



Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil

From the “representation of leftovers” to “reanthropophagy”: indigenous peoples and contemporary art in Brazil

Dra. Ilana Seltzer Goldstein

Como citar:

GOLDSTEIN, I.S. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n. 3, p.68-96, set. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4304>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4304>.

Imagem: Zahy Guajajara. Performance “Aiku’è” (Re-existo) [detalhe]. Exposição “À Nordeste”, SESC 24 de maio. Foto de Ilana Goldstein, 2019.

Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil

From the “representation of leftovers” to “reanthropophagy”: indigenous peoples and contemporary art in Brazil

Dra. Ilana Seltzer Goldstein*

Resumo

Tanto a Antropologia como a História da Arte alargaram seus repertórios conceituais e sua abrangência geográfico-temporal, aumentando suas interfaces. A partir deste diálogo interdisciplinar, o presente artigo trata de obras e projetos que floresceram a partir de 2015, nos quais questões, visualidades e criadores indígenas adentraram o sistema das artes no Brasil. Com base em pesquisa de campo e análise de catálogos, são apresentadas as exposições *A queda do céu* (2015), *Da Pedra Da Terra Daqui* (2015), *Adornos do Brasil indígena. Resistências contemporâneas* (2017), *Reantropofagia* (2019) e *Vaievem* (2019), entre outras; artistas indígenas como Denilson Baniwa, Jaider Esbell, Daiara Tukano, Ibã Huni Kuin e Gustavo Caboco. Conclui-se que a arte constitui uma nova arena na luta dos povos indígenas por visibilidade, tanto em termos políticos como estéticos. Por outro lado, constata-se grande distância entre os dois universos: estabelecer conexões e traduções permanece um grande desafio.

Palavras chave

Arte indígena. Arte contemporânea. Antropologia e arte. Arte não-Occidental. Re-antropofagia.

Abstract

Anthropology and Art History have recently broaden their conceptual frameworks and their geographical and temporal scope, increasing the interfaces between them. Departing from an interdisciplinary perspective, this article discuss artworks and events that have flourished in Brazil since 2015, in which indigenous issues and indigenous visual and creative repertoires have penetrated into the Western art system. Based on field research and catalog analysis, we discuss the exhibitions *The fall of the sky* (2015), *From the earth, the stone and from Here* (2015), *Adornments of indigenous Brazil. Contemporary resistances* (2017), (again) *Anthropophagy* (2019) and *Vaievem* (2019) among others; as well as works by indigenous artists Denilson Baniwa, Jaider Esbell, Daiara Tukano, Ibã Huni Kuin and Gustavo Caboco among others are presented and analysed here. Conclusions point to the importance of the art world in the struggle for visibility of indigenous peoples, both politically and aesthetically. On the other hand, they suggest that there is a great distance between Western and Amerindian universes and that translations remain a big challenge.

Keywords

Indigenous arts. Contemporary art. Anthropology and art. Non-Western art; (re)Anthropophagy.

Antropologia e História da Arte

Existem ricas interfaces, mas também tensões entre as disciplinas que vêm se dedicando às artes. Das aproximações e fricções entre elas surgem novas possibilidades de análise e novas práticas, tanto no campo acadêmico, como no universo das curadorias e dos museus. O recente aumento da presença de questões e artistas indígenas na cena da arte contemporânea brasileira, objeto deste artigo, é, em parte, fruto de tais cruzamentos disciplinares. Resulta também do encontro entre modos de viver e pensar radicalmente diferentes, que parecem encontrar na arte uma plataforma de comunicação – ou de equivocação¹.

A compreensão de um fenômeno tão multifacetado demanda reflexões transdisciplinares e transestêmicas², ferramentas e experiências de diferentes origens e campos do conhecimento. Assim, antes de abordar mais concretamente as relações atuais entre o sistema das artes e os povos indígenas no Brasil, recuperarei algumas discussões e influências recíprocas entre a Antropologia e História da Arte.

As Ciências Sociais constituem um terreno ao mesmo tempo fértil e espinhoso para se analisarem fenômenos artísticos. Fértil, porque permite o questionamento de lugares-comuns, tais como a crença de que as “verdadeiras” obras de arte seriam capazes de emocionar todos os seres sensíveis, independentemente de seu repertório; de que certas produções seriam artísticas em sua essência, enquanto outras não. Espinhoso, porque os cientistas sociais correm o risco de cair em explicações deterministas ou externalistas, negligenciando as especificidades das formas expressivas.

Sociólogos como Pierre Bourdieu (2003; 2007) e Nathalie Heinich (1998a; 1998b) desvendaram elementos pouco “glamourosos” nos processos de criação, circulação e recepção de obras de arte nas sociedades Ocidentais. Ao exporem as estratégias e arbitrariedades que perpassam nosso sistema das artes, ajudam a compreender seus mecanismos de legitimação e exclusão, mas, ao mesmo tempo, deixam o “rei nu”.

Enquanto a perspectiva sociológica provoca a História da Arte promovendo uma espécie de dessacralização, a Antropologia a interpela de outras maneiras. Em 2003, houve um encontro entre antropólogos e historiadores da arte no Clark Art Institute, em Massachussets, que resultou na publicação *Anthropologies of Art* (2005). A organizadora Mariet Westermann esboça, na introdução ao livro, um mapeamento das fronteiras entre a Antropologia e a História da arte.

No que concerne ao objeto de estudo, a Antropologia, em suas origens, costumava se concentrar sobre criações não-Ocidentais, ao passo que a História da Arte se debruçava sobre a arte Ocidental, com ênfase na constituição de coleções e tradições nacionais. Porém, hoje em dia existem antropólogos interessados nas artes de sua própria sociedade³, bem como historiadores da arte se voltando para produções não-Ocidentais e fluxos globais⁴. O objeto de estudo, portanto, nem sempre basta para contrastar as duas disciplinas.

Ainda conforme Westermann (2005), historiadores, críticos e curadores de arte costumam realizar discriminações estéticas, bem como julgamentos de qualidade das obras. Já antropólogos se absterem

de tecer observações de teor avaliativo e normativo, privilegiando a interlocução com seus produtores. Se para a Antropologia objetos e práticas interessam independentemente de serem considerados como obras de arte por instâncias de legitimação, para a História da Arte convencional os objetos se tornam interessantes principalmente quando vistos como obras de arte, detentores de propriedades especiais, produzidos e consumidos dentro da esfera artística. Isso mudou um pouco a partir dos anos 1990, com a consolidação da “cultura visual”, noção que abarca imagens e experiências visuais variadas, inclusive midiáticas e cotidianas (Mitchell, 1994; Medeiros; Castro, 2017).

Uma diferença adicional, no balanço de Westermann, é o fato de que a História da Arte é predominantemente uma história das artes visuais, ao passo que a Antropologia se interessa igualmente por outras formas expressivas, como música, performance, literatura e dança. Por fim, um antropólogo, via de regra, estuda a época contemporânea, ancora sua reflexão em pesquisa de campo e estuda relações. Já o historiador da arte tende a escolher épocas mais distantes do presente, prioriza arquivos e documentos em sua metodologia e parte de obras de arte concretas.

Sem dúvida, toda generalização é simplificadora e as Ciências Humanas e Sociais se modificaram nos anos que separam aquele colóquio do presente. Aos poucos, as disciplinas aprenderam uma com a outra, descobriram métodos, objetos e problemas novos. Ainda assim, o macropanorama comparativo de Westermann tem seu mérito, por ser um dos únicos disponíveis. Em relação às interfaces entre a Antropologia e a História da Arte, que penso serem não apenas possíveis, como também proveitosas, apresento a seguir alguns exemplos mais detidos de diálogos entre autores e obras de ambas as disciplinas.

Uma das publicações pioneiras sobre arte, dentro da Antropologia, foi *Arte Primitiva*, de Franz Boas (1996), cuja primeira edição data de 1927. O livro discorre sobre as formas expressivas indígenas em seus contextos de origem, descreve-as em suas especificidades, sem reduzi-las a mera fonte de inspiração formal para os europeus – como faziam, naquele início de século XX, as vanguardas modernas com seu pendor primitivista⁵. No quarto capítulo, Boas define estilo como o conjunto de soluções plásticas, gráficas ou literárias, associadas a seus respectivos significados, que são recorrentes em determinado grupo. Sua definição, como explicita, é tributária do historiador da arte austríaco Alois Riegl, estudioso do estilo na arte mediterrânea. Outro historiador da arte com quem Boas teve contato durante a redação de *Arte Primitiva* foi Aby Warburg, com quem compartilhava o interesse pela interdisciplinaridade e pela circulação de elementos culturais. Aby Warburg chegou a ter uma experiência etnográfica entre os Pueblo da América do Norte, que o levou a escrever um artigo a respeito da onipresença da serpente em diversos povos e épocas⁶ (Warburg, 2008). Na famosa biblioteca que constituiu com sua herança familiar o propósito era fortalecer uma “ciência da cultura”, na qual genealogias de imagens e afinidades de ideias servissem como princípios de organização, ao invés das fronteiras disciplinares ou geográficas (Samain, 2011; Fernandes, 2014).

No texto “A arte como sistema cultural”, publicado em 1976, Clifford Geertz toma como referência a abordagem do historiador da arte Michael Baxandall a respeito do Quattrocento, baseada na unidade entre forma e conteúdo, na incorporação de discursos e categorias extra-estéticos e na análise dos diversos domínios que compõem uma determinada experiência social. A fim de se aproximar da

produção pictórica no início do Renascimento, Baxandall (1991) investiga o olhar do público da época, bem como a bagagem intelectual dos patrocinadores e dos pintores, analisando conteúdos dos sermões religiosos feitos pelos pregadores populares de então, gestos convencionados nas danças sociais, operações matemáticas e decomposições de volumes utilizadas nas transações comerciais e contratos entre mecenas e artistas. Analogamente, Geertz postula que:

a capacidade de uma pintura (ou de um poema, uma melodia, uma peça teatral) fazer sentido (...) é produto da experiência coletiva que vai além dessa própria experiência. (...) A participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo. Uma teoria da arte é, portanto, ao mesmo tempo, uma teoria da cultura e não um empreendimento autônomo" (Geertz, 1997: 164).

Um terceiro exemplo de diálogo interdisciplinar está no artigo "A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas" (2001), em que o antropólogo Alfred Gell parte da desconstrução do raciocínio do crítico e filósofo da arte Artur Danto, para então explicitar sua própria posição. O pretexto é a exposição ART/ARTIFACT, com curadoria de Susan Vogel, que esteve em cartaz em Nova Iorque, em 1988. Gell comenta a primeira sala da exposição, provocativamente intitulada "The contemporary art gallery", na qual havia uma rede de caça Zande enrolada. Artur Danto escrevera um texto para o catálogo discordando da classificação da rede como arte contemporânea. O argumento de Danto era que uma armadilha não contém densidade simbólica: trata-se de um instrumento utilitário, sem relação com realidades superiores, nem significados especiais, contrariamente ao que ocorre com obras de arte.

Gell contra-argumenta que não é possível separar a esfera estética da funcional e agentiva. Mesmo no Ocidente, pinturas religiosas têm funções litúrgicas, bustos têm funções políticas e assim por diante. Nas sociedades sem escrita, máscaras ou proas de canoas entalhadas são dotadas de eficácia e poder. Portanto, a oposição entre objetos com função prática e objetos carregados de intencionalidades e significados não funciona. Para Gell (1998), na rede de caça estão projetadas a sabedoria e a técnica do caçador, assim como os hábitos e características do animal. A armadilha funciona como um nexo dramático ligando caçador e caça, conectando suas intencionalidades e agências. E esse seria justamente o cerne do processo artístico⁷.

Adicionalmente, a Antropologia tem questionando a falta de pluralidade nos acervos, publicações e exposições de arte. Tício Escobar, antropólogo e ex-Ministro da Cultura do Paraguai, acusa o modelo de arte imposto pelo Ocidente, do século XVI ao século XX, de cobrir uma pequena parte da produção simbólica europeia em um curto trecho da história da humanidade. Segundo Escobar (2008), tal modelo ancora-se nos seguintes pilares etnocêntricos: a valorização de objetos únicos, não repetíveis; a identificação de um gênio individual nas obras; a presença de qualidades formais purgadas de quaisquer funções que "obscureçam" a percepção sensível desinteressada.

Na mesma linha – e ecoando o famoso debate de 1993, realizado na Universidade de Manchester, sobre a universalidade da categoria estética⁸ – o antropólogo argentino Adolfo Colombres, autor de

Teoría Transcultural del Arte (2005), propõe que se fale em estética, noção mais abrangente e universal, ao invés de arte, conceito que considera restritivo. Colombres argumenta que o conceito de arte foi introduzido na América no século XVIII, relegando quase todas as práticas e formas simbólicas das colônias à esfera da não-arte. Tais questionamentos encontram ressonância e convergência na própria História da Arte recente.

Hans Belting (2006) fez uma espécie de autocrítica disciplinar, declarando seu interesse por criações de todas as tradições e regiões, e rompendo com hierarquizações etnocêntricas. “A assim chamada história da arte é uma invenção de utilização restrita e para uma ideia restrita de arte”, admitiu (Belting, 2006a: 101). No Modernismo – que reivindicava autoridade universal e unidirecional – uma barreira isolou a arte euroamericana da arte “étnica” e popular. Os métodos e instituições modernos só faziam sentido em sua própria origem e “a história existia apenas no Ocidente” (Belting, 2006b, s.p.). A arte contemporânea, conforme Belting, embora seja diversa e descentralizada, não deixa de ser herdeira da tradição moderna Ocidental. Já aquilo que chama de arte global, e que emergiu há cerca de 30 anos, abrange, ao mesmo tempo, a arte contemporânea, as produções indígenas, periféricas e não-hegemônicas – o único aspecto que não explora é a assimetria entre elas na arena global⁹.

A arte global convida a análises cruzadas da Antropologia e da História da Arte e o autor propõe unir elementos de ambas em uma Antropologia da Imagem (Belting, 2001). Argumenta que a História da Arte costuma estudar obras de arte tangíveis (pinturas, esculturas, vídeos etc.), mas que a imagem, em seu sentido mais amplo, desafia esse desejo de reificação: situa-se entre a existência física e a mental. A imagem se materializa por meio de uma obra de arte, mas não coincide com ela. Chama de *medium* o suporte ou dispositivo que viabiliza a relação de nossos corpos e mentes com imagens externas materializadas. Uma mesma imagem pode migrar entre diferentes *media*.

Embora Belting talvez desconheça a etnologia das terras baixas da América do Sul, é curiosa a pertinência de sua hipótese em relação ao que se observa em alguns contextos ameríndios, nos quais imagens podem ser relativamente independentes de sua existência material. Segundo se depreende do relato de Davi Kopenawa (2015) em *A queda do céu*, na concepção yanomami a imagem é um equivalente do que os brancos chamam de duplo ou espírito. Em sua dimensão intangível, imagens povoam os sonhos e as narrativas míticas yanomami, formando um repertório de esquemas, formas e cores partilhado coletivamente. Já Pedro Cesarino (2012) conta que, quando pediu a diferentes interlocutores Marubo que traduzissem sua poesia oral em desenhos, eles utilizaram soluções parecidas para transpor esquemas narrativos verbais para o papel, o que sugere a existência de esquemas mentais comuns. Barcelos Neto (2008) relata algo similar: ao pedir que seus amigos Wauja desenhassem no papel, eles não pareciam fazer esforço, dando a impressão de estarem apenas transferindo imagens abundantes no mundo dos sonhos, transe e mitos.

Mesmo no caso de desenhos aplicados sobre superfícies concretas, é comum que o observador precise realizar uma operação de projeção mental sobre os índices visuais incompletos que compõem uma imagem ou um objeto. Els Lagrou relata sobre os tecidos feitos pelas mulheres Huni Kuin:

Considerando que os padrões são interrompidos imediatamente depois de terem começado a ser reconhecíveis no pano tecido, precisa-se da capacidade imaginativa para se perceber a continuação do padrão através de uma visão mental. A técnica sugere que a beleza a ser percebida no exterior está tanto presente no mundo invisível ou no mundo das imagens quanto na beleza externalizada pela produção artística, ou até mais. Este dispositivo estilístico revela um elemento importante (...): o papel desempenhado pelo desenho na transição (...) de imagens percebidas pelos olhos no cotidiano, para as imagens perceptíveis somente para o espírito do olho nos sonhos (Lagrou, 2003: 104).

Isso é o que o antropólogo Carlos Severi (2013) tem chamado de “imagens quiméricas” – compostas por poucos traços e detalhes, impelindo-nos a completar o que falta na imagem. Não muito distante do postulado do historiador da arte Hans Belting (2001), segundo quem as imagens não existem somente no quadro ou na televisão, tampouco apenas em nosso pensamento: surgem na interação entre essas duas dimensões.

Sem qualquer pretensão de exaustividade, o que procurei sugerir nas páginas anteriores é que, tanto na Antropologia como na História da Arte, os pesquisadores estenderam seus repertórios conceituais, sua abrangência geográfica e temporal, aumentando os pontos de sobreposição entre as duas disciplinas.

Nós, antropólogos, poderíamos nos aprimorar nas análises formais e leituras iconográficas, atentar mais à expressividade das performances e à materialidade dos objetos e estudá-los em conjuntos ou séries. Já os pesquisadores e profissionais das artes, embora estejam mais atentos a países periféricos, mais interessados no fluxo de ideias e práticas entre regiões e estratos socioculturais distintos, ainda têm dificuldade de compreender e levar em conta o ponto de vista “nativo”. Como alerta Sally Price, uma coisa é poder ver em exposições e comprar em galerias peças africanas ou aborígenes. Outra, bem diferente, é se abrir para a perspectiva dos próprios artistas (Price *apud* Goldstein, 2008).

Tendo todos esses debates como pano de fundo, as próximas partes do artigo tratarão de eventos e trabalhos artísticos a partir de 2015¹⁰, nos quais questões, visualidades e criadores indígenas adentraram o sistema da arte global. Primeiramente serão apresentadas iniciativas não-indígenas que dialogam com universos ameríndios. Depois serão abordados projetos idealizados pelos próprios indígenas.

A “representação das sobras” ou a arte pró-indígena no Brasil

Um momento muito significativo para os povos indígenas no Brasil foi o pronunciamento de Ailton Krenak na Assembleia Constituinte, em 1987. Trajando um terno elegante, Krenak falou com muita clareza, ao mesmo tempo em que pintava o rosto de preto. Damiana Jaenisch analisa o acontecimento como um ritual de passagem, pois, por meio de uma performance e de adornos corporais adequados, os povos indígenas passaram de uma situação anterior, de total tutela do Estado, para uma nova situação com mais direitos e maior autonomia, graças à aprovação dos Artigos 231 e 232 da Constituição (Jaenisch, 2017).

Vivemos nos últimos anos retrocessos nos direitos indígenas. Paralelamente, práticas artísticas e narrativas históricas eurocêntricas e colonialistas vêm sendo problematizadas. Não foi por acaso, portanto, que, nos últimos 5 anos, curadores de arte contemporânea recuperaram o vídeo de Krenak em três exposições (Jaenisch, 2017). A primeira delas foi a 32ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2016, que, surpreendentemente, abrigava vários trabalhos com temáticas indígenas (Vincent, 2017). Krenak fez também uma intervenção dentro da instalação *Ágora: Ocataperaterreiro*, de Bené Fonteles, uma grande maloca oval onde ocorreram debates. Sobre os povos indígenas, Fonteles afirmou: “em suas narrativas de mundos invisíveis, muito me têm inspirado, mesmo porque fazer arte é tornar visível o invisível e isso não só disse o grande Paul Klee, mas também alguns xamãs artistas aborígenes de várias etnias pelo mundo”¹¹ (Wunder e Romaguera, 2017, s.p.).

As duas outras mostras em que a cena de Krenak foi incorporada tiveram curadoria de Moacir dos Anjos. *A queda do céu* foi inaugurada no Paço das Artes em abril de 2015. O nome homenageava o livro homônimo escrito pelo xamã yanomami Davi Kopenawa e pelo antropólogo francês Bruce Albert. No catálogo, o curador revela empatia com a causa indígena: pretendia “aproximar e articular trabalhos artísticos que prenunciam, evidenciam e combatem a progressiva despossessão sofrida por populações indígenas iniciada em seu contato involuntário com o colonizador branco” (Paço das Artes e Sesc, 2015: 13). Os sujeitos indígenas estavam ali, principalmente, na condição de retratados, como o rosto na nota de zero real feita por Cildo Meirelles [fig. 1].



Fig. 1. *Zero Real*, de Cildo Meirelles, 2013. Exposição *A queda do céu*, Paço das Artes. Imagem de divulgação disponível em: <<http://www.infoartsp.com.br/agenda/a-queda-do-ceu-e-a-cultura-indigena/>>. Acesso em 20 jul. 2019.

Ana Bella Geiger esteve presente em *A queda do céu* com o trabalho *Brasil nativo/Brasil alienígena*, no qual colocava lado a lado cartões postais produzidos para turistas, com cenas pitorescas de aldeias indígenas, e fotografias encenadas por ela, em situações análogas e adaptadas ao contexto urbano. O cotejamento aproximava, mas também revelava não haver equivalência possível entre os modos de vida ali figurados. Já o vídeo de Maria Thereza Alves, de 2014, registrava depoimentos de Jera Guarani e Poty Poran, moradoras da aldeia Tenondé Porã, sobre a infeliz comparação, feita por um curador, entre os artistas contemporâneos e os bandeirantes. Havia ainda, entre outros trabalhos, belas fotografias de Miguel Rio Branco e Claudia Andujar¹².

Abro um parêntese para destacar que Claudia Andujar é um nome que está presente em praticamente todas as exposições ligadas a questões indígenas. Ativista, produziu imagens dos Yanomami principalmente nas décadas de 1970 e 1980, fruto de íntima convivência. Suas fotos transcendem o caráter documental, atingindo rigor estético e parecendo captar a interioridade dos retratados, bem como as forças do cosmos que os envolvem. Devido aos jogos de luz e sombra, à alternância entre foco e desfocamento, as imagens de Andujar produzem um efeito que lembra os espíritos *xapiri*, descritos no livro *A queda do céu* (2015). Os *xapiri* são como “poeiras luminosas”; seus caminhos brilham com “claridade lunar”; viajam sobre “imensos espelhos”; “brilham como estrelas”, emitem “uma luminosidade deslumbrante”. Em 2015, Andujar ganhou um pavilhão dedicado à sua obra dentro do Instituto Inhotim [fig. 2], uma das coleções de arte contemporânea mais abrangentes e famosas da América Latina. No mesmo pavilhão, ficam expostos desenhos feitos pelos Yanomami, que estiveram presentes na abertura do espaço [fig. 3]. Em 2018, Andujar mereceu exposição abrangente no Instituto Moreira Salles de São Paulo, com o subtítulo “a luta yanomami”.



Fig. 2. Visão interna do Pavilhão Cláudia Andujar, um dos últimos e mais amplos construídos no Instituto Inhotim, em Brumadinho - MG. Foto da autora, 2015.



Fig.3. Dança na inauguração do Pavilhão de Cláudia Andujar, no Instituto Inhotim. Foto da autora, 2015.

A segunda exposição que teve Moacir dos Anjos como curador, desta vez em parceria com uma equipe do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo¹³, foi *Adornos do Brasil indígena. Resistências contemporâneas*, em cartaz no SESC Pinheiros, de setembro de 2016 a janeiro de 2017. A exposição era dividida em duas partes relativamente isoladas. Uma trazia peças do acervo do MAE USP em vitrines: escarificadores, urnas funerárias, bonecas de cerâmica, adornos plumários etc. A outra reunia trabalhos de artistas contemporâneos não-indígenas. No meio da polifonia, um telão projetava o discurso de Ailton Krenak na Constituinte. Cláudia Andujar, Ana Bella Geiger e Bené Fonteles, nomes citados anteriormente, integravam a exposição. De Bené Fonteles, havia o registro de uma intervenção de 1996, quando colocou cocar e flechas na cabeça e nas mãos do Monumento à Justiça, em frente ao Supremo Tribunal Federal. Aquele foi seu protesto contra um decreto que Fernando Henrique Cardoso assinara, permitindo a contestação de reservas indígenas.

No trabalho de Lygia Pape, a nuvem pairando sobre o Rio de Janeiro evocava, além do sangue indígena, o manto ritual de penas vermelhas confeccionado pelos Tupinambá que habitavam o litoral do Brasil [fig. 4]. Presenteados ou trocados por chefes indígenas nos séculos XVI e XVII, hoje só existem na Dinamarca, na Bélgica e na Alemanha.



Fig. 4. *Manto Tupinambá*. Lygia Pape, 1996-1999. Exposição *Adornos do Brasil indígena...* Foto da autora, 2017.

A novidade de *Adornos do Brasil indígena...* foi exibir no mesmo espaço objetos, imagens e performances de indígenas e não-indígenas, ainda que com duas curadorias paralelas: os itens indígenas, em geral confeccionados sem a intenção de musealização e artificialização; os itens não-indígenas, produzidos por artistas profissionais visando ao sistema das artes. A aproximação física permitia notar diferenças no tratamento que se dá a cada categoria – etiquetas sucintas, com autoria coletiva ou anônima para os itens indígenas, etiquetas maiores, com nomes de indivíduos e explicações mais longas para os itens não-indígenas –, mas também fazia saltarem ressonâncias – como a possibilidade de comparar um conjunto completo de adornos corporais de determinada etnia com a fantasia do bloco de carnaval carioca Cacique de Ramos, objeto das fotos de Carlos Vergara.

A ousadia sempre comporta riscos. Nesse caso, o preço foi não conseguir estabelecer conexões claras, ao menos para o público, entre produções tão distintas. Talvez as conexões fossem mais orgânicas se artistas indígenas contemporâneos tivessem sido comissionados pelos curadores, no lugar de expor objetos saídos da reserva técnica de um museu etnográfico.

Procedimento similar de justaposição de temporalidades e sentidos já havia sido experimentado no 34º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2015. Sob o mote “Da pedra

Da terra Daqui”, os curadores Aracy Amaral e Paulo Myiada emprestaram, de coleções arqueológicas, esculturas em pedra feitas por povos que viveram aqui entre 4.000 e 1.000 anos atrás. Eram bons navegadores e construíam sambaquis com ossos e conchas empilhados, em meio aos quais foram encontradas cerca de 300 peças com formas estilizadas de animais e humanos. No catálogo, Aracy Amaral explica: “os zóolitos (esculturas em pedras desses povos) atuariam como núcleo condutor da exposição, e seis artistas contemporâneos de vários pontos do país seriam interlocutores dessa ancestralidade da terra, da pedra e daqui, através de suas criações” (Museu de Arte Moderna..., 2015: 19). O curador-adjunto Paulo Myiada, por sua vez, afirma que o projeto aumentou as possibilidades de reflexão sobre as categorias “arte” e “brasileiros” (*Idem*: 119).

Os zóolitos ficavam numa metade do corredor expositivo, em vitrines, ao passo que os trabalhos dos artistas contemporâneos ficavam na outra metade, com diferentes suportes, tamanhos e linguagens. Alguns se relacionavam diretamente à temática indígena, como o goiano Pitágoras Lopes, cujas telas figuravam acúmulos de ossos e carcaças, remetendo aos sambaquis; Cildo Meirelles com sua intervenção no monte sagrado dos Yanomami, que consistiu em colocar uma pedra no topo, elevando a altitude do Pico da Neblina; Cao Guimarães com um vídeo que alternava cenas nos sambaquis com trabalhadores da indústria pesqueira separando os moluscos de suas cascas. Contudo, as esculturas de bronze de Erika Versutti; a ambientação com plantas, paralelepípidos e televisores de Miguel Rio Branco; e a sala com luzes coloridas e música dançante criada por Berna Reale não permitiam associações tão facilmente.

Os exemplos discutidos até aqui são emblemáticos do que Moacir dos Anjos denomina “representação das sobras”. Para se contrapor à recorrente exclusão de pessoas e grupos “despossuídos” do mundo da arte Ocidental, têm florescido iniciativas contrárias, que buscam representá-los. A “representação das sobras” é aquela que “nomeia danos”, “aponta os excluídos” e “cria equivalências simbólicas” (Anjos, 2015: 173). Ela é desestabilizadora, pois, quando “artistas enunciam e narram fatos, situações e grupos sociais que não constam nos acordos tácitos sobre como representar o mundo onde vivem, promovem fissuras nos consensos” (Anjos, 2017, s.p.).

Moacir dos Anjos tem sido primordial na abertura de tais fissuras, que, de certa forma, prepararam o terreno para a arte indígena contemporânea no Brasil. Ao mesmo tempo, quando se estabelece diálogos com os Outros, antes excluídos, podem surgir contestações, inclusive a respeito dos termos utilizados. A palavra “sobras”, por exemplo, comporta o risco de ser interpretada como negadora de agência e potência. E a expressão “arte índia”, usada por Moacir dos Anjos (2006) para dar conta das representações dos indígenas, poderia igualmente suscitar discussão, devido ao equívoco de identificação geográfica de quem usou pela primeira vez o termo “índio”, na época da conquista da América; e por não deixar claro se tratar de trabalhos feitos por não-indígenas pautados por solidariedade e empatia. Assim, proponho provisoriamente falarmos em arte pró-indígena.

A arte pró-indígena atinge diversos graus de proximidade com os universos indígenas. Apresentarei agora alguns experimentos em que existe algum protagonismo indígena. Emblemático é o caso de Ernesto Neto: frequentou rituais Huni Kuin e criou vínculos afetivos com pajés, antes de convidá-los para colaborações artísticas em São Paulo, Bilbao, Veneza e Viena (Goldstein e Labate, 2017). Nas

primeiras parcerias, apenas Neto assinava e concebia a instalação, dentro da qual os Huni Kuin conduziam rituais. Nas últimas, a contribuição dos Huni Kuin cresceu e seus grafismos tradicionais se espalharam pelo espaço. Mesmo assim, quem merece atenção da imprensa e quem recebeu convite da Pinacoteca de São Paulo, em 2018, foi o artista carioca.



Fig. 5. Mostra *Arte indígena eletrônica*, MAM-BA. Co-criação de Bruno Gomes com moradores da aldeia Karapotó Plaki-ô. Foto da autora, 2018.

Já na mostra *Arte Indígena Eletrônica*, sediada no Museu de Arte Moderna da Bahia, em setembro de 2018, dez artistas foram selecionados por edital para realizarem residências em aldeias Tupinambá, Pataxó, Kariri-Xokó e Karapotó Plaki-ô. A proposta era propiciar trocas entre saberes tradicionais e novas tecnologias. Dentre as co-criações estava *A terra que nós somos*, idealizada pelo cearense Bruno Gomes, após onze dias entre os Karapotó Plaki-ô [fig. 5]. Era composta por duas partes: um vídeo mostrando desenhos de animais e outros seres feitos pelos indígenas, projetados em seus corpos nus, transformados em tela de projeção e suporte de conhecimento; e uma parte interativa na qual o visitante se colocava contra uma tela branca e grafismos corporais e faciais eram projetados sobre ele. Podia, então, se fotografar com uma bela pintura Karapotó Plaki-ô. Os indígenas atuavam como mediadores e, às vezes, dançavam no espaço expositivo. Participei de uma roda de conversa com eles e uma das discussões girou em torno da pertinência de expor um cocar em um museu de arte. Alguém havia visto isso e achado estranho. Iraiane Karapató-Plakiô contra-argumentou que não via problema em expor o cocar, contanto que estivesse em meio a outras peças indígenas e que ficasse claro tratar-se de objetos diferentes de obras de arte comuns.

Vaievem, em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo de maio a julho de 2019, contou com participação indígena ainda maior. Para investigar usos e representações das redes de dormir, o curador Raphael Menezes acionou cerca de 300 trabalhos de épocas e contextos distintos. Havia mais de 30 indígenas, entre os quais Yermollay Karipuna narrando em telas coloridas o surgimento da rede; Carmézia Emiliano figurando teares, tecidos e mulheres makuxi fiando, no estilo que a consagrou dentro do segmento *naif*; Dhiani Pa'saro, com sua machetaria que gera ilusão de óptica e mais parece cestaria; Duhigó, cuja pintura marcada por simetria e perspectiva mostrava o nascimento de um bebê tukano, do parto até o repouso da mãe.



Fig. 6. Serigrafia de Gustavo Caboco, da série "Rede indígena: extensão Wapichana". Exposição *Vaievem*, CCBB-SP. Foto de Christian Strube, 2019.

Um dos convidados para *Vaievem* foi Gustavo Caboco, que relatou ter tido um diálogo produtivo com o curador, do qual nasceram uma animação e uma série de oito serigrafias impressas em tecido vermelho [fig. 6]. Gustavo é filho de pai italiano e mãe wapixana, tendo conhecido a aldeia da família materna, em Canaunim (RR), aos 12 anos. Sua mãe fora levada por uma enfermeira branca, ainda menina, e Gustavo foi profundamente tocado pela experiência de voltar à aldeia com ela, em 2001. Nascido em Curitiba, passou a usar a arte para reconstruir sua identidade. O nome Caboco foi adotado pelo fato de ser o termo usado na Amazônia para mestiços, ou, nas palavras de Gustavo, para "índios sem direitos". A Figura 6 representa o corpo do artista numa rede que liga o Paraná a Roraima, além de pés criando raízes e de uma bananeira. As bananas foram, por décadas, alimento para a comunidade em Canaunim. Porém, uma praga acabou com elas em 2017. Sua mãe teve que comprar bananas na cidade para levar à aldeia. A fruta é uma recorrência nos trabalhos de Gustavo. Ele afirma estar em processo de "retorno à terra". A animação que produziu para *Vaievem* foi parte desse percurso: gravou depoimentos do "seu" Olavo, que o curou de uma doença séria na primeira visita à aldeia, extraindo de seu corpo um ente patogênico (comunicações pessoais, 2017 e 2019).

Eis alguns projetos que, para além – ou ao invés – de representar os excluídos das instituições Ocidentais, convidam-nos para se autorrepresentarem. O tipo de iniciativa artística mais rara no Brasil é aquela pensada e realizada majoritariamente ou totalmente por indígenas. O próximo item trata disso.

Artistas indígenas contemporâneos

Em 2016, o mesmo MAM SP que abrigara zóolitos pre-colombianos convidou o Movimento de Artistas Huni Kuin para participar do projeto “Parede”. O coletivo é encabeçado por Ibã Huni Kuin, um *txana* ou mestre dos cantos, que, junto a seu filho e outros jovens, vem registrando em pinturas e desenhos as letras dos cantos e as histórias associadas aos rituais do *nixi pae*. A Figura 7 reproduz o mural que o Mahku realizou no MAM. O desenho figurativo – aprendido dos brancos – é emoldurado pela jiboia – guardiã da bebida ritual e fonte de criatividade – toda coberta pelos grafismos tradicionais *Kene*.



Fig. 7. Mural pintado pelo Mahku, no MAM-SP. Foto de Ilana Goldstein, 2016.

Daniel Dinato (2018), autor de uma etnografia sobre o Mahku, revela que produzir para o mercado externo não é o principal objetivo do Mahku, mas, antes, pesquisar e registrar conhecimentos tradicionais, fortalecer os cantos rituais e os laços comunitários. Tanto é que o dinheiro obtido com a venda de uma pintura por um bom preço, em 2014, foi usado para a aquisição das terras que sediarão futuras atividades do Mahku. Dinato observa ainda que várias mãos podem trabalhar em uma mesma pintura, pois a autoria é concebida de modo diferente – e, quando alguns membros assinaram individualmente, o líder Ibã pediu para apagarem. Como é característico entre os povos ameríndios, a conformação do grupo varia, seus limites se refazem permanentemente, com a entrada e a saída de membros. Trata-se, portanto, de uma organização “mestiça”, que dialoga com a sistema da arte, tendo exposto até na Fundação Cartier, em Paris, mas que funciona na lógica indígena.

Uma das exposições em que houve maior protagonismo indígena foi *Reantropofagia*, co-curada por Denilson Baniwa e Pedro Gradella, no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, em Niterói, entre abril e maio de 2019. Denilson Baniwa indicou os artistas a serem convidados, pediu que eles próprios escrevessem os textos apresentando seus trabalhos e trajetórias e mediou visitas guiadas. Todos os artistas eram indígenas, de etnias variadas. Havia desde vídeos do coletivo Ascuri até miniaturas em madeira de Aredze Xukuru, passando pelas pinturas de Daiara Tukano, que recria grafismos tradicionais com cores psicodélicas e ilusões de movimento [fig. 8]. Ela também produz gravuras para vender a preços acessíveis, figurando, por exemplo, a cobra-canoa dos Tukano.



Fig. 8. Daiara Tukano. Exposição *Reantropofagia*, UFF. Foto da autora, 2019.

Outra artista que integrou *Reantropofagia* foi Naná Kaingang. Na colagem reproduzida a seguir, representa uma indígena cobrindo de grafismos, com um pincel de graveto e tinta de jenipapo, uma metrópole. Trechos de um texto escrito por Naná Kaingang, no blog do movimento Levante Indígena, ajudam a entender a problematização da condição de mestiça e o desafio de transitar entre a aldeia e a cidade que está por trás de seu trabalho: “Ser mulher indígena na cidade é não ter um nome próprio e ser chamada de “indiazinha”, mesmo depois de ter se apresentado. (...) É falar para os outros de sua identidade e ser questionada (...) É ouvir do seu parceiro “você é tão gostosa, agora entendo porque os portugueses estupravam as índias”¹⁴.

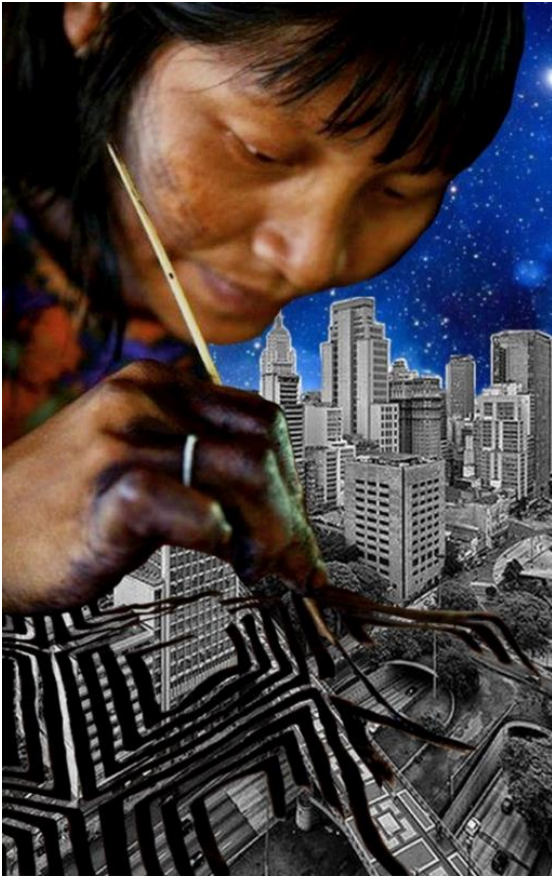


Fig. 9. Colagem de Naná Kaingang, na mostra "Teko Porã", UFF. Foto da autora, 2019.

Jaider Esbell, vencedor do Prêmio Pipa online em 2016, e dono de uma galeria de arte em Boa Vista, participou de *Reantropofagia* com desenhos da série *It was Amazon* [fig. 10], composta por desenhos de árvores derrubadas, animais mortos, conflitos armados e rios poluídos.

Esbell tem questionado o sequestro de Makunaimî, ancestral comum a vários povos, pelo etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, por Mário de Andrade – que usou Grünberg como fonte – e pela história da arte brasileira de um modo geral. Presenciei-o falando de sua intenção de libertar Makunaimî em um seminário sobre arte indígena organizado pelo Instituto Goethe de São Paulo, em dezembro de 2017 e, novamente, em um evento na Casa do Povo, em novembro de 2018. Esbell publicou um texto na revista acadêmica *Iluminuras*, intitulado "Makunaima, o meu avô em mim!", onde refuta a interpretação do personagem como preguiçoso e sem caráter e, sendo seu descendente direto, propõe-se a trazer dimensões indígenas à compreensão desse ser: "tanto meu avô Makunaima quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação. (...) Quando assumo e reivindico o meu laço familiar com Makunaima, estou convidando a ir além no discutir decolonização (Esbell, 2018b: 12).

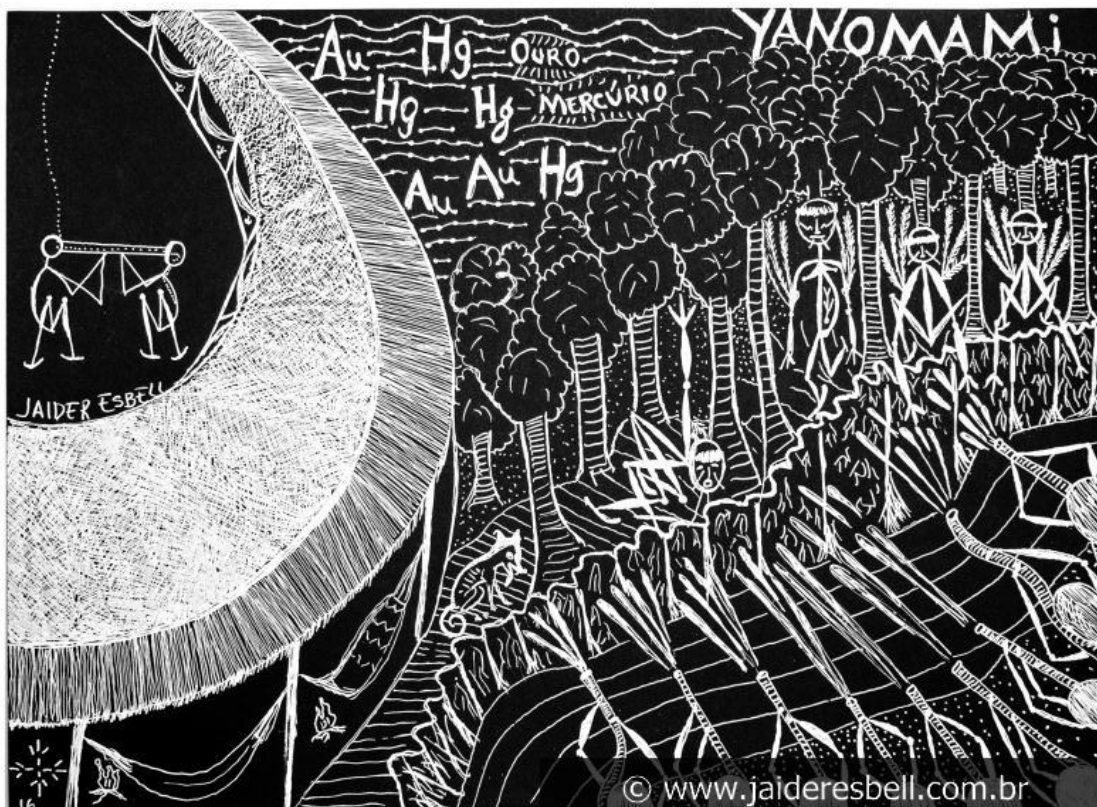


Fig. 10. Jaider Esbell. Desenho da série *It was Amazon*, retirado do site do artista: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2016/07/01/it-was-amazon/>>. Acesso em 28 jul. 2019.

Jaider Esbell lançou também um artigo na revista *Select*, por trás do qual houve um embate interessante. Na edição anterior, saíra o ensaio “Dos Tupinambá aos Huni Kuin: arte contemporânea brasileira em risco”, em que Ana Avelar e Ana Magalhães teciam considerações sobre o problema da “brasilidade” na produção artística brasileira, mencionando a representação do indígena na arte e a metáfora da antropofagia. Porém, em determinado trecho, referiam-se aos Tupinambá como extintos. Ora, trata-se de um povo que tem lideranças ativas e que reclama justamente de ter sido invisibilizado. Anápuáka Muniz Tupinambá protestou, nos comentários da versão online: “Ops eu sou Tupinambá! Eu morri? Meu povo morreu revista *Select*? Vcs acabaram de fazer o genocídio midiático dando uma falsa notícia ou é ignorância da revista e da equipe? Sassá Tupinambá exigiu direito de resposta. Denilson Baniwa considerou aquilo “uma afronta a todos os artistas indígenas contemporâneos do Brasil”. A antropóloga e curadora Paula Berbert explicou: “Vocês estão circulando uma informação equivocada nessa matéria. Os Tupinambá (...) mantêm seu mundo e cultura em fluxo e continuam enfrentando bravamente as invasões coloniais ainda em curso! Importante lembrar que o genocídio contra os povos indígenas também opera pelo apagamento de suas histórias e de suas contemporaneidades, muitas vezes oportunamente omitidas, em outras, como acho que é o caso, imprecisamente transmitidas”.

Como resultado dessa tensão, a revista publicou uma nota intitulada “erramos”, e, além disso, abriu espaço para um texto de Jaider.

Denilson Baniwa tem relação estreita com Jaider Esbell. E ele também ganhou o Prêmio Pipa online, no momento em que este texto estava sendo finalizado, em setembro de 2019. Denilson e Jaider estão juntos no projeto de fazer uma antropofagia ao avesso no sistema das artes. O próprio nome da exposição *Reantropofagia* não deixa dúvidas. Na visita guiada de que participei, Denilson explicou: “Esta exposição é um manifesto. Quem tem que falar sobre antropofagia somos nós! Foi preciso cortar a cabeça do Mário de Andrade e servi-la na bandeja com temperos locais e pimenta para abrir espaço para Macunaim”. Denilson se referia a uma tela sua que condensava a proposta curatorial [fig. 11].



Fig.11. *Reantropofagia*. Denilson Baniwa. Centro de Artes da UFF. Foto da autora, 2019.

Em palestra na Universidade Federal de São Paulo, Denilson contou que os artistas indígenas contemporâneos pretendem “juntar a antropofagia dos Andrades com a dos Tupinambás” (comunicação oral, 2019). Uma das maneiras de antropofagizar a arte e a história Ocidentais é realizando releituras e apropriações: pintou a Santa Ceia em plena floresta amazônica, por exemplo, além da Gioconda com pintura facial e flechas nas mãos [fig. 12].



Fig. 12. Denilson Baniwa. *Mona Lisa cunhã*. Imagem retirada do site do artista. Disponível em: <<https://www.behance.net/denilsonbaniwa>>. Acesso em 30 jul. 2019.

Convidado a participar da exposição *Vaievem*, no CCBB-SP, realizou intervenções sarcásticas em cima de documentos históricos. Sobre uma réplica de uma página do livro de Hans Staden representando um ritual antropofágico Tupinambá, colou um garçom elegante que perguntava ao espectador: “Já provou?”. No rodapé, escrito a lápis: “Não coma carne, coma memória!”. Já na cópia da aquarela “Sábio trabalhando em seu gabinete”, de Jean-Baptiste Debret, inseriu um indígena sentado em um tronco, na penumbra, observando um europeu a tomar notas em seu caderno de campo. No pé da imagem, acrescentou a provocação: “o antropólogo moderno já nasceu antigo” [fig. 13].

Outra maneira de reantropofagizar a história da arte são as performances do pajé-onça. No dia em que nos conhecemos, numa mesa do Encontro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas, em 2016, Denilson mencionou que o pajé usa a linguagem da performance e se comunica por meio de metáforas e que, por isso, via o seu trabalho como próximo ao de um pajé. Entre os Baniwa, o pajé

mais experiente e poderoso se transforma em jaguar. “Ele transita entre mundos e compartilha conhecimentos”. O personagem pajé-onça da performance de Denilson espera “curar a cidade doente”, levando-lhe um pouco de conhecimento indígena (comunicação pessoal, 2019).



Fig. 13. Denilson Baniwa. Intervenção sobre aquarela de Debret. Exposição “Vaievem”, CCBB-SP. Foto de Christian Strube, 2019.



Figs. 14a e 14b. Denilson Baniwa. Performance “Hackeando a 33ª Bienal de Arte de São Paulo”. Imagens disponíveis no site do artista: <<https://www.behance.net/denilsonbaniwa>>. Acesso em 30 jul. 2019.

Sua performance reantropofágica – ou desantropofágica? – mais marcante provavelmente aconteceu na 33ª Bienal de São Paulo, em 2018 [fig. 14a/14b], quando, trajando uma máscara de onça, caminhou pelo pavilhão, comprou o livro *Uma breve história da arte* na livraria da Bienal e rasgou-o dentro do espaço concebido por Sofia Borges. Ali estavam dispostas fotografias enormes do povo Sek'nam sem a identificação correta, e sem mencionar que ele foi exterminado. Enquanto rasgava as páginas, bradava: “uma história da arte tão breve que não comporta os povos indígenas!”. Performance similar se repetiu no seminário do MASP, em 2019, em frente ao curador Adriano Pedrosa e sua equipe. O conjunto da obra de Denilson Baniwa mereceu indicação para o Prêmio Pipa em 2019 e ele venceu na premiação *online*.



Fig.15. Zahy Guajajara. Performance *Aiku'ê* (Re-existo). Exposição À Nordeste, SESC 24 de maio. Foto da autora, 2019.

Em síntese,

Depois de atuar nos espaços da política institucional, das escolas, das universidades e do cinema, indigenizando-os em alguma medida, a arte é a esfera de importância para a qual muitxs artistas e lideranças indígenas se voltam neste momento. Os museus e espaços de arte, centrais para as formas ocidentalizadas de construções identitárias, estão sendo povoados e disputados por elxs que, de maneira perspicaz, mobilizam seus agenciamentos a partir da categoria de arte indígena contemporânea (Berbert, 2019: 27).

Mas o processo está muito no início e não são poucos os obstáculos. No período em que eu redigia o presente texto, ocorreu no Museu de Arte de São Paulo um seminário com artistas e curadores indígenas de vários países¹⁵. Lá, Daiara Tukano denunciou o que chama de “artícidio, que é a arte como

campo de etnocídio, manipulação e engano” (comunicação pessoal, 2019). Moara Brasil, por sua vez, contou que, poucos dias antes, uma pequena exposição com temática e artistas indígenas em Embu das Artes foi invadida à noite e completamente depredada. Dentro de *À Nordeste*, grande exposição abrigada pelo SESC 24 de maio no primeiro semestre de 2019, Zahy Guajajara apresentou o registro em vídeo de sua performance *Aiku'è* (“Re-existo”), em que pinta o rosto e o corpo enquanto fala sobre o massacre que os povos ameríndios sofrem há 500 anos. Ao lado, ficava um segundo vídeo, um ultrassom fetal, no qual se supunha o filho que ela estava gestando. Ficava a pergunta dolorida, no espectador: como ter filhos e criá-los com esperança, num contexto político em que se tentará negar sua existência? Como falar em arte indígena, se a própria sobrevivência do artista não está garantida? Jaider Esbell (2018a: 103) responde que, por isso mesmo, precisam fazer “política de resistência com a arte”.

Considerações finais

No ano de 2015, visitei, na Oca do Parque Ibirapuera, uma instalação circular que se chamava *O papagaio de Humboldt*. Foi ali que decidi iniciar a pesquisa que culmina, agora, na publicação deste artigo. O formato circular talvez aludisse às aldeias dos povos jê e xinguanos. Alto-falantes ficavam dispostos nas extremidades, veiculando gravações em línguas indígenas, que só se discerniam chegando perto de cada estação de som. Textos pendurados traziam transcrições dos áudios em português, desde relatos sobre o encontro com os brancos, na voz de Uraan Suruí, até trechos da Bíblia gravados em yanomami por missionários, passando pelo último registro na língua dos Selk'nam, povo que em seguida desapareceu, no Chile.

No catálogo, o curador Alfons Hug explica que 15 línguas indígenas foram escolhidas por 15 artistas, com base em registros e arquivos pre-existentes. A instalação representou o Brasil no Pavilhão Latinoamericano da Bienal de Veneza, no mesmo ano. Seu nome era o maior achado: remete a um papagaio que teria sido presenteado por um povo de língua Karib, no Orinoco, ao viajante Alexander von Humboldt, que ali esteve entre 1799 e 1804. O papagaio fora capturado na aldeia de um povo inimigo exterminado, cuja língua, portanto, desapareceu (Hug, 2015). A ave dizia gracinhas em um idioma incompreensível para aqueles que o levaram como troféu. Não haveria presente melhor para dar a um explorador branco.

No meio do espaço circular, havia bancos, onde chegavam fragmentos dos sons que geravam sensação de confusão e incompreensão. Com efeito, a comunicação entre sujeitos, grupos, mundos e ontologias¹⁶ diferentes sempre pode gerar ruídos e suscitar malentendidos – inclusive nos projetos artísticos, culturais e científicos.

A expressão “equivocação controlada” tem sido utilizada por Viveiros de Castro (2018) para se referir a algo intrínseco à prática antropológica e ao encontro com o Outro. Diz respeito à dificuldade de tradução entre aparatos conceituais diferentes e premissas heterogêneas. O autor utiliza a seguinte analogia: “assim como na visão estereoscópica, é necessário que os dois olhos não vejam a mesma coisa dada para que outra coisa (a coisa real no campo de visão) possa ser vista, isto é, construída ou contrainventada. Neste caso, traduzir é presumir uma diferença” (Viveiros de Castro, 2018: 262).

A ideia de equivocação ajuda na reflexão sobre as artes indígenas e sua interface com o sistema de arte euroamericano. Como lembra Pedro Cesarino, no *Modernismo*, a atitude de aproximação com o Outro não colocou em questão dicotomias supostamente universais como: sociedades sem escrita *versus* sociedades com escrita, mito *versus* história, natureza *versus* cultura e, evidentemente, arte *versus* artefato. Elas atravessaram o século XX, promovendo a “recategorização das coisas e modos expressivos alheios” com base em pressupostos exclusivamente Ocidentais, como a valorização do artista individual, “responsável por se destacar de seu meio cultural via sua maestria técnica e elevação criativa e/ou espiritual” e a centralidade do objeto físico no processo artístico (Cesarino, 2017: 3).

Mesmo historiadores da arte, curadores e artistas que se interessam pelas sociedades não-Ocidentais não costumam realizar pesquisa de campo aprofundada, nem partir de teorias etnográficas que permitam correlacionar as formas expressivas com os aparatos conceituais do Outro. Moacir dos Anjos admite que, naquilo que chama de “representação das sobras” existe tensão entre o que é visível e o que é opaco, “está implícita a tentativa de um entendimento que sempre esbarra numa impossibilidade, mas que ainda assim se faz urgente e necessária” (Anjos, 2015: 174).

Os próprios sujeitos indígenas ainda têm pouco espaço, pouca voz e pouco poder de decisão na esfera artística brasileira. É uma pena, pois o mais interessante é justamente confrontarmos pressupostos diferentes, buscarmos “analogias pelas quais categorias como arte ou imagem poderiam ser reinvestidas de sentido; uma conexão comparativa e tradutória, portanto, e não a seleção de um determinado conjunto de fenômenos para a satisfação de um ponto de partida predeterminado” (Cesarino, 2017: 9).

Mesmo quando os artistas indígenas conseguem brechas no sistema das artes, a compreensão mútua não é evidente. “A participação e inclusão de indígenas no sistema de arte não é um sinal óbvio nem de que estejam cientes e se referindo à mesma arte que nós, nem que os regimes conceituais indígenas estejam, de fato, afetando ao sistema de arte como um todo” (Dinato, 2018: 23).

Ailton Krenak expressa o descompasso de um outro modo:

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 *apud* Bienal de São Paulo, 2019: 182).

A guarani nhandeva Sandra Benites, co-curadora da exposição *Dja Guatá Porã: Rio de Janeiro indígena*, que apresentou história, denúncia e trabalhos de artistas indígenas no Museu de Arte do Rio, em 2017, revelou, em seminário do MASP, seu esforço em traduzir termos do guarani que não encontram equivalentes em português. *lurupa* é um deles: traduzido normalmente como território, em guarani tem o sentido de terra em que se descansa, portanto não implica nem fronteiras rígidas, nem propriedade exclusiva e está ligado ao bem viver. Do mesmo modo, *tekoá*, que costuma virar aldeia,

em português, é “o lugar onde a gente constroi nosso modo de ser”, muito mais, portanto, que um conjunto empírico de moradias e áreas comuns. Ainda conforme Sandra, o verbo equivalente a escutar, em guarani, não significa apenas utilizar os ouvidos, mas deixar entrar pela pele, sentir o que o outro está dizendo. Lamentou que os brancos tenham dificuldade de *ouvir* as histórias contadas pelos outros” (comunicação pessoal, 2019).

Da mesma forma, Daiara Tukano comentou que, em sua língua, não existem termos para galeria, curador, nem museu, mas existem os conceitos de visão, aprendizagem e transformação, que ela associa ao que chamamos de arte. Daiara pensa que talvez não se possa, nem se deva traduzir algumas coisas (comunicação pessoal, 2019).

Jaider Esbell (2018a: 100) reitera que o sistema de arte euroamericano não compreende a arte indígena; a arte indígena lhe é anterior e possui “sentidos e dimensões próprios”. O sistema da arte global refletiria um mundo sem sentido, beirando o colapso, ao passo que a arte indígena contemporânea – que toca esse sistema, mas não se confunde com ele – carrega em si outras “relações com o ambiente e com a humanidade”. Porém, “quando a arte indígena encontra o sistema de arte global (...), é requerido algo emoldurável para o que nunca caberá em molduras” (*Idem*: 102).

À medida que mais criadores e intelectuais indígenas tiverem voz e espaço na esfera pública, no sistema das artes e no sistema acadêmico brasileiros, e à medida que antropólogos e historiadores da arte intensificarem os seus diálogos (quem sabe, se ouvindo no sentido guarani), poderemos ter esperanças de uma História da Arte progressivamente mais aberta, plural, “decolonizada” ou “reantropofagizada”, como gostariam Ailton Krenak, Denilson Baniwa, Jaider Esbell, Sandra Benites, Moara Brasil, Daiara Tukano e tantos outros. Embora erros e equivocções sejam inevitáveis no processo, a boa notícia é que a arte representa uma arena privilegiada para traduções criativas e interpretações livres. Esperemos apenas que a atual escalada de violência contra as vidas indígenas seja contida e deixe espaço para isso.

Referências

ALMEIDA, M.B. de. Caipora e outros conflitos ontológicos. *R@u*. Revista de Antropologia da UFSCar, vol. 5, n. 1, 2013, pp. 7- 28.

ANJOS, M. dos. Cães sem plumas: os despossuídos na arte contemporânea brasileira. *Lua Nova* n. 96, pp. 163-175, 2015.

_____. Arte índia. *Zoom - Revista de Fotografia*, coluna de junho de 2016. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/colunistas/arte-india/>>. Acesso em 22 jul. 2019.

_____. A arte brasileira e a crise da representação. *Zoom - Revista de Fotografia*,

coluna de 7 de julho de 2017. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/colunistas/crise-de-representacao/>>. Acesso em 22 jul. 2019.

BARCELOS NETO, A. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

BAUMGARTEN, J. Novas tendências na história da arte: museus e universidades. Palestra proferida no MASP em março de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hWBMFr0RY58>>. Acesso em 20 jul. 2019.

_____. Barroco Global – aspectos transculturais e transhistóricos: algumas reflexões preliminares. *Revista de História da Arte e da Arquitetura*, n. 24, 2014, pp. 21-28.

BAXANDALL, M. *O olhar Renascente. Pintura e Experiência Social da Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1991.

BELTING, H. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006a.

BELTING, H. Contemporary Art and the Museum in the Global Age. *Forum Permanente de Museus*, 2006b. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/en/journal/articles/contemporary-art-and-the-museum-in-the-global-age-1>>. Acesso em 29 jul. 2019.

BELTING, H. *Bild-Anthropologie*. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

BERBERT, P. *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.

BERTOLOSSI, L. *Arte enquadrada e gambiarra*. Identidade, circuito e mercado de arte no Brasil. Tese (Doutorado em Antropologia Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

BOAS, F. *Arte Primitiva*. Lisboa: Fenda Edições, 1996.

BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre: EDUSP/Zouk, 2007.

_____. *O Amor pela arte*. São Paulo: EDUSP/Zouk, 2003.

CESARINO, P. A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 55 n. 1, 2012, pp. 75-137.

_____. Conflitos de pressupostos na Antropologia da Arte. Relações entre pessoas, coisas e imagens. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* vol. 32, n. 93, 2017, pp. 1-17.

CLIFFORD, J. *The Predicament of Culture*. Massachusetts: Harvard University Press, 1998.

COLOMBRES, A. *Teoría Transcultural del Arte. Hacia um pensamento visual independente*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2005.

CORDOVA, D. Z. de. Colecionadores, coleções particulares e o mercado brasileiro de arte contemporânea. *Ouvirouver* v. 13, n. 2, jul-dez 2017, pp. 468-479.

DIMITROV, E. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

DINATO, D. R. *Os caminhos do MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Estadual de Campinas, 2018.

EISBELL, J. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. *Select*, n. 39, ano 7, 2018 (a), pp. 98-103.

_____. *Illuminuras* v. 19, n. 46, jan-jul 2018 (b), pp. 11-39.

ESCOBAR, T. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2008.

FERNANDES, C. O legado antigo entre transferências e migrações. *Topoi* v. 15, n. 28, pp. 338-346, 2014.

GEERTZ, C. A arte como sistema cultural. In: Idem. *O Saber Local. Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.

GELL, A. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Escola de Belas Artes – UFRJ, n. 8, 2001, pp. 174-191.

_____. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GOLDSTEIN, I. S.; DIMITROV, E.; FRANÇOZO, M. C. Entrevista com Benoit de L'Estoile. *PROA – Revista de Antropologia e Arte* n2. v.1, pp. 1-9, 2010. Disponível em:

- <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2420>>. Acesso em 20 jul. 2019.
- GOLDSTEIN, I.S.; LABATE, B. C. Encontros artísticos e ayahuasqueiros: Reflexões sobre a colaboração entre Ernesto Neto e os Huni Kuin. *Mana*, vol.23, n. 3, 2017, pp. 437-471.
- HARRISON, C.; FRASCINA, F.; PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo e Abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- HEINICH, N. *L'art contemporain exposé aux rejets*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1998 (a).
- _____. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Éditions de Minuit, 1998 (b).
- HUG, A. *O papagaio de Humboldt*. Rio de Janeiro: Instituto Goethe / Instituto Telemar / Oi Futuro / 19 Design e Editora, 2015.
- INGOLD, T. *Key Debates in Anthropology*. London and New York: Routledge, 1996.
- JAENISCH, D. B. Poéticas e Políticas da Relação: Apontamentos a partir da ação de Ailton Krenak na Assembléia Constituinte e seu deslocamento para espaços de arte contemporânea. *Illuminuras*, v. 18, n. 43, 2017.
- LAGROU, Els. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. *Ilha. Revista de Antropologia* v. 5, n.2, dez. 2003, pp. 93-113.
- KNORR-CETINA, K. Scientific Communities or Transepistemic Arenas of Research? A Critique of Quasi-Economic Model of Science. In: *Social Studies of Science*, v. 12, n. 1, 1982, pp. 101-130.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, A. As alianças afetivas. Entrevista a Pedro Cesarino. In: BIENAL SÃO PAULO. *Incerteza Viva. Dias de estudo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, pp. 169-188.
- KRENAK, A. O Eterno Retorno do Encontro. In: NOVAES, Adauto (org.). *A Outra Margem do Ocidente*. Brasília/São Paulo: Minc-Funarte/Companhia Das Letras, , 1999, pp. 23-31.
- MEDEIROS, M.; CASTRO, T. O que é a cultura visual? *Revista de Comunicação e Linguagem* n. 47, 2017, pp. 1-6.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- MORPHY, H. Arte como um modo de ação: alguns problemas com *Art and Agency* de Gell. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 3, 2011, s.p.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (org.). *34º Panorama da arte brasileira. Da pedra Da terra Daqui [catálogo]*. São Paulo: MAM, 2015.
- PAÇO DAS ARTES; SESC (orgs.). *A queda do céu [catálogo]*. São Paulo: Paço das Artes/SESC, 2015.
- PAÇO DAS ARTES (org.). *Temporada de projetos 2015*. Curadoria Gabriel Bogossian [catálogo]. São Paulo: Paço das Artes, 2015.
- PRICE, S. *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- QUEMIN, A. *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*. Paris: Ministère des Affaires Étrangères, 2001.
- _____. *Les stars de l'art contemporain*. Paris: Éditions du CNRS, 2013.
- SAMAIN, E. As Mnemosyne(s) de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagem e Arte. *Revista Poiésis*, n. 17, 2011, pp. 29-51.
- SEVERI, C. O espaço quimérico: percepção e projeção nos atos do olhar. In: Carlo Severi e Els Lagrou (orgs.). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, pp. 25-66.
- SESC/MAE USP (orgs.). *Adornos do Brasil indígena. Resistências contemporâneas*. [catálogo]. São Paulo: SESC, 2015.
- VINCENT, N. Mundos incertos sob um céu em queda: o pensamento indígena, a antropologia e a 32ª Bienal de São Paulo. *Revista de Antropologia* v. 60 n. 1, 2017, pp. 653-661.
- WARBURG, A. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. *Concinnitas* –

Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 6, vol. 1, n. 8, 2005, pp. 8-29.

WESTERMANN, M. (org.). *Anthropologies of art*. Williamstown, Mass.: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005.

WUNDER, A.; ROMAGUERA, A. “Des-objetos” de Bené Fonteles – entrevista. *Climacom*, ano 4, n. 10, 2017, s.p.

Notas

¹ Professora no Departamento de História da Arte e membro do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: ilana.goldstein@unifesp.br. ORCID: < <https://orcid.org/0000-0002-1256-0799> >.

¹ “Uma equivocação não é um erro ou uma enganação. Ao invés disso, é a própria fundação da relação que implica, a qual é sempre uma relação com uma exterioridade. (...) uma equivocação é o que se desdobra no intervalo entre diferentes jogos linguísticos. Enganações e erros supõem premissas já constituídas – e constituídas como homogêneas – enquanto uma equivocação não” (Viveiros de Castro, 2018: 255).

² Faço, aqui, um uso livre do conceito de “arenas transepistêmicas”, de Knorr-Cetina (1982). Conforme a autora, a produção de conhecimento tem caráter transepistêmico por demandar tradução e negociação entre os diversos agentes envolvidos, inclusive administradores das instituições, patrocinadores, fornecedores, editores de publicações. Ora, quando um curador não-indígena encomenda um trabalho a um artista indígena, ou quando um grupo indígena, cujas formas expressivas tradicionais se pautam pela efemeridade, pinta um mural, diferentes epistemes entram em contato, cada qual com pressupostos e métodos próprios.

³ Vale citar três pesquisas antropológicas que analisam a arte moderna e contemporânea, no Brasil. Eduardo Dimitrov (2014) investigou artistas pernambucanos da primeira metade do século XX, entre os quais Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro. Usando fontes visuais, depoimentos, artigos de época, comentários críticos, memórias e catálogos, problematizou o rótulo “regionalistas”, que, em alguns contextos levou à folclorização e à marginalização dessa produção. Leonardo Bertolossi (2015), por sua vez, focou as décadas de 1980 e 1990. Analisou a exposição *Como vai você, geração 80?* e a 18ª Bienal, ou Bienal da Grande Tela; abordou o fortalecimento da figura do curador; mostrou que as galerias comerciais desempenhavam um papel de fomento que as instituições públicas não cumpriam; revelou a permeabilidade entre o mercado e o circuito expositivo/institucional. Já Dayana Zdebsky de Cordova (2017) empreendeu uma etnografia com agentes do mercado, sobretudo colecionadores privados de arte contemporânea, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Registrou, com nuances e detalhes, diferentes motivações para o colecionismo individual – do investimento financeiro à construção de *status*, da compulsão acumuladora ao desejo de ajudar artistas amigos.

⁴ No final do século XX, em virtude de um novo interesse pela circulação global de artefatos, pessoas e modelos entre regiões e épocas distintas, alguns historiadores da arte abandonaram as restrições geográficas da História da Arte nacionalista que fora forjada no século XIX, lançando-se em abordagens “transhistóricas” e “transculturais” (Baumgarten, 2016). Um exemplo é o projeto *Barroco Global*, parceria entre a Universidade Federal de São Paulo, a Getty Foundation e a Universidade de Zurique, que estudou contextos tão diversos como Filipinas, México, Chile, Colômbia e Brasil. “A abordagem transcultural do Barroco abrange o impacto cultural do estilo, a diferenciação intercultural e local de suas formas e significados” (Baumgarten, 2015, s.p.).

⁵ Fauvistas e cubistas colecionaram arte não-ocidental. Matisse, Vlaminck e Derrain adquiriram, na mesma época que Picasso, peças da África e da Oceania. Os surrealistas também se interessaram pelos “primitivos”. Tratava-se de um signo de modernidade e radicalidade, uma maneira de se colocar criticamente em relação à sua própria sociedade, ainda que sem abandonar seus pressupostos e sob a égide da política colonial (Harry, Fascina e Perry, 1998; Clifford, 1998).

⁶ No artigo sobre os Pueblo, Warburg identifica que um dos elementos marcantes é o espírito-serpente, que costuma aparecer enrolado, com a cabeça emplumada, língua em forma de ponta de lança e corpo como relâmpago ou flecha. Nos rituais para pedir chuva, dança-se com serpentes vivas. Warburg propõe: “a serpente é uma resposta simbólica internacional à questão: de onde vem a destruição, a morte e o sofrimento elementar do mundo?” (Warburg, 2008: 28). Prova disto seria sua onipresença no Velho e Novo Testamentos, na mitologia grega, em repertórios pagãos e indígenas.

⁷ A abordagem de Gell tem interessado o historiador da arte italiano Dario Gamboni, que, em visita ao Brasil, dedicou-lhe uma conferência. Agrada-lhe a explicação da arte dentro de um campo de ações e reações em série, em que a agência do artista é fundamental, mas não a única. “Gell inclui participantes no processo artístico que costumavam ser negligenciados, inclusive o acaso e as propriedades dos materiais”, afirmou Gamboni (comunicação pessoal, 2007). Contudo, a abordagem de Gell não é consensual, mesmo dentro da Antropologia. Howard Morphy contesta a rejeição de Gell a análises formais. Contrariamente, sustenta que a arte só é capaz de condensar agenciamentos e mediar relações em virtude de qualidades formais específicas, convenções visuais e apreensões sensíveis (Morphy, 2011).

⁸ Em 1993, em Manchester, foi realizado um debate sob o mote “aesthetics is a cross-cultural category”. Howard Morphy argumentou que todos os humanos oferecem respostas estéticas a certos estímulos, pois têm em comum a capacidade de avaliar propriedades

formais. A estética estaria relacionada à capacidade universal de atribuir valores e qualidades às propriedades materiais do mundo. Joanna Overing replicou que a noção de estética é específica da Era Moderna, na qual a arte passou a ser tomada como esfera autônoma e nobre: tratar-se-ia de um conceito burguês e elitista. Peter Gow, na mesma direção, afirmou que aquilo que consideramos belo ou artístico na cultura Navajo, por exemplo, vai de encontro a nossas próprias expectativas e padrões e não à concepção Navajo, impenetrável para nós (Ingold, 1996).

⁹ No tocante às assimetrias da arte global, Alain Quemin (2001 e 2003) mostra, por exemplo, o papel decisivo da nacionalidade dos artistas nos *rankings* internacionais, apesar dos discursos sobre o desaparecimento de fronteiras “os Estados Unidos dominam nitidamente o mercado e a cena mundiais, a Alemanha vem na segunda posição, separada por uma confortável distância do Reino Unido. Depois vêm, muito atrás, a França, a Itália e a Suíça, cabendo aos demais países um papel anedótico” (Quemin *apud* Goldstein, 2008: s.p.). Se pensarmos mais especificamente nas artes indígenas e no Brasil, os museus de arte quase não têm trabalhos de ameríndios em suas coleções, ao passo que os museus etnográficos praticamente não incrementaram suas coleções nas últimas décadas.

¹⁰ 2015 foi tomado como marco porque aconteceram vários eventos relevantes para os debates aqui empreendidos e também porque minha pesquisa se iniciou nesse momento.

¹¹ Bené Fonteles se interessa por questões indígenas há tempos. Em 1990, organizou no MASP a exposição *Armadilhas Indígenas*, reeditada em 2016 no Memorial dos Povos Indígenas, em Brasília. Havia recebido de um indigenista da FUNAI uma caixa contendo armadilhas feitas por índios isolados para furar pneus dos caminhões de madeireiros que estavam invadindo suas terras. Decidiu dar uma armadilha para cada artista convidado produzir um trabalho.

¹² Uma coincidência que me chamou a atenção ao visitar *A queda do céu* foi o fato de a outra exposição em cartaz no local também apresentar Cláudia Andujar. Selecionada pelo edital “Temporada de projetos 2015”, a mostra tematizava, mais uma vez, a questão indígena. Chamava-se *Cruzeiro do Sul* e o curador Gabriel Bogossian escolheu trabalhos que “tensionam (...) as disputas territoriais que nos constituem historicamente”; que operam como “eco e rastro da presença do Outro” (Paço das Artes, 2015: 6).

¹³ As curadoras do MAE USP foram Maria Cristina Oliveira Bruno, Carla Gilbertoni Carneiro, Ana Carolina Delgado Vieira e Francisca Aínda Barbosa Figols. Optaram pelos adornos corporais para “dar protagonismo ao corpo adornado como suporte de resistência; às celebrações como contextos de grande visibilidade dos adornos e, ao mesmo tempo, de reforço à coesão identitária” (Sesc, 2016: 10).

¹⁴ Levante indígena é um movimento de estudantes e não estudantes indígenas iniciado em 2016, a partir da greve por cotas e vestibular indígena dentro da USP. O texto de Naná Kaingang está no seguinte link: <<https://medium.com/@levanteindigenausp/ser-mulher-ind%C3%ADgena-na-cidade-por-nan%C3%A1-kaingang-628f73c2d972>>. Acesso em 20 set. 2019.

¹⁵ O programa do Seminário “Histórias Indígenas” pode ser consultado aqui: <<https://masp.org.br/seminarios/historias-indigenas>>. Acesso em 28 jul. 2019.

¹⁶ Utilizo o termo ontologia como fórmula Mauro de Almeida: “ontologias são o acervo de pressupostos sobre o que existe. (...) Pressupostos ontológicos dão sentido, ou permitem interpretar, encontros pragmáticos, mas vão além de qualquer encontro particular. (...) Esses pressupostos ontológicos não chamam a atenção; assim como os postulados em que repousa a geometria, são tomados como dados – até que percebamos que é possível tomar outros postulados como dados (Almeida, 2013: 9).

Artigo recebido em julho de 2019. Aprovado em agosto de 2019.