diferentes instâncias. A subversão da antropofagia reversa proposta por Denilson Baniwa (MARQUEZ, 2020, p. 367), está em não compreender o selvagem como alguém derrotado e conquistado, características que geralmente servem para justificar a pretensa conquista com a salvação das almas e o acesso à cultura do ocidente. A antropofagia reversa, como a antropologia reversa de Wagner (2010) nos permite incorporar a ancestralidade indígena, trazendo-a para perto, em uma escuta e compreensão atentas para que se fundam em nossos corpos e espíritos. Em outras palavras, se a antropologia reversa pode assinalar uma ruptura com a submissão e o extermínio dos povos indígenas, para nós do coletivo Kókir a antropofagia reversa, proposta por Denilson Baniwa, também pode indicar o caminho da volta e a afirmação da identidade dos povos originários nos cidadãos brasileiros. Essa é a nossa antropofagia da re-volta.

Esse encontro amplifica como forma de liberdade, um sentimento: um momento de fome de conhecimento, de curiosidade, sobre algo que sempre foi distante e agora, tão próximo. (...) Mas essa fome se estende em diversas formas: fome de respeito, de sensibilidade, de reciprocidade (KÓKIR, 2016, p. 33).

A antropofagia não reversa, aquela que devora para aniquilar, amplia-se com a chegada da família real ao Brasil, na busca de expandir as fronteiras imperiais, aumenta a aceleração pelo “desenvolvimento”. Potencializa-se então o conflito entre fronteiras nas terras indígenas. Pelas Cartas Régias, o Príncipe Dom João declarava guerra aos índios ‘ditos bugres, os índios bravos’ (SANTOS, 1973, p. 30).

Senti na pele, durante a maior parte da minha vida, a rejeição da cidade e ela grudou na pele dos desenhos e pinturas que faço. Símbolos urbanos se misturam e se confundem com símbolos indígenas. Resistindo a não ser “amansado” pela cidade e nem submisso às formas como o dito progresso contamina as matas, fui incorporando os deslocamentos como forma de reagir a qualquer espécie de tutela.

Vivi durante muito tempo um sentimento de estar olhando para o espelho, na imagem que se reconfigurava aos meus fenótipos, sempre ouvindo alguém dizer: olha o índio, você é índio. Sensações que passam a desfigurar a identidade, em uma vida entre as fronteiras de mim mesmo e os estereótipos que demarcaram a minha caminhada.

Marcelino, meu avô, por um tempo me acolheu na infância, sempre que olhava para ele via algo de mim. Meu avô dizia, que quando nasceu, viveu durante a infância na zona rural, em uma fazenda chamada Boa Vista, perto da cidade de Lapa (PR), hoje pertencente à família Braga. Dizia meu avô que, quando chegava gente estranha na fazenda, ele e seus irmãos e irmãs corriam para o mato e ficavam lá escondidos, até que seu pai os chamasse de volta. Essa história ouvi também de indígenas Guarani, relatando o mesmo medo diante da chegada de não indígenas em suas terras.

Na década de 1980, em meio a luta intensa dos povos indígenas pelos seus direitos, tendo como ápice a famosa ação de Ailton Krenak na Constituinte, é o momento quando eu saio do Paraná e passo a viajar em alguns Estados do Brasil. No Estado de São Paulo, concluo minha formação no ensino médio, em uma escola agrícola e logo depois passo a trabalhar como técnico agrícola no Estado de Goiás, viajando também para outros Estados vizinhos, como Tocantins e Pará. Costumo dizer que essas minhas primeiras viagens ao interior do país têm muita ligação com minha ancestralidade Jê. Trabalhando em Goiás como técnico agrícola vi a contaminação daquela região pelas multinacionais de insumos agrícolas que estabeleciam sua atuação por meio das empresas de revendas.

A re-volta

Um dia resolvi romper com esse universo degradante e mudei o curso da minha trajetória para algo que fosse coerente e trouxesse sentido para vida, a arte. Então em 1999 volto para o Paraná, residindo em Curitiba, deixando para trás tudo que um dia pensei que fosse bom, mas vi que estava errado. Em Goiás, como técnico agrícola vi a terra adoecendo em processo agressivo, tanto material, quanto simbólico e me sentia responsável por isso. Precisava interromper, sair do lugar de muitos sacrifícios e do não pertencimento, pois fui estrangeiro por muito tempo. A arte poderia ser a saída. Em Curitiba tentei entrar na Escola de Música e Artes Plásticas (EMBAP), mas no dia da prova de redação me acidentei no trabalho e não consegui escrever.

No início dos anos 1990, quando estava em Curitiba, percebo que realmente continuava vivendo esse deslocamento, porque esse lugar totalmente eurocentrado foi naquele momento para mim quase que uma bolha, um lugar blindado para qualquer brecha possível.

Assim, venho em 2000 para o interior do Estado e em Maringá eu me sinto acolhido. Neste lugar eu fixo residência e a partir daí eu começo a agenciar minha história. A busca pela expressão artística, que havia começado a despertar lá no Estado do Goiás, começa então a amadurecer.

Meu retorno ao Paraná buscou desembaçar a imagem deste passado, procurei no espelho que desconfigurava em uma identidade volátil, o ser que habita este corpo. Passei a questionar minha origem, passei a tecer diálogos com familiares para compreender um pertencimento que fizesse sentido.

Na cidade de Maringá eu começo a entender que esse deslocamento precisa de um sentido, então em minhas pesquisas a percebo que a questão da identidade indígena é muito presente em mim. Eu precisava entender isso melhor, começo então a pesquisar sobre minha ancestralidade, a partir do contato com Associação Indigenista – ASSINDI – Maringá, com a Sheilla e com o coletivo Kókir, palavra Kaingang que significa fome.

A partir de 2005 voltei a estudar, fiz graduação em Comunicação Social e depois Artes Visuais. Atuei em diferentes espaços como educador, professor e artista. Nessa caminhada, construí minha família e minha história passou a ser desenhada à medida que me aproximava dos parentes. Descobri que não era diferente, não era um estrangeiro, descobri que fui desaldeado, apartado da cultura de uma rica diversidade, que por muito tempo me foi negada. A re-volta então está ligada à volta às origens e a incorporação dos saberes dos povos originários como um alimento que nutre nossa fome de ancestralidade.

Ao produzir minha dissertação de mestrado em Ciências Sociais, percebi que meus parentes são os Kaingang e firmei minha identidade em algo que no passado não sabia responder: a que povo você pertence? A busca para responder a esta questão tornou-se fundamental e precisei construir uma trajetória para conhecer a resposta sobre de onde eu venho e para onde eu quero ir.

Verificamos que o verdadeiro estrangeiro nesse país tomou posse por meio da força, tornaram-se proprietários dos territórios dos povos originários. Após séculos de incorporação da condição colonial, vemos que estes estrangeiros são hoje considerados pioneiros, dão nome às ruas e vistos como emblemas do “desenvolvimento”. Na verdade, são ícones de uma história manchada pelo sangue de muitos indígenas que tomaram para dar forma ao “progresso”.

Na contemporaneidade esse modelo de sociedade começa a ser questionado, pois muitas vidas foram silenciadas, mostrando que os verdadeiros bárbaros vieram de fora e ao chegarem se espalharam como uma praga, que contaminou a tudo e a todos, deixando enormes abismos, mas por outro lado, também muitas pontes entre alteridades.

Vejo que nesse passado, muitos destes estrangeiros vinculados a suas instituições da fé e da ordem, são ainda enaltecidos, ainda que monumentos comecem a sucumbir com a ira popular de séculos de violência impune. Este é um aspecto importante para construção do trabalho que o coletivo Kókir vem fazendo sobre os símbolos indígenas, pois é uma reconstrução de repertórios que fazem parte da minha experiência de luta em defesa dos direitos indígenas.

Neste sentido, passei a desenvolver na dissertação do mestrado uma reflexão sobre as artes indígenas, a partir do estudo sobre as transformações na cestaria Kaingang no contexto das relações interétnicas. No contato com indígenas Kaingang da Terra Indígena Ivaí (PR), na ASSINDI, descobri com eles a palavra “artesanista”, que renovou completamente a percepção sobre as formas de construção do conhecimento sobre a arte indígena contemporânea.

Neste sentido, passei a desenvolver na dissertação do mestrado uma reflexão sobre as artes indígenas, a partir do estudo sobre as transformações na cestaria Kaingang no contexto das relações interétnicas. No contato com indígenas Kaingang da Terra Indígena Ivaí (PR), na ASSINDI, descobri com eles a palavra “artesanista”, que renovou completamente a percepção sobre as formas de construção do conhecimento sobre a arte indígena contemporânea.



Figura 1. Lugar inespecífico. Performance e colagem digital. Coletivo Kókir, 2018

No programa de doutorado em História na Universidade Estadual de Maringá (UEM), desenvolvo a pesquisa sobre a presença dos Kaingang no Paraná, do final do século XVIII até a atualidade, buscando compreender a produção cesteira como sinal que precisa ser visto em suas particularidades, em detrimento das concepções generalistas sobre as artes indígenas. O cesto e a trama se fazem presentes de forma intensa nas produções do coletivo Kókir. Ser e pertencer é tecer, reflexão na qual me coloco neste momento, buscando o diálogo com parentes Kaingang e leituras sobre suas criações. Um pesquisador realiza também artesanaria, busca estabelecer costuras entre diálogos polifônicos e polissêmicos. Tendo em vista a diversidade das criações, verifica-se uma carência para não dizer silenciamento e opacidade sobre a cestaria Kaingang e a aplicação das marcas Kaingang no campo da visualidade brasileira.

Minha ancoragem ou mesmo possível “aldeamento”, poderia ser o lugar de encontro com a ancestralidade, que entre outros lugares é também o espaço de pesquisa acadêmica e da criação artística. Durante a realização do mestrado em Ciências Sociais em 2018 na UEM, começo a me apresentar como alguém que pertence à etnia Kaingang. Na pesquisa de doutorado em história, sigo no processo de imersão, diante de uma história de experiência de vida, cheia de barreiras sobre o lugar de pertencimento. Essa situação começa a mudar com a participação no coletivo e nas ações como professor universitário no curso de Artes Visuais da UEM. Como coordenador do curso de extensão Arte e cultura indígena em Mariguã, pude propor cocriações junto aos parentes Kaingang da Terra Indígena Ivaí (PR), inserindo minha escrita-desenho sobre a trama dos cestos.



Figura 2. Coletivo Kókir. Maringá, Mariguã. Pintura e colagem digital, 2017

A mistura é o tempero do coletivo Kókir. Criar junto com os parentes e propor cocriações entre adultos, jovens e crianças indígenas e não indígenas vem sendo um caminho sólido e ao mesmo fluido de nossas ações. Pedra e água se juntam, a lapa que abriga a origem e a água que garante o fluxo da vida. Descendente de um grupo indígena desaldeado da região da Lapa, atualmente me auto reconheço como cidadão indígena brasileiro. Estar desaldeado é estar em um lugar de deslocamento, de não lugar (AUGÉ, 2008), mas nos deslocamentos em busca dos parentes fui acolhido por muitos povos indígenas.



Figura 3 e 4. Krecidade 3. Série Uma História dentro do Cesto, 2021
Coletivo Kókir e João Natalino Pantu. Pintura sobre cesto Kaingang, 2021.

A antropofagia da Re-volta

A busca pela ancestralidade fez com que uma grande jornada se iniciasse no contato com diferentes povos indígenas, que nos acolheram e nos têm ensinado saberes que nos foram arrancados com a colonização. Essas ações iniciam-se em 2000, mas nesse momento o coletivo ainda não havia sido instituído oficialmente enquanto tal. O ponto de partida das ações está na fundação da ASSINDI, em 2000, entidade fundada por Darcy Dias de Souza, mãe de Sheilla e sogra de Tadeu, ambos membros da ONG.

Na associação, desde 2000 acontecem nossos encontros com o povo Kaingang da Terra Indígena Ivaí (PR). Com este grupo estabelecemos laços profundos, pela proximidade nas ações que desenvolvemos junto a eles na ONG.

Em 2006 nos reunimos com o Povo Guarani Nhandewa da Terra Indígena Iwy Porã (PR), que acabava de retomar suas terras, onde fizemos o livro “Índios na visão dos índios: povo Guarani Nhandewa”. Desse encontro recebemos nossos nomes Guarani Nhandewa, revelados pelo txamói (liderança espiritual), José Silva. Tadeu recebeu o nome Awa Djembowyty e Sheilla, Cunhã Werawdyju, ambos significam raio, nas versões masculina e feminina.

Com o coletivo Kókir os deslocamentos mudam de sentido e começamos o caminho da volta. Para Oliveira, há uma diferença entre a viagem de volta e a “da” volta:

Enquanto o percurso dos antropólogos foi o de desmistificar a noção de “raça” e desconstruir a de “etnia”, os membros de um grupo étnico encaminham-se, freqüentemente, na direção oposta, reafirmando a sua unidade e situando as conexões com a origem em planos que não podem ser atravessados ou arbitrados pelos de fora. Sabem que estão muito distantes das origens em termos de organização política, bem como na dimensão cultural e cognitiva. A “viagem da volta” não é um exercício nostálgico de retomo ao passado e desconectado do presente (por isso não é uma viagem de volta) (Oliveira, 1999, p. 31).

O coletivo tem sua origem com a criação de um sítio específico no Museu Paranaense e na Galeria Farol Arte e ação, nas exposições *Sustento/Voracidade*, entre 2016 e 2017 na cidade de Curitiba. Nesta criação, feita junto ao povo Kaingang do Ivaí, refletimos sobre as relações entre cidade, arte contemporânea indígena e espaços etnográficos. Os objetos das exposições provocam a re-volta, ao propor a incorporação da ancestralidade com uma “mordida” nas cestas Kaingang. O lugar da arte indígena, comumente reservado às coleções etnográficas, é questionado pelo coletivo, ao oferecer simultaneamente as duas exposições com objetos semelhantes, “Sustento” e “Voracidade”, no Museu e na Galeria.



Figura 5. Coletivo Kókir, Barão de Antonina, 2017. Fotografia: Jackson Yonegura. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Rio (MAR)

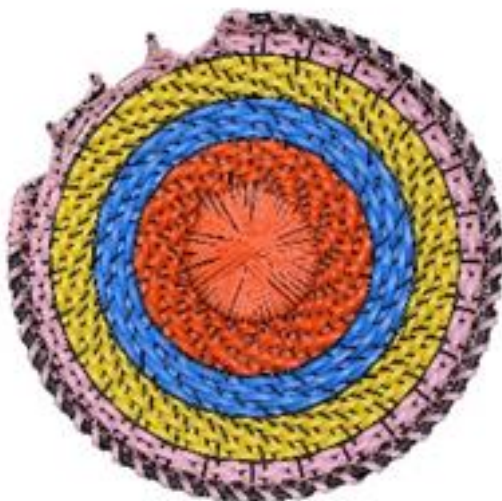


Figura 6. Coletivo Kókir, Apucarantina, 2017. Fotografia: Jackson Yonegura.



Figura 7. Carolina Freitas com a obra "Comestíveis". Coletivo Kókir, 2016. Fotografia: Rodolfo Lo Bianco

Problematizando a fome nas terras indígenas, ao mesmo tempo o coletivo expande a ideia da fome, no sentido de incorporarmos nossa ancestralidade com a mordida nos objetos trançados pelos Kaingang. A mordida materializa-se também no trabalho “Comestíveis”, objeto feito com uma bolacha em que imprimimos as cestas Kaingang com papel comestível, servidas na abertura da exposição Sustento.

Em sua dissertação sobre a arte Kaingang, Tadeu destaca que o oferecimento dos comestíveis é uma ação híbrida, voltada a outra direção antropofágica. Matar a fome em todos os sentidos, real e metafórico é algo contrário as operações de exclusão iniciadas no período colonial e perpetuadas no contexto atual: “É o hibridismo contra o conformismo, o vazio, a fragmentação e todo tipo de ocultação que mascara a impotência do capitalismo na eliminação das divisões sociais que reproduzem os famélicos, desesperançados e o progresso destrutivo da natureza” (SANTOS, 2018, p. 204).

Em 2017 participamos da produção de um mural com indígenas de diferentes etnias na Aldeia Multiétnica em São Jorge, na Chapada dos Viadeiros, durante o Encontro de culturas tradicionais (GO). Foi um momento muito especial porque os indígenas aceitaram nossa proposta de cada etnia pintar seus grafismos no mural. Também em 2017, Tadeu tem um episódio bastante significativo em sua busca pela ancestralidade Kaingang, ao participar do Encontro de Kujás, na Terra Indígena Guarani e Kaingang Tupã Nhe Kretã, próxima à cidade de Morretes (PR). Estas ações imprimiram no trabalho do coletivo o questionamento sobre porque as pessoas na cidade não podem ter acesso aos saberes e a identidade indígena e assumirem-se enquanto cidadãos indígenas brasileiros.



Figura 8. Coletivo Kókir. Sinal Vermelho, Performance, 2019

Nas proposições de encontros entre indígena e cidade, bastante presente nas ações do coletivo, em 2018 tivemos a oportunidade de cocriar com os Tupinambá de Olivença, justamente um povo que habita uma cidade, Ilhéus, na Bahia. Nessa ocasião o coletivo foi selecionado para participar de uma residência junto ao povo Tupinambá no projeto Arte Eletrônica Indígena (AEI) <https://aei.art.br/>, no qual propusemos um encontro midiático intercultural entre os Tupinambá de Olivença e os Kaingang do Ivaí.

Na residência AEI levamos aos Tupinambá de Olivença fotografias impressas da Rua Mém de Sá na cidade de Maringá, nas quais havíamos pedido para que os Kaingang do Ivaí pisassem com os pés impregnados com tinta vermelha. Em Olivença pedimos às crianças Tupinambá que pisassem também sobre as fotografias, também com os pés tingidos com a terra de seu território, como se Kaingang e Tupinambá estivessem trocando mensagens de e-mails, mas no caso escritas com suas pegadas. Mém de Sá é conhecido pelo massacre aos Tupinambá no Rio Cururupe, no século XVI. Com essa ação buscamos reforçar a presença e a resistência indígena na contemporaneidade, ainda que genocidas sejam nomes de rua no Brasil até hoje.



Figura 9. Atestado de ancestralidade. Cocriação entre coletivo Kókir, crianças Tupinambá de Olivença e povo Kaingang do Ivaí. Residência Arte Eletrônica Indígena (AEI), 2018. <https://aei.art.br/>

A relação de Tadeu com os Kaingang tem como contraponto o lado nordestino do coletivo, por parte dos parentes de Sheilla. A aproximação de Sheilla com sua ancestralidade começa também no mestrado, como Tadeu. Sheilla tem origem indígena por parte de mãe, possivelmente indígenas Kaingang do interior de São Paulo, próximos ao município de Iacri, palavra Kaingang que significa Sol. Por parte de pai, Sheilla descobriu sua ancestralidade indígena durante o mestrado em Poéticas Visuais, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde conheceu os povos indígenas do Nordeste: Kiriri, Kariri Xocó, Fulniô, Tumbalalá, Pataxó e Tuxá.

Com os Kiriri, Sheilla estabeleceu uma aproximação especial, escrevendo sua dissertação sobre esse povo e criando junto com um grupo de artistas, entre eles, Maria e Demá Kiriri a performance “Coração de Jenipapo”, apresentada na 53ª SBPC em Salvador. Dos Kiriri, Sheilla também recebeu um nome indígena, Tixiliá, nome de uma indígena transformada em Palmeira.

A região onde vivem seus parentes, no oeste baiano, não possui grupos indígenas autodeclarados, mas, por outro lado, o local conhecido como Muquém de São Francisco (BA), de onde vieram seus avós, tem um dos maiores cemitérios com urnas funerárias encontrado na região, a Vila de Piragiba. Sheilla visitou a região com seu pai e pôde ver de perto o cemitério a céu aberto, em situação de abandono. Na praça do povoado, Sheilla presenciou crianças cutucando um crânio dentro de uma urna, no meio da rua de chão batido.

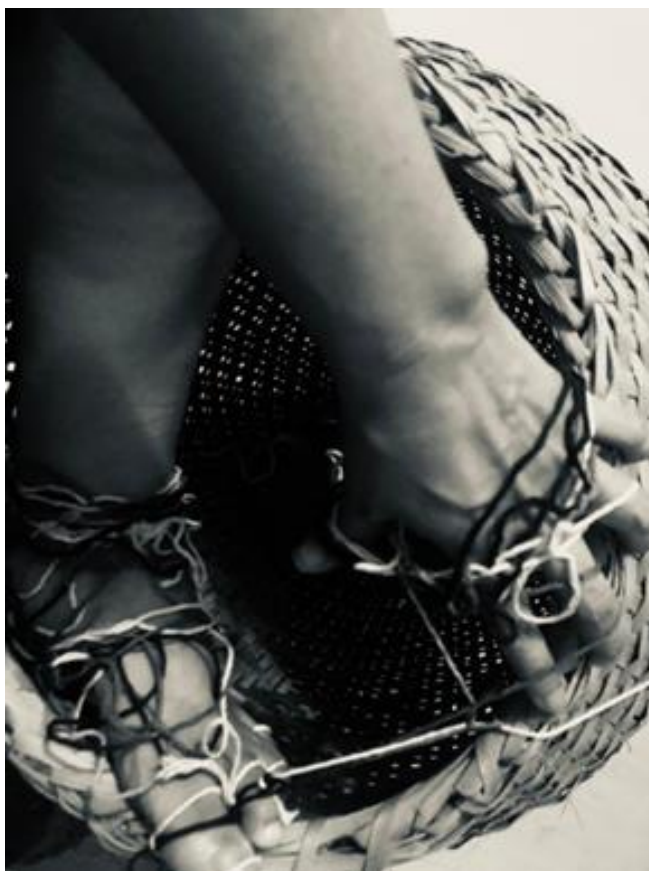


Figura 10. Coletivo Kókir. Atestado de ancestralidade. Fotografia: Coletivo Kókir, 2020

O batizado indígena de Sheilla, contudo, aconteceu no Maranhão, em viagem realizada com estudantes da UFBA, onde visitou o grupo Ramkakomekrá, conhecido como Canela, que lhe deu o nome Dywrukue, palavra que remete à cor escura de seu cabelo.

A ligação com a Bahia se consolida na parceria do coletivo com a Ong Thydewá e com a professora Alessandra Mello Simões Paiva, docente na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Convidados por Alessandra e pela Thydewá, em 2020 o coletivo Kókir participa da organização da Convocatória “CARA” - Cocriações Artísticas - Resistências e Ancestralidades, junto à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Sul da Bahia (Proex/UFSB) e a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Essa ação, destinada a promover cocriações entre indígenas e o corpo discente da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) tem uma forte ligação com as ações do coletivo, no sentido de impulsionar nas novas gerações o interesse pelos saberes ancestrais indígenas. O resultado da convocatória CARAS é apresentado pelo coletivo e por Alessandra Simões nos anais da ABCA de 2021.

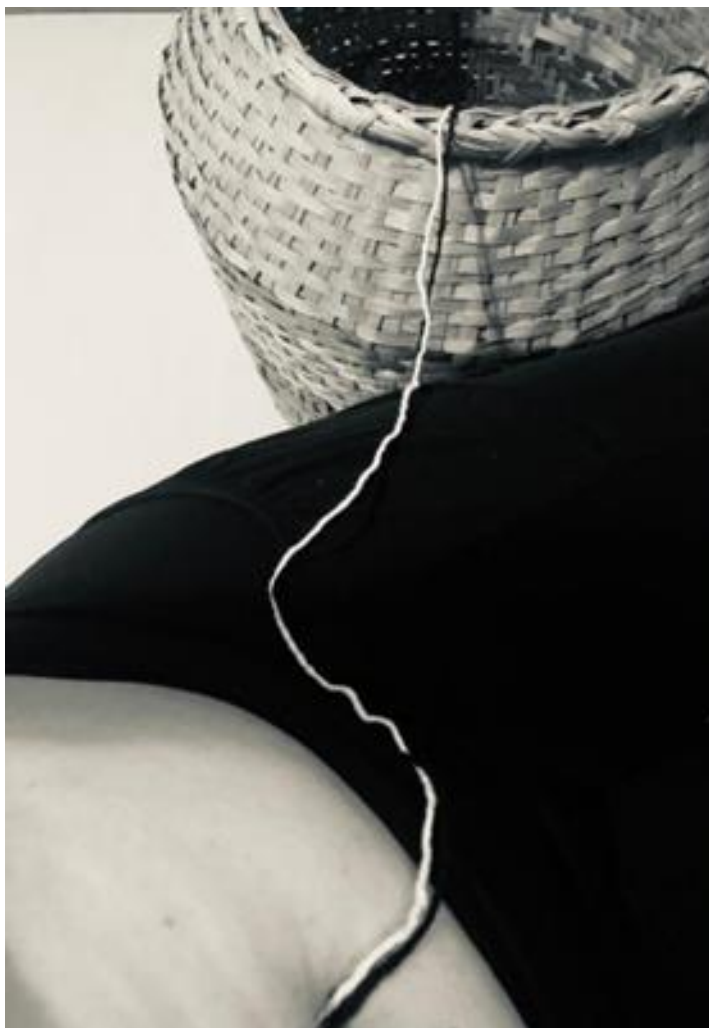


Figura 11. Coletivo Kókir. *Autodeclaração*. Fotografia: Coletivo Kókir, 2020.

Em 2021 participamos do projeto Arte com indígenas em residência eletrônica (AIRE), promovido pela ONG Thydewá, em que foram realizadas criações compartilhadas com indígenas de diferentes povos da América Latina, entre eles: Mapuche, Mocovi, Tulián, Xukuru, Terena, Desana, Kariri-Xocó, Kaingang, Guarani e Palta. Entre as criações do coletivo no AIRE destacamos os vídeos “Atucse” e “Resistir aire”, pela abertura que promovem ao debate sobre as relações entre o feminino, a resistência e a diversidade étnica na América Latina. “Atucse” é escuta, ao contrário, apresentando vozes femininas em gravação invertida junto a imagens das artistas participantes em diferentes situações. “Atucse” e traz em si elementos que deram origem aos trabalhos “Autodeclaração”, “Atestado de ancestralidade” e “Mergulho”.

Mergulho

Em busca da retomada do interesse dos mais jovens pelos saberes ancestrais na comunidade Kaingang da Terra Indígena Ivaí, o coletivo Kókir, juntamente a Julia Tiemi Kurihara e o pesquisador Kaingang, Florêncio ReKayg Fernandes, realizou a criação “Mergulho nas Águas Azuis - Goj tánh”. Goj tánh é o nome do avô de Florêncio, a quem prestamos homenagem nesse trabalho, soubemos que era chamado assim por ser uma pessoa tranquila. A criação foi feita durante as ações do projeto de Extensão Arte e Cultura Indígena em Mariguã, em 2021. O projeto é coordenado por Sheilla e Tadeu, em parceria com professores e estudantes indígenas e não indígenas, com o objetivo de estudar e divulgar aspectos da arte e cultura Indígena Kaingang e Guarani. A obra “Mergulho nas Águas Azuis - Goj than” é resultado da interação interétnica e foi produzida a partir de uma intervenção artística com pigmentos naturais em um cesto Kaingang. Davi Kopenawa (2015) nos alerta para o cuidado com a natureza, considerada como elemento não separado de nossos corpos. Consideramos a relevância da retomada dos saberes ancestrais ligados aos pigmentos naturais para todos nós, levando em conta também a importância do cuidado com o meio ambiente e com a saúde, além da possibilidade de o estudo subsidiar práticas para professores no contexto de ensino de Arte.

Sem fim, sempre recomeço

Em Kaingang a frase Vã sãn kurã karki significa Lutar Sempre. Mesmo com todas as lutas: heri kekã kryg he tu, Desistir Jamais. Por onde passamos, nesses lugares, nosso rastro assinala nossa história e o que somos. A autoetnografia mesclou-se à pesquisa em arte, reunindo processos criativos e de autodescoberta, apresentando a interioridade do engendramento de imagens e objetos criados coletivamente. A re-volta nos trabalhos do coletivo caracteriza o impulso de resistir ao apagamento, assumindo saberes e práticas indígenas em nossas ações e criações.

A vida é expressa em revoada, liberta os pássaros que temos dentro de nós, no encontro conosco e quem sabe nos ajuda a encontrar nosso bando. Escute o som deles para que possamos encontrar o caminho de casa, respeitar nossa morada, que é cada canto desse chão. Sintonizar com a vida, para que com o canto dos pássaros possamos encontrar nossas origens, que vem das matas. A cada sobrevoo filtramos nossas ilusões e limitamos a imagem em uma paisagem, que aos olhos dos pássaros seriam como resposta ao que nos afeta. Somos a chave de acesso livre, sem restrições do tempo, do espaço, da matéria e das crenças.

No nosso modo de interferir, reagindo aos modos de pensar, somos tomados pela força de seguir em frente. Se o mundo não é uma gaiola, por que então são criadas armadilhas da incerteza de não saber para onde ir? O ar que passa a influenciar na paisagem não é verde, passa a ser tóxico, como o silêncio que destoa a cada palmo dessa terra que é devorada. Aos olhos de Topé, nas lágrimas da mãe que vê o mundo sem janelas. Um lugar em que as memórias atravessam pelas frestas. Que ainda possamos escutar o canto do colibri que está longe.



Figura 12. Florêncio Rekayg Fernandes, Julia Tiemi Kurihara e Coletivo Kókir.
Mergulho nas Águas Azuis - Goj táhn. Série Uma História dentro do Cesto. Pintura sobre cesto Kaingang e Fotoperformance, 2021

Referências

- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 729 p. <https://doi.org/10.18224/hab.v15i1.5905>
- MARQUEZ, Renata. A língua das onças e das lontras. *Arte e Ensaios*, vol. 26, n. 40, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8442-5644>
<https://doi.org/10.37235/ae.n40.25>
- MOULIN, Gabriela; MARQUEZ, Renata, ANDRÉS, Roberto; CANÇADO, Wellington (Org.) Habitar o antropoceno. BDMG Cultural, 2022. Disponível em: <https://bdmgcultural.mg.gov.br/wp/wp-content/uploads/2022/02/bdmg-cultural-livro.pdf>
- PALERMO, Zulma. *Arte y Estética En La Encrucijada Descolonial*. Del signo, Buenos Aires, 1ª Ed, 2009.
- REY, Sandra. Da Prática à Teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996. <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27713>
- SANTOS, Camila Matzenauer dos; BIANCALANA, Gisela Reis. Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. *Revista Aspas*. USP, Vol. 7, n. 2, 2017. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v7i2p53-63>
- SANTOS, Sílvio Coelho dos. Índios e brancos no Sul do Brasil: a dramática experiência dos Xokleng. Florianópolis: Editora Edeme, 1973.
- SANTOS, Tadeu. *Arte, identidade e transformações na cestaria Kaingang da terra indígena ivaí, no contexto de fricção interétnica*. Dissertação de mestrado, Programa de pós-graduação em Ciências Sociais. Universidade Estadual de Maringá, 2018. <https://doi.org/10.18226/610001/mostraxvi.2016.45>
- SANTOS, Tadeu. *Org. Sustento/Voracidade*. Coletivo Kókir (Tadeu dos Santos e Sheilla Souza). Catálogo das exposições Sustento e Voracidade na Galeria Farol Arte e ação e Museu Paranaense, Curitiba, 2016.
- VERSIANI, D. B. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.

Sobre os autores

Sheilla Patricia Dias de Souza possui graduação em Educação Artística pela Universidade Federal de Uberlândia (1992), mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (2002), mestrado em Metropolis La Cultura de La Ciudad - Universitat Politecnica de Catalunya (1996) e é doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (2009). Atualmente é professora no curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá. Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: desenho, escultura, objetos, instalação, intervenção, ensino de arte, arte indígena e semiótica.

LATES: <http://lattes.cnpq.br/0969724137747501>

Tadeu dos Santos Kaingang nasceu em Itambé-Paraná, em 1971. Traz em sua história caminhos que entrelaçam arte, cidade e encontros com culturas indígenas. Tadeu é descendente do grupo indígena Kaingang da região da Lapa no Paraná. É membro da Associação Indigenista - ASSINDI - Maringá, professor no curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM), licenciado em Artes Visuais, bacharel em Comunicação Social, mestre em Ciências Sociais e doutorando em História. Em seus trabalhos apresentam-se em diálogo planos e dimensões em duplicidade, tornando este campo de relações um lugar de sua pronúncia plástica, que atravessa questões ligadas à cidade e ao território. Tadeu é membro do Coletivo Kókir, junto a Sheilla Souza e povos indígenas do Brasil e Abya Yala.

tsantos2@uem.br

kokir.coletivo@gmail.com

[@tadeu_kaingang](#)

LATES: <http://lattes.cnpq.br/7023608136791078>

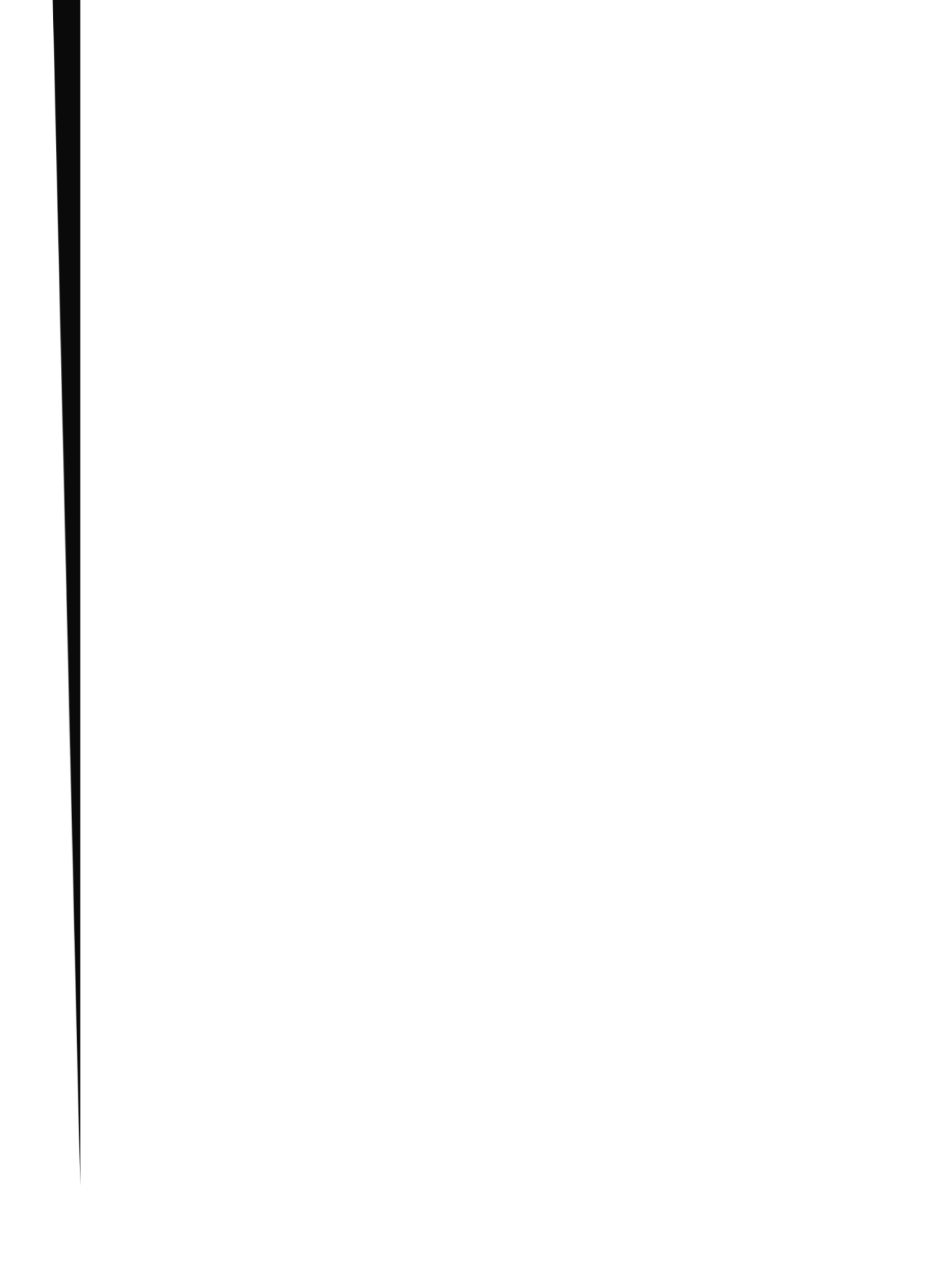
Recebido em: 03-03-2022

Como citar

Souza, Sheilla Patricia Dias de; Kaingang, Tadeu dos Santos (2022). Arte indígena contemporânea, antropofagia da Re-volta. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.2, p.521-537, jul./dez. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n2-2022-64960>



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



Da arte de narrar, desenhar, cantar e tecer: os fazeres artísticos de Sibé e Meriná

The art of narrating, drawing, singing and weaving:
the artistic doings of Sibé and Meriná

RANDRA KEVELYN BARBOSA BARROS

Pontifícia Universidade Católica (PUC) Rio de Janeiro RJ, Brasil

RESUMO

Artistas indígenas têm sido cada vez mais conhecidos no âmbito nacional ao promoverem uma cena que Jaider Esbell chama de "arte indígena contemporânea". Museus, galerias e espaços digitais têm sido demarcados por curadores/as de diferentes povos originários do Brasil para expor produções multifacetadas. Dois anciãos, nas suas atividades cotidianas, contribuíram para fortalecer esse cenário: Sibé (Feliciano Lana/Desana) e Meriná (Bernaldina José Pedro/Macuxi). Ambos foram vítimas da política de morte instaurada no país e trabalharam com narração de histórias, desenho, canto e tecelagem. O objetivo deste artigo é analisar as produções desses dois conhecedores dos saberes de suas comunidades, discutindo o quanto esses trabalhos impactam o campo da arte indígena contemporânea. O fazer das velhas e velhos reafirma a existência milenar e ancestral das produções indígenas. Para tanto, recorre-se principalmente à crítica escrita por intelectuais dos povos originários. Assim, demonstra-se que o contemporâneo da expressão arte indígena contemporânea engloba anciãos das comunidades e os seus fazeres são fundamentais para a elaboração de trabalhos hoje efervescentes nas instituições de arte.

PALAVRAS-CHAVE

Arte indígena contemporânea, saberes ancestrais, corpo, Sibé, Meriná.

ABSTRACT

Indigenous artists have become increasingly known nationally by promoting a scene that Jaider Esbell calls "contemporary indigenous art". Museums, galleries and digital spaces have been demarcated by curators from different native peoples of Brazil to exhibit multifaceted productions. Two elders, in their daily activities, have contributed to strengthen this scenario: Sibé (Feliciano Lana/Desana) and Meriná (Bernaldina José Pedro/Macuxi). Both were victims of the death policy established in the country and worked with storytelling, drawing, singing and weaving. The aim of this article is to analyze the productions of these two connoisseurs of the knowledge of their communities, discussing how these works impact the field of contemporary indigenous art. The making of the old men and women reaffirms the millennial and ancestral existence of indigenous productions. For this purpose, the critique written by intellectuals of the native peoples is mainly resorted to. Thus, it is demonstrated that the contemporary indigenous art expression encompasses community elders and their practices are fundamental to the elaboration of works that are currently effervescent in art institutions.

KEYWORDS

Contemporary indigenous art, ancestral knowledge, body, Sibé, Meriná,

1. Artes indígenas na voz e no traço de anciãos

“Eu trouxe minha palavra, um pouco. Vocês ouviram eu cantar, eu defumar. É bom para vocês e é bom para mim também. Meu trabalho aqui é queimar o maruai. Esse maruai, ele trabalhou, defumando as meninas, os meninos, é bom demais. Ele veio de avião, longe, só para ver vocês. Ele é gente esse daqui, ele ouve. E ele veio para ouvir vocês, para vocês me ouvir. Eu sei o que estou dizendo. O meu trabalho é esse daí” (Bernaldina José Pedro/Meriná, 2019)¹.

Em 2019, Meriná Eremu – registrada com o nome Bernaldina José Pedro e também conhecida como Vovó Bernal – participou de um ciclo de encontros na cidade de São Paulo para apresentar algumas práticas espirituais Macuxi. Direto da comunidade Maturuca, da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, em Roraima, a anciã viaja para a cidade grande com o intuito de compartilhar conhecimentos. Na visão da indígena, é importante fazer um ritual: cantar versos na própria língua; defumar o maruai², levando a fumaça para perto do público; usar o Kewei³, batendo-o no chão para dar ritmo à cantoria.

A palavra viva que sai da boca da artista é curativa tanto para ela quanto para os espectadores: “é bom para vocês e é bom para mim também” (PEDRO, 2019). Essa performance apresenta gestualidades e elementos simbólicos que alcançam um outro lugar do corpo. Não são versos escritos para serem lidos, mas sim a voz da própria mestra é ouvida. O seu caminhar pelo espaço e a forma de utilizar o kewei são elementos performáticos que levam o não indígena a ter um contato mais sensível com as culturas originárias, especialmente com o mundo não visível. Nesse universo, o muruai tem vida: “ele é gente esse daqui, ele ouve. E ele veio para ouvir vocês, para vocês me ouvir” (PEDRO, 2019). A resina de fumo desenvolve o papel de ser mediadora de uma conversa entre sistemas de valores diferentes. O murai consegue escutar as pessoas presentes no espaço e também ajuda a comunicar a sabedoria transmitida por Meriná, criando uma ponte entre cosmologias distintas.

Outro indígena artista mais velho é Sibé, registrado como Feliciano Lana, filho do povo Desana. Mestre da história de seu povo, demonstra ser um exímio contador das narrativas de origem do universo e da humanidade. Percebeu que, desenhando os personagens em uma folha, conseguiria contar histórias por meio de pinturas. Foi assim que Lana começou a transformar os seus saberes sobre o patrimônio imaterial Desana em imagens para comunicar essa cosmologia. A partir de suas obras visuais, possibilitou uma compreensão maior do universo Desana para pessoas de fora da comunidade.

Diante da relevância dos nomes desses dois artistas para a cena da Arte Indígena Contemporânea, busco aqui analisar trabalhos de Sibé e Meriná pensando na integração de seus fazeres artísticos com a vida e o cotidiano. Além disso, pretendo refletir sobre como esses anciãos têm sido lembrados por indígenas de gerações mais jovens que consideram ser fundamental inscrever uma política da memória no circuito contemporâneo. Nesse sentido, é

1 Entrevista concedida a Pedro Stropasolas, do Brasil de Fato, publicada em 29 nov. 2019. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=p5UcwBJetqU> >. Acesso em: 20 jan. 2022.

2 “O *maruwai* é uma resina usada com frequência nos eventos indígenas em Roraima, tal como aconteceu em todas as feiras de sementes, faz parte do rito de abertura em algumas assembleias e reuniões” (MACHADO; PINHO, 2017, p. 69).

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

necessário recorrer principalmente à bibliografia elaborada por integrantes dos povos originários, os quais de maneira escrita e oral formulam a crítica indígena nas artes. Assim, o estudo demonstra que os saberes das velhas e dos velhos, transmitidos em suas produções, alimentam a criação artística da juventude.

2. Sibé: narrações e desenhos da cultura Desana

Feliciano Pimentel Lana (1937-2020), nome ancestral Sibé, nasceu na comunidade São João Batista, no Rio Jequié (São Gabriel da Cachoeira/Amazonas). Filho do povo Desana, frequentou o colégio interno Salesiano. Faleceu em maio de 2020, vítima de coronavírus⁴.

O artista desana trabalhou com as narrativas de seu povo por meio das visualidades. Segundo Berta Ribeiro (2000), os desenhos de Feliciano Lana adquiriram mais projeção em 1973, quando integraram um documentário audiovisual (“O Começo Antes do Começo”) no qual as imagens eram exibidas enquanto havia a narração da origem de seu povo. Posteriormente, em 1988, os trabalhos que integravam o vídeo foram expostos em uma mostra no Museu de Frankfurt.

Lana é incentivado a praticar a sua arte por pessoas externas à comunidade, como padres, que lhe fornecem papeis, pincéis e guache, solicitando a representação visual de importantes cenas das histórias de criação do universo. É interessante notar o quanto a imagem transmite simbolicamente ideias difíceis de serem apreendidas por meio da escrita. Larissa Menendez (2021) – estudiosa da obra do artista, tendo convivido um período em sua comunidade – explica o que ouviu do sábio sobre os próprios desenhos:

Ele me contou que não entendia absolutamente nada no internato salesiano porque os padres davam aula em português e ele só falava a língua desana. A única coisa que Feliciano Lana entendia eram as aulas de desenho. Quando o padre chegava lá na frente e desenhava árvores, ele conseguia entender alguma coisa. Então, quando esse padre salesiano [Casemiro Beksta] começou a pesquisar a cultura desana, Feliciano pensou em desenhar porque só assim, desenhando, o padre vai entender o que quer dizer essa cultura (MENEDEZ, 2021).

A presença do internato salesiano na vida do artista foi marcada pela incomunicabilidade. Enquanto falava sua língua, os religiosos ensinavam a partir do idioma dominante. Com isso, não seria possível estabelecer o diálogo por meio da palavra. Os desenhos pintados sobre a folha de papel seriam uma forma de estabelecer essa comunicação, poder expressar a visão cosmológica de seu povo. É importante ressaltar que vários seres da história de criação possuem nomes, a denominação de bebidas e rituais sagrados também, em desana, o que demonstra uma resistência linguística fundamental para questionar a imposição do português e se refletir acerca da valorização de uma política multilíngue no Brasil.

4 “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, 2021). No início da pandemia, houve uma contaminação que atingiu principalmente as pessoas mais velhas. Para evitar o contágio, as pessoas precisam ficar em quarentena, algo vivenciado no Brasil desde março de 2020.

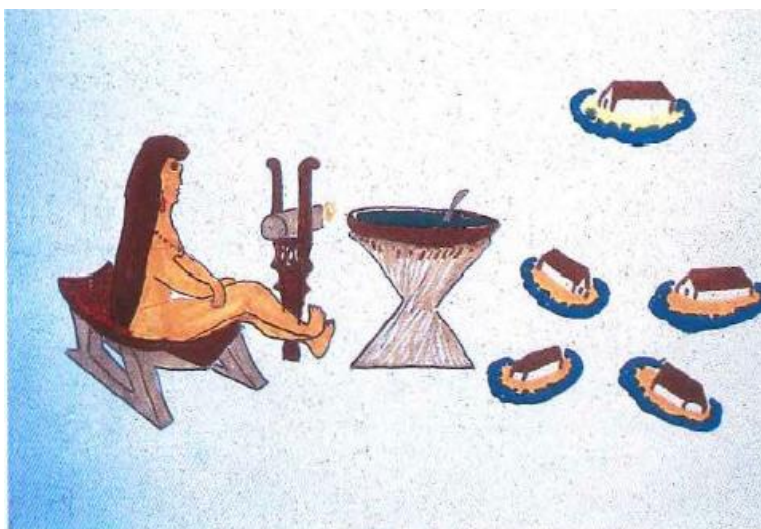


Figura 1. – Feliciano Pimentel Lana, 1973, Pintura, “O Começo Antes do Começo”.

Fonte: Berta Ribeiro, 2000, p. 40.

Antes de o mundo e a humanidade serem criados, um espírito feminino pensa sobre como realizar esse feito. Lana escreve uma legenda para a imagem da figura 1: “no começo, a avó-do-mundo (*Yepá behkeo*) estava no seu mundo imaginário, cercada de escuridão. Alimentava-se de coca e fumava o cigarro grande. Pensava nos trovões que tinham suas casas no oriente e ocidente, no norte, no sul e no alto” (RIBEIRO, 2000, p. 40). O artista precisa imaginar como seria visualmente essa entidade, já que se trata do mundo invisível. *Yepá behkeo*, também chamada “Avó do Mundo” ou “Avó da Terra”, surge de si mesma a partir de “um banco de quartzo branco, uma forquilha para segurar o cigarro de tabaco, uma cuia de ipadu⁵, o suporte desta cuia de ipadu, uma cuia de farinha de mandioca e o suporte desta cuia” (PĀRŌKUMU; KEHIRI; 2019, p. 12). Todos esses elementos contribuem para se transformar em um corpo feminino e, por isso, também é chamada de “Não Criada”.

Na figura 1, conseguimos observar que os artefatos que constituem *Yepá behkeo* continuam presentes com ela. Há cinco malocas ao seu redor nas quais vivem os trovões que foram gerados pela Avó do Mundo para criarem os seres, paisagens da Terra e sua humanidade. Existe uma diferença na disposição dessas habitações na imagem, pois – enquanto a primeira encontra-se na parte superior, com a porta em direção a *Yepá behkeo* – as outras convergem em direção ao suporte da cuia de ipadu. Além disso, sentada no seu banco, a divindade utiliza um colar e um brinco de penas. Ambos são detalhes na cena e sugerem a valorização desses objetos na cultura do povo. Assim, há o destaque para a força feminina nessa narrativa cosmogônica.

O processo de tradução de saberes orais para visualidade demanda uma atenção e cuidado, realizados no traço do sábio. João Barreto et al. (2020, p. 9) afirmam: “os desenhos de Sibé não são meras representações de um imaginário, de um mundo de sonhos, mas um esforço de ‘imprimir’ uma teoria nativa”. Ou seja, a filosofia desana e uma teoria da existência são sugeridas por meio dos trabalhos de Lana. Por isso, “os *kahpihori* (desenhos) de Feliciano

5 “Ipadu = coca, em Língua Geral. Ahpĩ em desana.

Arbusto (*Erythroxylum coca* var. *ipadu*) cujas folhas são tostadas e socadas em pilão especial (*ahpĩdeairiru*). São misturadas às cinzas de uma espécie de embaúba (*ahpĩmoa* “sal de ipadu”). O pó é mascado e engolido” (PĀRŌKUMU; KEHIRI; 2019, p. 12).

Lana não são simplesmente desenhos, ou desenhos simples” (BARRETO ET AL. 2020, p. 10). Existem inscrições mais complexas nos traçados e nas cores. Para Barreto et al. (2020, p. 10), “por trás deles [*kahpihori*] está expressa uma teoria indígena de explicação sobre o surgimento do mundo terrestre, dos humanos, das paisagens, dos seres, dos rios, dos peixes e de todos os demais animais”. Dessa forma, uma epistemologia desana é representada nessas produções.

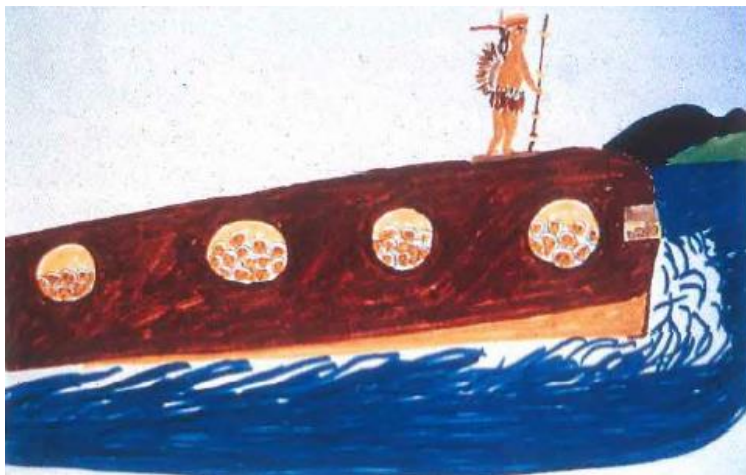


Figura 2. – Feliciano Pimentel Lana, 1973, Pintura, “O Começo Antes do Começo”.

Fonte: Berta Ribeiro, 2000, p. 40.

Na figura 2, um outro momento da história é exposto. O Terceiro Trovão – que habitava a Maloca de Cima – se transfigura em uma cobra-canoa, a qual transporta a humanidade dentro de si. Guiando a viagem está Yeba Goamu, Bisneto do Mundo, com uma Lança Cerimonial em suas mãos, um espírito que ganhou corpo a partir de rituais da Avó da Terra e por ela foi encarregado de ajudar os trovões a criarem a humanidade. A partir de riquezas como “acangataras e outros enfeites de penas, colares com pedras de quartzo, colares de dentes de onça, placas peitorais, forquilhas para segurar o cigarro de tabaco” (PÂRÔKUMU; KEHIRI; 2019, p. 26), as gentes (*mahsã*) foram surgindo. E, orientadas por Yeba Goamu, fizeram uma viagem marítima:

Partindo do lago do leite, uma embarcação que era ao mesmo tempo a Cobra Grande (e de fato era o avô-do-mundo, o trovão-do-alto) subiu rio acima, viajando como um submarino. Os velhos chamam-na *mapúru*, talvez querendo dizer ‘vapor’, porque o navio subiu sem ninguém remar. Em sua trajetória, a embarcação parava nas Casas que eram colocadas à beira do rio. As pessoas entravam nas Casas, realizavam as cerimônias e continuavam a viagem rio acima (LANA APUD RIBEIRO, 2000, p. 40).

As pessoas dentro da Canoa de Transformação, em um longo percurso marítimo, podem ser observadas na figura 2. Em cada parada da embarcação nas Casas, havia a ampliação do número de passageiros, visto que “as riquezas se transformavam em pessoas, em corpo humano, e estavam crescendo” (PĀRŌKUMU; KEHIRI; 2019, p. 29). Pensando na geografia atual do Brasil, onde ficaria o lago de leite? A cidade do Rio de Janeiro é o lugar de onde a Cobra Grande parte em direção a outras casas. Jaime Daiakara (2021, p. 3) afirma: “para nós, o Rio de Janeiro, lugar da primeira maloca, é um importante território. Todas aquelas belezas, as serras, os lagos, as praias nas quais vocês se banham, são lugares sagrados para nós”. Com isso, antes mesmo da fundação do Brasil e de seus municípios, como o Rio de Janeiro, na cosmologia desana o mapa do país tem uma geografia própria, na qual cada lugar possui um significado ancestral do surgimento da existência humana.

As iconografias de Feliciano Lana nos convidam a mergulhar em um sistema de valores que foge da razão ocidental e da mitologia cristã. Lembrando que suas obras, além de serem expostas no Museu de Frankfurt, estiveram em outras partes do planeta (França, Áustria, entre outros), é interessante pensar que essa concepção alcançou um grande número de pessoas não indígenas. No entanto, ainda assim, por vezes o trabalho de Lana foi desrespeitado. Larissa Menendez (2009, p. 155) afirma que o ancião “teve suas pinturas expostas na Mostra do Redescobrimento, porém, não havia etiqueta de identificação em suas obras e seu nome, assim como os trabalhos expostos, não foram publicados no catálogo”. Essa situação demonstra uma das facetas do racismo anti-indígena no Brasil, que é por extensão levado para as suas obras. Apagar a assinatura de Feliciano Lana nas suas pinturas significa negar a própria existência desse ancião, como se ele fosse invisível e não tivesse um corpo dentro de sua comunidade Desana. Embora seja evidente as marcas do pensamento de seu povo nas produções, existe um processo criativo de Sibé que não deve ser ignorado, no traço, no modo de pintar e imaginar os seres invisíveis da cosmologia.

Precisamos também considerar a importância desse artista para o circuito da arte indígena contemporânea. No catálogo da exposição *Véxoa – Nós sabemos* (2020-2021), curada por Naine Terena na Pinacoteca do Estado de São Paulo, Denilson Baniwa publicou um texto de homenagem ao artista intitulado: “Uma Maloca – Museu para Feliciano Lana, o filho dos desenhos dos sonhos”. 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”. Essa comparação demonstra a relevância do trabalho de Lana que fica como legado para as novas gerações de artistas indígenas, os quais têm emergido na cena nacional com mais efervescência recentemente. Inegavelmente, “antes de Feliciano Lana, a arte não existia. Antes da arte, o mundo não existia” (BANIWA, 2020, p. 147). Com a morte do ancião, é ainda mais urgente a necessidade de garantir a continuidade da transmissão de seus conhecimentos e fazeres artísticos:

Toda vez que um mestre, um velho, se transforma em estrela do cosmo, o mundo perde uma biblioteca de conhecimentos e de poesia. Enquanto artista perco um amigo e um mestre, um grande exemplo do poder que a arte tem para povos cujo acesso às camadas mais altas do reconhecimento artístico é quase impossível. Mas, mesmo assim, conseguem mudar completamente o mundo de muitas pessoas, como transformou o meu. Enquanto artista e indígena, meu dever é manter a memória e o legado do Feliciano Lana vivos e presentes, para que sua poesia e magnitude sejam conhecidas pelo maior número de pessoas. Cuidar da memória, para que ela esteja presente nos pensamentos vivos, pois entender o passado é cuidar para que o futuro seja uma boa experiência para os que virão (BANIWA, 2020, p. 148-149).

Como “manter a memória e o legado de Feliciano Lana vivos e presentes”? Lembrar constantemente de narrativas visuais de sua autoria em galerias e museus é um caminho interessante. O fato de Denilson Baniwa escrever essa homenagem e publicá-la em um catálogo de uma exposição indígena realizada na Pinacoteca de São Paulo já mostra a articulação de uma política da memória, ecoando nomes pouco conhecidos no cenário da arte contemporânea. Se a assinatura de Feliciano Lana foi ocultada em uma mostra do ano 2000, vinte anos depois esse nome é lembrado, sua importância é difundida por outras pessoas indígenas artistas. Assim, lutando contra o esquecimento, será possível respeitar e homenagear o legado de Feliciano Lana.

3. Meriná: cantos e tecidos na trama dos saberes Makuxi

Bernaldina José Pedro (1945-2020), cujo nome ancestral é Meriná Eremu, nasceu na comunidade Maturuca, na Terra Indígena Raposa Serra do Sol (Roraima). Filha do povo Macuxi, acompanhava Jaider Esbell (seu filho adotivo) em encontros e exposições para apresentar a cultura da sua comunidade. Em junho de 2020, faleceu vítima de Covid-19. E, por que não dizer, morreu pelo descaso do governo brasileiro em cumprir sua função de cuidar devidamente da saúde indígena. Com a precariedade do atendimento nas comunidades, muitas velhas e velhos morreram durante a pandemia.

Como mestra da cultura macuxi, Meriná conhece e entoava diversos cantos que se mantêm vivos oralmente. Além da força da palavra oral, existem outros gestos performativos da artista: mãos pintadas de jenipapo, keweí e maruai. A anciã busca, assim, ritualizar os espaços por onde anda, convidando o público a ter uma experiência mais profunda com essa cosmologia. Esses elementos indicam que o saber é transmitido por meio da incorporação e não através de registros escritos, são palavras pulsantes e livres, sem o enclausuramento em folhas de papel.

Cabe lembrar as reflexões de Diana Taylor (2013) sobre a força memorial do repertório – manifestado pelo corpo, que transmite e mantém vivo os saberes – em relação à imposição do arquivo como única forma de registro, na concepção grafocêntrica europeia. Para a estudiosa, “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” (TAYLOR, 2013, p. 55). Nessa perspectiva, esses conhecimentos são lembrados milenarmente e “formas legadas, vindas do passado, são vivenciadas como presentes” (TAYLOR, 2013, p. 55). Esse gesto acontece toda vez que a anciã macuxi entoava seus versos e ritualiza os espaços.

A apresentação de Vovó Bernal no Yby Festival de Música Indígena, em 2019, mostra a potência dos saberes do corpo. Falando em macuxi e em português, a artista se apresenta, fala da importância de defender a Terra Indígena Serra do Sol e de ir para São Paulo entoar cantos ancestrais. No palco do Yby, ao se levantar para cantar, movimenta todo o corpo, principalmente os pés que acompanham cada batida do keweí no chão. A imagem desta senhora, com o rosto pintado, cocar de penas na cabeça e colares de miçanga no pescoço no palco, convida o público a pensar em um repertório musical advindo de uma comunidade no Norte do país, que não alcança o grande público, mas persiste existindo.

O livro *Cantos e encantos: Meriná eremukon* (2019), organizado por Devair Fiorotti, busca reunir os *erenkon* (cantos, na língua macuxi) entoados pela anciã. A obra é bilíngue, pois é escrito no idioma materno da mestra (a partir de vídeos gravados com a sua performance) – e em português. Esse patrimônio coletivo imaterial é agrupado em alguns tipos de *erenkon*. Dentre eles, há o *tukui* cujo significado é “beija-flor, são cantos relacionados principalmente aos pajés, às intervenções na natureza. [...] Foi o ritmo mais atacado pelas religiões fundamentalistas, pois está na maioria das vezes relacionado aos pajés” (FIOROTTI, PEDRO, 2019, p. 9-10). O *tukui x* é um exemplo desse tipo de canto:

tukui x

anĩyakin etaato'pe
anĩyakin etaato'pe
waii waii ruwe ruwe etum payaase
anĩyakin etaato'pe
anĩyakin etaato'pe
anĩyakin etaato'pe
waii waii ruwe ruwe etum payaase
anĩyakin etaato'pe
anĩyakin etaato'pe
waii waii mawa mawa etum payaase
[...]
quem vai ouvir?
ouça o som do meu instrumento ruwe ruwe
do ruwe ruwe
ouça o som do meu instrumento mawa mawa
do mawa mawa
quem vai ouvir?
(FIOROTTI, PEDRO, 2019, p.32-33).

A repetição dos versos sugere a dinâmica da oralidade, na qual a reiteração é uma constante. O fato de o registro em macuxi ser apresentado em destaque também é importante, pois contribui para valorizar o idioma materno de Meriná. O questionamento é provocativo: “quem vai ouvir?”. Nesse sentido, é fundamental escutar os versos e os instrumentos utilizados pela anciã: ruwe e mawa. Ambos são “tipos de flautas pequenas” (FIOROTTI, 2018, p. 111), confeccionadas com uma espécie de bambu (taboca) artesanalmente. Mais uma vez, notamos que existe uma presença corporal nesses trabalhos, expandindo os versos: os cantos precisam ser ouvidos por um grande número de pessoas, em sintonia com os instrumentos musicais utilizados. Assim, Meriná acreditava no encantamento dos seus fazeres, os quais eram o jeito estético de a anciã fazer política.

A sobrevivência dos *erenkon* a partir da memória dos mais velhos demonstra uma resistência. Isso porque “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). Ou seja, os cantos indígenas por vezes são pensados como estando em um outro tempo. Essa distância temporal provoca o etnocídio no presente, pois nega-se que esse patrimônio esteja vivo e pulsante na contemporaneidade. Até a perspectiva do contemporâneo dentro de uma linearidade não faz sentido se lembrarmos das simultaneidades. As velhas e os velhos estão cantando, dançando em suas comunidades atualmente, compartilhando do mesmo tempo que os não indígenas. Relegá-los ao passado é uma forma de matá-los em vida, fazendo o mesmo com as suas práticas artísticas. Por isso, o repertório precisa ser tratado com a mesma valorização que o arquivo, pois os saberes incorporados continuam resistindo contemporaneamente.

Pensando em levar o trabalho de Bernaldina para um público mais amplo, no contexto da arte contemporânea, Jaider Esbell insere a produção da artista na exposição *Moquém Surarî – arte indígena contemporânea* (2021), realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Uma outra faceta de Meriná é exposta no projeto: a arte de tecer e confeccionar tipoias. Os *wenne* (tipoia) foram elaborados em diferentes cores e formas geométricas.



Figura 3. – Bernaldina José Pedro, 2020, Tecelagem em algodão, Wenne (Tipoia).

Fonte: Fotografia da autora do texto.

Um varal é estendido no meio da sala do MAM, com *wenne* tecidos por Vovó Bernal. Cada um deles não apenas apresenta cores diferentes, como também os desenhos geométricos que surgem seguem esse caminho. Para construí-los, é necessário utilizar técnicas de fiar o algodão no tear manual. O trabalho demanda tempo e atenção aos detalhes para que os símbolos sejam confeccionados nos tecidos.

O fazer de Bernaldina, exposto no museu, desloca o imaginário da arte como representação distanciada da vida. É no próprio cotidiano que a trama de *wenne* é elaborada, com uma função de uso e não para ser apenas contemplativa. Ailton Krenak explica essa relação:

A separação entre viver e fazer arte, eu não percebo essa separação em nenhuma das matrizes de pensamento de povos originários que conheci. Todo mundo que eu conheço dança, canta, pinta, desenha, esculpe, faz tudo isso que o Ocidente atribui a uma categoria de gente, que são os artistas. Só que em alguns casos são chamados de artesãos e suas obras são chamadas de artesanato, mas de novo, são categorias que discriminam o que é arte, o que é artesanato, o que é um artista, o que é um artesão. Porque a história da arte é a história da arte do Ocidente (KRENAK, 2017, p. 78).

As categorias ocidentais classificam como arte o que se enquadra em uma produção de caráter individual, com linguagens que representam ideias. No caso do fazer coletivo de uma comunidade e do uso de objetos concretos para elaborar os trabalhos, por vezes é utilizada a classificação artesanato, como se não houvesse ali também um processo criativo de quem confecciona tecidos, cestos, pinta, dança, canta, entre outros. No intuito de provocar essa noção ocidental, Jaider Esbell (2018, p. 49) sugere o uso da expressão “arte indígena contemporânea”, e não o inverso, para sinalizar que “a arte sempre esteve entre os índios”. O desejo da geração mais nova de artistas ao demarcar espaço nas instituições, é “o romper urgente com ideias passadas de um índio geral, imaginado, visto de fora para dentro do mato” (ESBELL, 2018, p. 84). Assim, esse protagonismo é fundamental para o indígena tornar-se visível no cenário nacional.

Por que inserir os *wenne* de Meriná em uma exposição de arte indígena contemporânea? O trabalho da anciã é realizado ao mesmo tempo que artistas na cidade estão produzindo suas obras. Levá-lo para o Museu de Arte Moderna em São Paulo é uma forma de provocar reflexão no público, contra a ideia de homogeneização das artes indígenas. As tipoias estão nesse espaço, estendidas em um varal, para mostrar um fazer ancestral da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, em Roraima. Os objetos têm uma utilidade própria na comunidade e também significados que não podem ser alcançados por pessoas de fora daquele contexto. Mas, ainda assim, despertam sensibilidades outras no público, expandindo o olhar sobre as produções indígenas contemporâneas.

É importante lembrar que “o ato de contar é tão importante quanto o de escrever; o fazer é tão central quanto o registrar a memória passada por meio de corpos e de práticas mnemônicas” (TAYLOR, 2013, p. 70). Cantar e tecer são atividades feitas pela anciã que demonstram um saber do patrimônio de seu povo. Nesse sentido, a não compreensão desses trabalhos por não estarem dentro da razão ocidental nos conduz a dialogar com Édouard Glissant sobre o direito à opacidade:

Não apenas consentir com o direito à diferença, mas, antes, com o direito à opacidade, que não é o encerramento em uma autarquia impenetrável, e sim a subsistência em uma singularidade não redutível. Opacidades podem coexistir, confluir, tramando tecidos cuja verdadeira compreensão estaria na textura dessa trama, e não na natureza de seus componentes (GLISSANT, 2021, p. 220).

Dessa forma, é necessário evitar buscar uma transparência nas obras construídas por indígenas, a partir dos valores ocidentais dominantes. É fundamental reconhecer que por vezes não é possível enquadrá-las nos princípios da sociedade dominante. Para evitar essas reduções, as opacidades precisam ser respeitadas, pois os

trabalhos de integrantes dos diferentes povos originários nos instigam afetações por cosmogonias das quais não entendemos os significados, mas isso não impede o processo de contato sensível.

4. Corpos e memórias nas artes de Sibé e Meriná

an'iyakin etaato' pe. Quem vai ouvir? Conseguiremos escutar as narrações de Sibé e os cantos de Meriná? Veremos os desenhos de seres invisíveis e os *wenne* da tecelagem artesanal? Os dois multiartistas nos convocam ao deslocamento: de experimentação estética, de pensamento, do encontro com o antigo que é vivo, presente e atual.

O repertório está intrinsecamente ligado ao corpo. Feliciano Lana é um narrador de histórias ancestrais, sabe de memória os conhecimentos do povo Desana. Para que o outro lhe entenda, desenha. Imagina como seria a Avó do Mundo, a Cobra-canoa da Transformação e outros elementos integrantes de sua cosmologia. Para a sua comunidade, o trabalho iconográfico foi importantíssimo, pois configurou visualidade às histórias que estavam no pensamento e transmitidas oralmente. Bernaldina José Pedro canta, entoava versos na própria língua. Da sua voz, sai o sopro dos antigos. Do seu corpo, saem os sons musicais no movimento dos braços, dos pés, dos maracás em suas mãos. Nos lugares onde fala os *erenkon*, a ritualização acontece, defumando maruai e inscrevendo um pouco da comunidade Maturuca nos espaços urbanos. A anciã também tece, faz tipoias coloridas com símbolos diversos. A técnica de fiar o algodão no tear é também um conhecimento ancestral.

Artistas indígenas como Denilson Baniwa e Jaider Esbell buscam que essas vozes sejam lembradas, por meio de uma política da memória. Seja escrevendo sobre o trabalho de Feliciano em um catálogo, seja levando a arte de Vovó Bernal para um museu reconhecido, o importante é manter viva a memória das velhas e dos velhos, aqueles que vieram antes e são a base dos conhecimentos indígenas. A pergunta ainda ressoa: an'iyakin etaato' pe. Quem vai ouvir?

Dessa forma, Sibé e Meriná inscrevem corpos e memórias em seus trabalhos, os quais devem ter reconhecido o direito à opacidade, pois o que escapa à nossa compreensão não deve ser reduzido à racionalidade ocidental. Os multiartistas contribuem para a formação de um novo imaginário da sociedade brasileira acerca dos povos originários do Brasil.

Referências

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.

<https://doi.org/10.29147/dat.v5i3.245>

BARRETO, João Paulo; et al. As cores *umuri* masã no traçado das mãos de Feliciano Lana. **Journal de la Société des américanistes**, 30 dez. 2020. Disponível em: < <https://www.ufam.edu.br/ultimas-noticias/1439-as-cores-m-ri-masa-no-trac-ado-das-ma-os-de-feliciano-lana.html> >. Acesso em: 18 jan. 2022.

BERNALDINA. Saberes tradicionais com Bernaldina. Entrevista concedida a Pedro Stropasolas.

Brasil de Fato, publicado em 29 nov. 2020. Disponível em:

< <https://www.youtube.com/watch?v=p5UcwBJelqU> >. Acesso em: 20 jan. 2022.

DIAKARA, Jaime. Rio de Janeiro: o Lago de Leite. **Selvagem**: ciclo de estudos sobre a vida, 2021. Disponível em: < http://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/01/CADERNO14_JAIMEDIAKARA.pdf >. Acesso em: 18 jan. 2022.

ESBELL, Jaider. Entrevista concedida a Nina Vincent e Sergio Cohn. Sobre a arte indígena contemporânea. WERÁ, Kaká (Org.). **Jaider Esbell**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue editorial. Coleção Tembetá, 2018, p. 17-57.

FIOROTTI, Devair Antônio e PEDRO, Bernaldina José. **Cantos e encantos**: Meriná eremukon. 1. ed. São Paulo: Patuá; Boa Vista: Wei, 2019.

FIOROTTI, Devair Antônio. Taren, eren e panton: poeiticidade oral Macuxi. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 53, p. 101-127, jan./abr. 2018. Disponível em: < <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10261/9081> >. Acesso em: 20 jan. 2022. <https://doi.org/10.1590/2316-4018534>

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Trad. Marcela Vieira. 1 ed., Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

KRENAK, Ailton. Entrevistas e palestras. In:_. WERÁ, Kaká (Org.). **Ailton Krenak**. Rio de Janeiro, Beco do Azougue editorial. Coleção Tembetá, 2017.

MACHADO, Ananda; PINHO, Rachel. As sementes enquanto patrimônio cultural e a feira de sementes dos povos indígenas de Roraima. **Anais da VI Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia**, 2017, p. 59-78.

MENENDEZ, Larissa. **Iconografias do invisível**: a arte de Feliciano e Luís Lana. São Paulo: Annablume, Fapesb, 2009.

MENENDEZ, Larissa. Homenagem à Feliciano Lana. **PGCult UFMA** (01:44:18), publicado em: 26 jan. 2021. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=v_q9XnYIBfM >. Acesso em: 22 jan. 2022

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Sobre a doença. O que é COVID-19. **Ministério da Saúde**. Disponível em: < <https://www.gov.br/saude/pt-br/coronavirus/o-que-e-o-coronavirus#:~:text=A%20Covid%2D19%20%C3%A9%20uma.transmissibilidade%20e%20de%20dis%20tribui%C3%A7%C3%A3o%20global> >. Acesso em: 24 jan. 2022.

PĀRŌKUMU, Umusi; KEHIRI, Toramu. **Antes o mundo não existia**: Mitologia Desana-Kehiripõrã. Ilustrações: Toramu Kehiri. 3 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Dantes Ed., 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.

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.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliane Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

YBY FESTIVAL. Vó Bernaldina Makuxi no YBY Festival 2019. **Yby Festival** (00:11:46), publicado: 25 jun. 2020. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=A5sflav7eF0&t=454s> >. Acesso em: 22 jan. 2022.

Sobre a autora

Randra Kevelyn Barbosa Barros é doutoranda, com financiamento CNPq, no Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC), pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). Mestra em Estudo de Linguagens (PPGEL), Linha de Pesquisa 1 - Leitura, Literatura e Identidades, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), com período sanduíche no Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO/2019) através do PROCAD/CAPES. Graduada em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Desenvolve pesquisas no campo da crítica literária e cultural expandida, na perspectiva anticolonial, com foco em autorias indígenas, escritas e artes dos povos originários.

LATTES <http://lattes.cnpq.br/5627538864650308>

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3881-1063>

Recebido em: 31-01-2022 / Aprovado em: 03-08-2022

Como citar

Barros, Randra Kevelyn Barbosa (2022). Da arte de narrar, desenhar, cantar e tecer: os fazeres artísticos de Sibé e Meriná. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.3, n.2, p.539-551, jul./dez. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n2-2022-64453>



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

Ñewíeda: the anthropomorphic get along gang

Ñewíeda: the anthropomorphic get along gang

DENILSON MONTEIRO BANIWA

Artista e curador

¹ Algo como “armando o moquéu a turma de antropomorfizados se dá bem”.

RESUMO

Nesse ensaio a metáfora do artista-abelha é ponto de partida para a reflexão sobre a capacidade dos artistas indígenas contemporâneos de narrar e de trocar experiências para articular uma nova comunidade de ouvintes: a arte ocidental. A narração é para o autor o mel que cura as feridas e queimaduras coloniais, a partir de suas próprias cicatrizes. Outros aspectos definidores da arte indígena e sua relação com a cultura ocidental são tratadas no mesmo texto.

PALAVRAS-CHAVE

Arte indígena contemporânea, narrativa, arte ocidental

ABSTRACT

In this essay, the artist-bee metaphor is the starting point for reflection on the ability of contemporary indigenous artists to narrate and exchange experiences to articulate a new community of listeners: Western art. The narration is, for the author, the honey that heals colonial wounds and burns from its own scars. Other defining aspects of indigenous art and its relationship with Western culture are addressed in the same text.

KEYWORDS

Contemporary indigenous art, narrative, western art

*E mesmo que toda a gente
fique rindo, duvidando
destas estórias que narro,*

*Não me importo: vou contente
toscamente improvisando
na minha fruta de barro.*

(BACELLAR. 1998, p.23)

O mel entra em tudo que é doce, entra em tudo para que fique melhor na vida: acalmar nossos espíritos, tirar energias negativas. Vestir o mel é uma forma de se blindar das coisas negativas que nos rodeiam. Estar banhado com o mel é estar com a roupa do mel – fazer com que nosso corpo e o mel sejam um só. Primeiro porque a abelha é brava, guerreira e, ao mesmo tempo, doce, como são os povos indígenas. (TERENA. 2021, p.31)

***Melipona scutellaris*: construção de colmeias e não apiários**

As linhas que cachoeiram a partir deste ponto trazem em suas águas memórias que carrego comigo até o céu desabar. Aos mestres Feliciano Lana e Higino Tenório que ensinaram a olhar para as águas e nelas singrar até o mar.

O desaparecimento do narrador com o nascimento da modernidade ocidental ainda não chegou nas aldeias do Rio Negro, me desculpe Walter Benjamin. A capacidade de intercambiar experiências e as transformar em flechas que perfuram os ouvidos ainda é viva em nós. A narração é o mel que veste e articula uma nova comunidade de ouvintes: a arte ocidental. E como mel, pode ser alucinógeno, veneno ou cura. Dependendo da abelha que o vomitou nas cápsulas do favo.

O artista-abelha que está sendo colocado em colmeias pelo Brasil, sendo nativo-brasileira não tem ferrão. Produz mel medicinal que ajuda a curar as feridas e queimaduras coloniais, a partir de suas próprias cicatrizes. Polinizando uma floresta inteira que agora é descoberta por curadores, galeristas e críticos. Sem ferrão, artistas-abelhas defendem-se mordendo seus predadores. Devorando o outro para que exista a possibilidade da progênie.

Em comunicação com outras abelhas, criam narrativas que Benjamin amaria escutar. Operárias de sua comunidade, abrem caminhos para outras abelhas. O devir do mel contra a cana-de-açúcar colonial. Abelhas como Feliciano Lana, Higino Tenório, Gabriel Gentil juntam para em memória construir uma história que os artistas indígenas contemporâneos possam vestir de mel a História da Arte. E como Luiz Bacellar, mesmo que toda gente branca ria e duvide das histórias que narramos, não importa, improvisaremos em nossas frutas de pão.

Donos e duplos: quer lambar o mel, me compra flores antes.

Vamos anotar essas questões para o momento. Falamos aqui do tempo em que tudo poderia ser tudo. Falamos de um tempo em que as coisas mudavam de forma sob outras circunstâncias. É desse tempo que vem Makunaima. Aliás, ele vem de um tempo anterior. (ESBELL.2018, p21)

É preciso entender que quando se trata de índio¹ não é de bom tom entrar na roça alheia e pegar uma fruta sem pedir permissão ao dono da plantação. Cruzar a fronteira do parentesco e “caçar nos territórios de um chefe vizinho pode levar a complicações de ordem geopolítica” (CESARINO, 2010, p149). Então qual seria o motivo de ter aceito a arte ocidental entrar em nossas malocas e dela roubar objetos e decoração para construir *turning point* na carreira de diversos artistas brancos, ao ponto de mudarem a própria História da Arte? Ainda é preciso compreender outros aspectos da arte indígena. Enquanto na arte ocidental o autor da obra é o próprio artista, esta afirmação não funciona no mundo indígena, pois em vários casos, o dono da arte não é o artista que a reproduz em tela ou corpo. Existem vários donos da arte, a Jiboia por exemplo.

Em um evento realizado no Rio de Janeiro, o mestre Ibã Huni Kuin² foi questionado sobre como ele havia aprendido a desenhar e pintar, se ele havia tido um professor de artes. De pronto ele respondeu: quem me ensinou foi a Jiboia. Sem entender nada, a pessoa que havia perguntado insistia em querer saber quem havia lhe ensinado a pintar. E a resposta era a mesma: quem me ensinou a pintar foi a Jiboia.

Estabelecer filiações, influências, escolas, tradições são procedimentos que organizaram a disciplina e, apesar de todas as tentativas de repensá-la em termos menos evolucionistas e canônicos, o “demônio das origens” sempre permanecem à espreita. [...] O exercício de refletir a respeito desses modos de pensar, compreender e criar, alheios àqueles que a disciplina da história da arte naturalizou, é fundamental para seu processo de autocritica, de provincialização (em oposição ao movimento de globalização), descanonização. (PITTA. 2021, p.39)

Ainda não cabe ao ocidente compreender “saberes” que não passem pelo aval da Academia. Por outro lado, a pragmática do mundo branco lhe dá direito à Academia para entrar em nossas roças e delas roubar pequenos cachos de arte que encontram pelo caminho, a isso dão nomes de pesquisa, coleta de dados ou prática artística. De modo que cabe aos artistas indígenas uma resposta, que veio da captura da arte ocidental para que, como espelho, o ocidente se reflita e crie uma crítica das práticas coloniais que atualmente ainda são aceitas institucionalmente.

A arte ocidental, mixada a partir de práticas culturais indígenas, torna-se o duplo do artista indígena. Onde o dono da arte e o artista reelaboram a resposta em forma e conceitos que rompem o que é tradicional e

1 Aqui uso índio como provocação. Poderia usar indígena, originário entre outras formas de apresentar os povos que originalmente ocuparam este território. A palavra pouco importa quando o objetivo maior é a retomada. Aliás, em retomadas quanto menos identificados estivermos, menos chances de retaliações.

2 Ibã huni Kuin (Isaias Sales) é um txana, mestre dos cantos na tradição do povo huni kuin. Ao tornar-se professor na década de 80, aliou os saberes de seu pai Tuin Huni Kuin aos conhecimentos ocidentais, passando a pesquisar na escrita a sua tradição junto com seus alunos. Ingressa na Universidade (Universidade Federal do Acre, Cruzeiro do Sul, AC) em 2008 e cria o Projeto Espírito da floresta visando, com seu filho Bane, pesquisar processos tradutórios multimídia para esses cantos compondo o coletivo MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin.

contemporâneo. Ao artista branco cabe suas práticas e se ainda insistem em serem “influenciados” pelos índios, que agora o façam em parceria, não mais do lugar de salvador da cultura indígena. Do artista que dá voz e silêncio.

Ele é descendente de japonês? Abaixo dos trópicos tudo é cão de companhia

É muito comum as pessoas quando querem se aproximar de mim perguntar: você é japonês? Por acaso você não é irmão do Tanaka? Diante de minha negativa o estranho continua: Se não é japonês, embora pareça com um, só pode ser chileno, boliviano, peruano. *Usted habla español?*

E novamente nego a pergunta e o meu interlocutor parece ficar assim meio, meio desorientado. Ora se você não é japonês e se você não é chileno, boliviano, peruano então você só pode ser índio. (MUNDURUKU. 2020)

A presença indígena na sociedade foi tão invisibilizada que ainda não somos reconhecidos dentro do mundo por aqueles que se acostumaram com a ideia de que lugar de índio é na floresta, bem longe da modernidade. Por não nos caber a posse de ferramentas que nos foram negadas, demora um tempo até que nos reconheçam capazes de estarmos em lugares que antes não pisávamos. O artista indígena carrega o fardo do ineditismo, do representar todos os povos indígenas do mundo (mesmo que ele não consiga), cabe a ele responder a todas as perguntas que a arte ocidental ainda não tem respostas. É exigido a famigerada resiliência. Não deveria.

Até que nossa presença seja evidente ao ponto de não sermos confundidos por outros estereótipos raciais, a mim e aos outros artistas indígenas que vestem seus duplos antropomorfizados, apenas deveria caber o protagonismo de, como *ñewíeda*³, construir a sustentação para que o moquém esteja firme, e nele assar o banquete antropofágico que trazemos em nossas mãos, ainda que seja de dois em dois anos ou em centenários.

Referências

BACELLAR, Luiz. **Fruta de Barro**. Quarteto / Obra reunida. Organização e estudo crítico por Tenório Telles. Manaus: Editora Valer, 1998.

BACELLAR, Luiz. **Sol de Feira**. 3 ed. Manaus: Editora Puxirum, 1985.

TERENA, Naine. **Uma artista Kaingang (?)**. Conceição dos Bugres: tudo é da natureza do mundo / org editorial e curadoria Amanda Carneiro e Fernando Oliva. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: MASP, 2021.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Banqueiro José Olympio, à frente da Bienal, perdeu sua esperança com Bolsonaro**. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/03/banqueiro-jose-olympio-a-frente-da-bienal-perdeu-sua-esperanca-com-bolsonaro.shtml> Acesso em 18 de julho de 2021.

3 Ñewíeda, em baniwa a armação feita de três varas montadas em forma de triângulo para sustentar o moquém.

CESARINO, P. de N. (2010). **Donos e Duplos: relações de conhecimento, propriedade e autoria entre Marubo**. Revista De Antropologia, 53(1), 147-197. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012010000100005>

ESBELL, Jaider. **Makunaima, o meu avô em mim!** Iluminuras, v.19, n.46. Porto Alegre, 2018. <https://doi.org/10.22456/1984-1191.85241>

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Tradução: Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

_____. **O Narrador: Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov**. In: Obras escolhidas I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.

PITTA, Fernanda M. **Uma casa de minha**. Conceição dos Bugres: tudo é da natureza do mundo / org editorial e curadoria Amanda Carneiro e Fernando Oliva. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: MASP, 2021.

MUNDURUKU, Daniel. **Japonês, peruano ou índio**. Canal Daniel Munduruku no Youtube. Link <https://youtu.be/bTPYu1t0S18> Acessado em 17 de julho de 2020.

Sobre o autor

Denilson Monteiro Baniwa (aldeia Darí, Barcelos, Amazonas, 1984). Artista visual e curador. Compõe sua obra trespassando linguagens visuais da tradição ocidental com as de seu povo, utilizando performance, pintura, projeções a laser, imagens digitais. Ativista, aborda a questão dos direitos dos povos originários; o impacto do sistema colonial e a valorização da cultura indígena, propondo também reflexões sobre a condição atual do indígena. (fonte: DENILSON Baniwa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022.

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa628975/denilson-baniwa>. Acesso em: 05 de agosto de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7)

Recebido em: 01-03-2022 / Aprovado em:

Como citar

Baniwa, Denilson Monteiro (2022). **Ñewieda: the anthropomorphic get along gang**. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.2, p.553-557, jul./dez. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n2-2022-64920>



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

Kássia Borges - Obras

Kássia Borges - Works

KÁSSIA VALÉRIA OLIVEIRA BORGES

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

RESUMO

A artista Kássia Borges apresenta, neste ensaio, sua produção mais recente em cerâmica. Seus trabalhos transitam entre o bidimensional e o tridimensional, usando quase todas as técnicas com as quais a arte se manifesta. Qualquer que seja a linguagem e a plataforma em que se expresse, seu trabalho é sobre suas origens e também sobre o poder e a dor do feminino.

PALAVRAS-CHAVE

Obras, produção artística, cerâmica, origens, feminino, arte indígena contemporânea.

ABSTRACT

The artist Kássia Borges presents, in this essay, her most recent production in ceramics. Her works move between the two-dimensional and the three-dimensional, using almost all art techniques. Whatever language and platform she expresses herself on, her work is about her origins and also about the power and pain of the feminine.

KEYWORDS

Works, artistic production, ceramics, origins, feminine, contemporary indigenous art.

SOBRE

Kássia Borges

Brasileira de estatura mediana, mulher indígena Karajá, “povo Iny” do cerrado, mãe, avó, amiga, artista, pesquisadora, ilustradora, professora e curadora.

Nasceu em 1962 em Goiânia- GO, já morou de Manaus a Porto Alegre, passou uma temporada na Alemanha e França.

Instigada pela arte desde criança, aos 11 anos organizou uma mostra de arte na escola que estudava, sua primeira curadoria. Algo que a despertou para fazer a arte que ela faz hoje. Sua caminhada artística vem desde a década 1980 quando participou do seu primeiro Salão de arte em Ribeirão Preto com objetos em cerâmica e pintura corporal indígena.

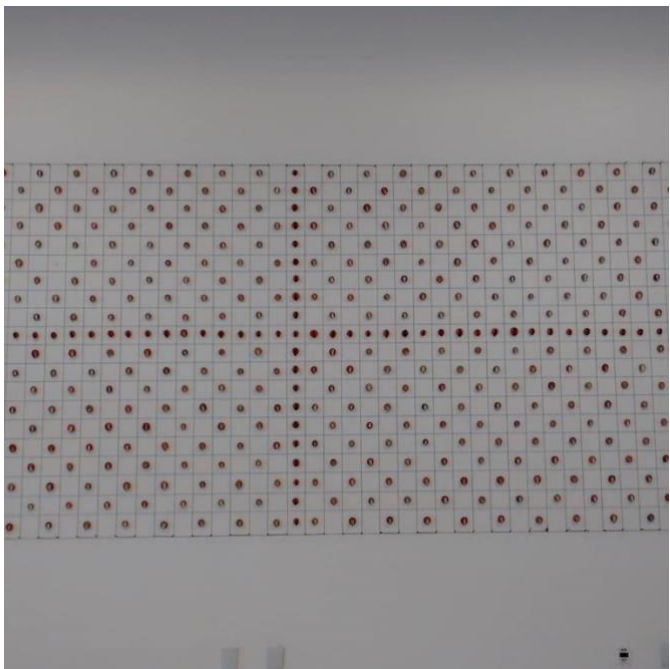
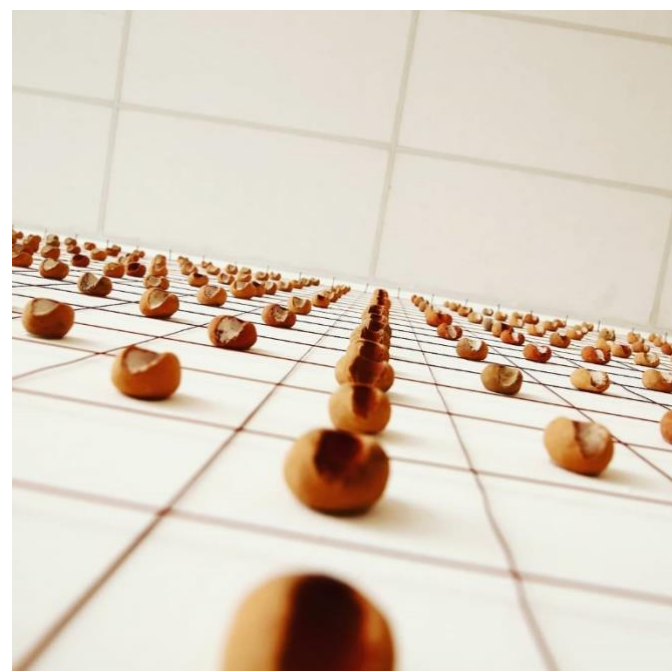
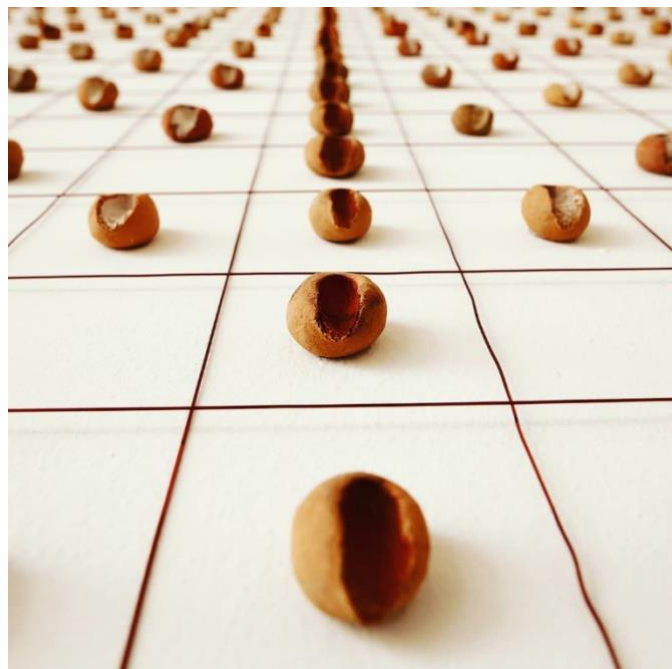
Fez seu mestrado em Poéticas Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e doutorado em Ciências do Meio Ambiente e Sustentabilidade na Universidade Federal do Amazonas. Sempre mesclando os trabalhos de docência no ensino superior, a qual exerce desde 1994, com o trabalho artístico realizou diversas exposições coletivas e individuais dentro e fora do Brasil. Já expos na Alemanha, na França, na Suíça, e também em Goiânia, Uberlândia, Belo Horizonte, Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Manaus.

Sua produção artística transita entre o bidimensional e o tridimensional, usando quase todas as técnicas com que a arte se manifesta. Qualquer que seja a linguagem e a plataforma em que se expresse, seu trabalho fala basicamente de suas origens e do poder e da dor do feminino. Hoje é professora de escultura e cerâmica na Universidade Federal de Uberlândia.

Neste ensaio fotográfico ela mostra sua produção mais recente em cerâmica.

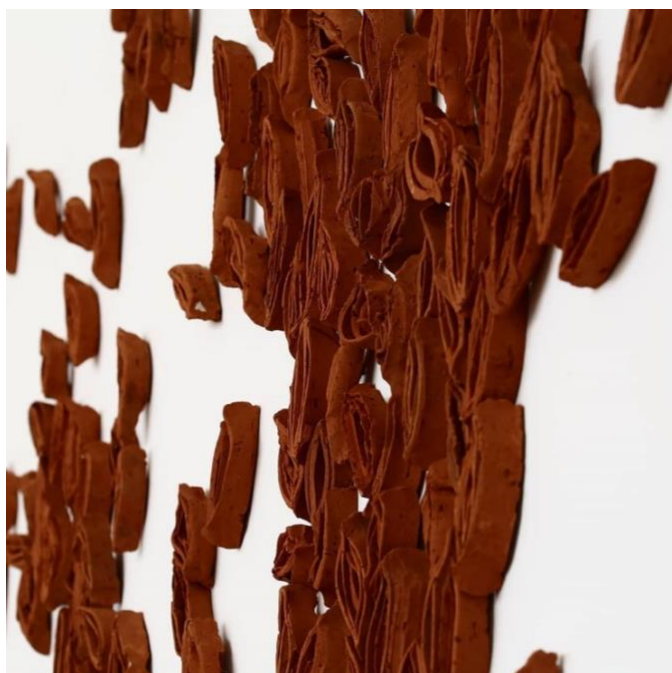
ELAS

Peças em Cerâmica, dimensões - 12 x 4 m. Exposição em 2017 (3000 Peças de Cerâmica - Vila Cultural Cora Coralina / Goiânia - GO)



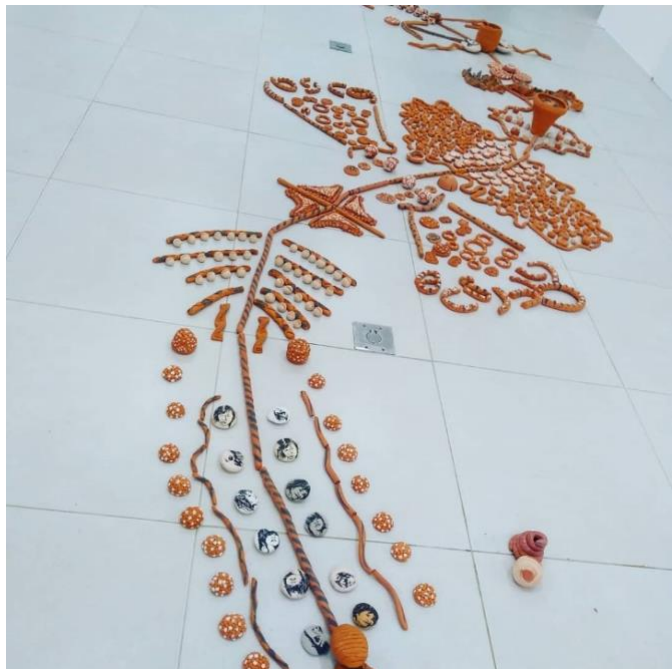
Vag__as

Se estende da parede ao chão com dimensão variada, exposição em 1999/2017 (5000 Peças de Cerâmica – Salão Vitor Meirelles/ Florianópolis - SC - Vila Cultural



Cobra Jiboia

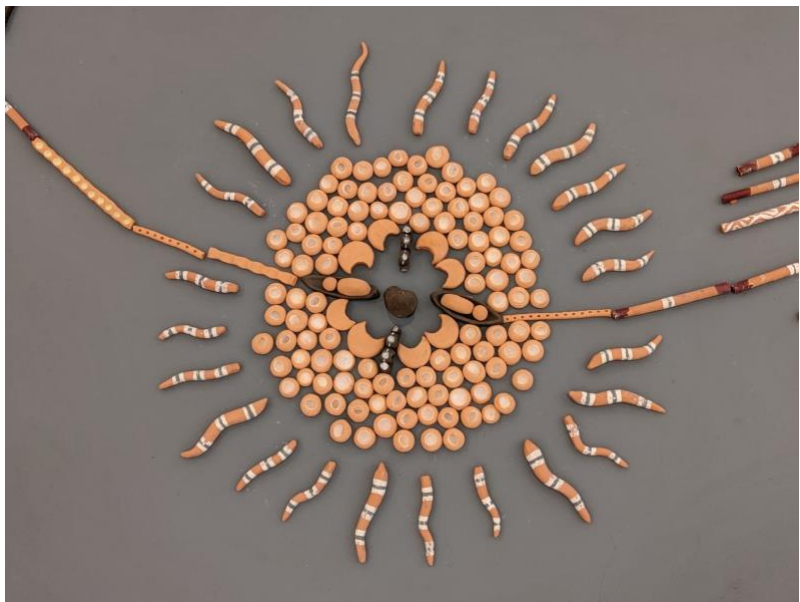
Peças em argila, extensão aproximada de 12 m, exposição em 2016 (Udesc Ceart / Florianópolis)



Yube Shanu

Exposição 130 m² medida em extensão de aproximadamente 12 m, exposição em 2022 (Casa de Cultura do Parque / São Paulo – SP)





Totem Inỹ

Feito em cerâmica, pintado em tinta para cerâmica. Possui 2 m de altura, exposto em 2020 (Espaço Oficina – Galeria Estúdio)



Somos muitos

Vasos de Cerâmica, tingidos em tinta para cerâmica, altura aproximada de 1,50 m, exposição em 2022 (SP-Arte/ São Paulo – SP



Não é brincadeira de criança

Parede escavada e cones em massa de modelar, medida 3x3 m, exposição em 2017 (Vila Cultural Cora Coralina/ Goiânia - GO)



Sobre a autora

Kássia Borges, possui Doutorado em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade na Amazônia, pela Universidade Federal do Amazonas (2017), com o título "As mulheres Ceramistas do Mocambo: a arte de viver de artefatos ambientais". Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003), com o título "Origem: um princípio a fundar". Especialização em Filosofia Política pela (UFU) e graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia (1987). Atualmente é Professora de Tridimensional e Cerâmica na Universidade Federal de Uberlândia MG. Atua também como curadora do Museu do Índio da UFU e como curadora adjunta do MASP. Em sua atuação artística, tem se destacado no cenário nacional e internacional participando de salões e exposições como no Salão SARP - Ribeirão Preto - São Paulo, Salão da Cidade de Porto Alegre - Porto Alegre - RS, Salão Victor Meirelles - Florianópolis - SC, Premiação Salão CELG, Goiânia - GO, Exposição Véxoa: nós sabemos, Pinacoteca de São Paulo, CCBB (Exposição Vai e vem) São Paulo, Rio, Brasília e Belo Horizonte. Internacionalmente teve sua obra exposta e também participando de acervos de museus como: Haus Der Kunst / Munique (Alemanha), Cidade de Luneburg - Alemanha, La fraternelle / Saint Cloud / França, Museum Tinguely Basel- Suíça, Londres, New York, entre outros. Sua obra versa sobre os conceitos de origem, feminino e ancestralidade nas linguagens da cerâmica, fotografia, desenho, instalação, meios mistos, escultura e vídeo.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/1798671316298471>

Recebido em: 21-11-2022

Como citar

Borges, Kássia Valéria Oliveira (2022). Kássia Borges – Obras. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.2, p.559-569, jul./dez. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n2-2022-67592>



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