



O fazer coletivo como método curatorial: arte indígena, re-ocupações e disputas contra o imaginário colonial

Felipe Milanez, Arissana Pataxó, Juliana Xukuru, Olinda Tupinambá, Ziel Karapotó, Pedro Mandagará, Yacunã Tuxá, Glicéria Tupinambá, Graciela Guarani, Gustavo Caboco, Lucia Sá, Sérgio Kuhamatí Tuxá

Como citar:

MILANEZ, Felipe et al. O fazer coletivo como método curatorial: Arte indígena, re-ocupações e disputas contra o imaginário colonial. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 664-704, mai.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8674997. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674997>.

Imagem [modificada]: Graciela Guarani, *Xe Ñe'e (Meu ser)*, 2022, acrílica s/tela. Fonte: <https://arteindigena.ufba.br/>.

O fazer coletivo como método curatorial: arte indígena, re-ocupações e disputas contra o imaginário colonial*

Collective making as a curatorial method: indigenous art, re-occupations and disputes against the colonial imaginary

Felipe Milanez
Arissana Pataxó
Juliana Xukuru
Olinda Tupinambá
Ziel Karapotó
Pedro Mandagará
Yacunã Tuxá
Glicéria Tupinambá
Graciela Guarani
Gustavo Caboco
Lucia Sá
Sérgio Kuhamatí Tuxá**

RESUMO

Baseado na experiência de curadoria coletiva da exposição *Hãhãw: Arte Indígena Antirracista* e de uma série de ocupações artísticas em Salvador, este artigo elabora noções sobre o sentido coletivo, e sobre o fazer coletivo como um fazer comum ('commoning') de processos curatoriais. Curadoria e criação artística são movimentos dialógicos que compartilham muitos de seus processos. Na primeira parte, é apresentada uma narrativa do processo de pesquisa e criação da exposição no âmbito do projeto Culturas de Antirracismo na América Latina (CARLA), e em seguida, cada artista-pesquisadora-curadora discorre brevemente sobre sua obra. Alguns dos processos desenvolvidos para essa exposição, como é descrito ao final, podem ser reimaginados em novos contextos expositivos, tal como a circulação recente da exposição *Hãhãw* em diferentes museus do Nordeste.

PALAVRAS-CHAVE

Arte indígena antirracista. Curadoria coletiva. Arte sacra. Decolonial.

ABSTRACT

Based on an experience of creating an anti-racist indigenous art exhibition, *Hãhãw: Arte Indígena Antirracista*, and a series of artistic occupations in Salvador, this article elaborates notions of the collective sense, of collective making as a commoning of curatorial processes. Curatorship and creation are dialogical movements created from shared processes. The first part presents a narrative of the process of research and creation of the exhibition within the research project Cultures of Anti-Racism in Latin America (CARLA), and then on the second part each artist-researcher-curator briefly discusses their work and the context. Some of the processes developed, as described at the end, can be reimaged in new exhibition contexts, such as the recent circulation of the *Hãhãw* exhibition in different museums in the Northeast.

KEYWORDS

Anti-racist indigenous art. Collective curatorship. Sacred art. Decolonial.



FIG. 1. Fotografia da abertura da exposição *Mbeni Ware*. Museu de Arte Sacra, Salvador, Bahia.

Foto: Mbeni Ware, 03 de novembro de 2022. Reprodução: acervo dos autores.

Primeira parte

Arte-pesquisa-curadoria-luta: palavras inseparáveis

Coletivo pode ser compreendido como um processo, um fazer, um tecer, um sentido de continuidade de uma ação que funciona no tempo de um gerúndio. Coletivo se relaciona com o comum: o fazer coletivo, ou o fazer-comum, são experiências de construções. Neste artigo, narramos um processo de fazer-comum: uma experiência curatorial e de pesquisa de arte indígena antirracista a partir do projeto de pesquisa Culturas de Antirracismo na América Latina (CARLA), financiado pelo Conselho Britânico de Artes e Humanidades (AHRC) e liderado pela Universidade de Manchester em parceria com a Universidade Federal da Bahia, no Brasil, a Universidade Nacional da Colômbia e a Universidade Nacional de San Martín, na Argentina.

Submetido em 2018 e iniciado em janeiro de 2020, o projeto CARLA tinha como objetivo pesquisar expressões artísticas antirracistas na América Latina, através da parceria entre pesquisadores e artistas desses três países. No Brasil, desde o início, o foco do projeto foi a arte indígena antirracista, por ser essa uma dimensão menos compreendida das lutas antirracistas no país, e pelo fato de as artes visuais, a música e a literatura indígenas estarem em um momento de grande ascensão. Além disso, a linha brasileira do projeto surgiu na continuidade de um projeto anterior conduzido por Lúcia Sá, Felipe Milanez e Ailton Krenak, intitulado *Racismo e Antirracismo no Brasil: O Caso dos Povos Indígenas*, que contara com a participação de artistas indígenas, como Denilson Baniwa, Daiara Tukano, Olívio Jekupé, Antonia Kanindé, Eliane Potiguara, entre outras. O projeto CARLA previa encontros em Salvador (Brasil), Cali (Colômbia) e Buenos Aires (Argentina), mas devido à pandemia da Covid-19 esses encontros não puderam ser realizados presencialmente. Além da produção de obras, o trabalho incluiu também discussões on-line e presenciais com artistas, performances, participação do

projeto na exposição *Véxoa: nós sabemos*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2020, e vídeos que fazem parte do acervo de CARLA. Em 2022, teve lugar o único encontro presencial de toda a equipe do projeto, em Manchester, que contou com a presença dos artistas Arissana Pataxó, Ziel Karapató, Gustavo Caboco e Naine Terena. Esse encontro, que ocorreu pouco antes do término do contrato dos pós-doutorandos que pesquisavam no projeto, deveria servir como uma espécie de cerimônia de encerramento do projeto, ou ao menos, de sua passagem para um outro plano de atividades: publicações, fortalecimento das relações de acadêmicos e artistas para além do projeto, etc. – o que de fato aconteceu. Mas foi também o início de uma segunda fase muito rica em atividades geradas a partir da parceria internacional com a UFBA. Como não fora possível realizar o encontro de Salvador, havia verbas na UFBA que precisavam ser utilizadas. A decisão do que fazer com esses recursos foi tomada em conjunto por acadêmicos e artistas envolvidos no projeto. Foi pensada uma exposição [Fig. 1] – diante da ausência de visibilidade da arte indígena na Bahia – e um catálogo – para que os resultados da exposição pudessem circular, especialmente nas aldeias. Os artistas inicialmente envolvidos nessa decisão foram os que puderam participar de uma das reuniões em Manchester: Arissana, Ziel e Gustavo (Naine decidiu não participar por falta de agenda).

Antes de prosseguir com essa narrativa, é importante elucidar o papel de alguns desses artistas no projeto CARLA. A partir de sua experiência anterior com o projeto *Um Outro Céu* (umoutroceu.ufba.br) e *Visões indígenas para imaginar direitos, envolvimento e um mundo sustentável*, ambas parcerias da UFBA com a Universidade de Sussex, de incorporar pesquisadores indígenas externos à universidade na categoria de pesquisadores visitantes, Felipe Milanez sugeriu desde o princípio que o CARLA utilizasse parte das verbas locais do projeto para incluir artistas indígenas como pesquisadores da UFBA e estabelecer uma relação horizontal de pesquisa. Com isso, passaram a integrar o projeto no Brasil Arissana Pataxó, então cursando

o doutoramento em artes plásticas na UFBA, e Yacunã Tuxá, estudante de Letras na UFBA. Como integrantes do projeto, Arissana e Yacunã se dispuseram a fazer um levantamento de artistas indígenas da Bahia e, mais tarde, do Nordeste. Posteriormente, elas aprofundaram suas pesquisas com alguns dos artistas: Arissana, com Glicéria Tupinambá e Olinda Yawar, e Yacunã, com Ziel Karapotó e Ezequiel Vitor Tuxá, então estudante de psicologia na UFBA. Após o encontro de Manchester, além de Arissana e Yacunã, foram também integrados os seguintes artistas como pesquisadores do projeto na UFBA: Glicéria Tupinambá, Graciela Guarani, Gustavo Caboco, Juliana Xukuru, Olinda Yawar e Ziel Karapotó. Denilson Baniwa e Naine Terena seguiram como artistas colaboradores.

Nesta nova fase do CARLA, foi trabalhada a mesma metodologia utilizada no projeto *Racismo e Anti-Racismo no Brasil: o caso dos povos indígenas*, que Felipe Milanez e Lúcia Sá chamaram de “metodologia do passo atrás”, isto é: a função dos coordenadores era criar condições para que a pesquisa pudesse emergir como um processo de colaboração entre os vários sujeitos, promovendo debates e reflexões sobre os temas. Estas experiências de pesquisas buscaram construir encontros criativos no limiar entre a academia, territórios, lutas e espaços artísticos, tensionando a interdisciplinaridade com a descolonização do conhecimento, e discutindo temas urgentes como a ascensão do fascismo e o genocídio indígena.

Em *Um Outro Céu*, que havia contemplado uma premiação a Arissana, Glicéria, Ziel, Graciela e Yacunã, o trabalho com as artes indígenas surgira a partir do estudo dos conflitos ambientais, buscando perceber, através de uma metodologia não-extrativista, colaborativa e decolonial, novas visões, percepções e reflexões sobre a catástrofe ecológica, a emergência climática e a crise civilizatória, temas ligados a uma abordagem crítica da narrativa do “antropoceno” nas humanidades ambientais e ecologias políticas. No caso de CARLA, o questionamento se amplia para os sentidos do Brasil, da integração/assimilação e as diferentes formas de “desautorização” envolvidas

no racismo contra os povos indígenas, conforme Felipe Tuxá conceitua em uma de suas falas nos trabalhos, envolvendo a demarcação já de um novo imaginário coletivo social do país (Sá; Mandagará; Milanez, no prelo).

Ao longo do segundo semestre de 2022, esse grupo/rede de artistas-pesquisadores passou a reunir-se virtualmente todas as semanas, acompanhando o curso “Cultura e Artes Indígenas” no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA, além de diversas reuniões para discussões de textos e trocas de ideias. Foram realizadas algumas palestras presenciais das artistas na UFBA e promoveu-se um engajamento e mobilização entre as artistas, com debates sobre racismo e colonialismo, leituras teóricas de pensadores indígenas sobre colonialismo e resistências, como Ailton Krenak [Fig. 2], Graça Graúna, Silvia Rivera Cusicanqui, Davi Kopenawa, Wilma Martins Mendonça. Cusicanqui (2010) analisa a “sociologia da imagem” como um método decolonial de análise da expressão gráfica e estética do pensamento indígena em interpretação das imagens e desenhos de Waman Puma sobre ideias, valores, conceitos de tempo-espço e “os significados da hecatombe que foi a colonização” (2010: 22). Mendonça, professora de literatura na UFBA e indígena do povo Tabajara, tem um trabalho primoroso sobre a “memória de nós” nos escritos colonialistas que previam o fim dos povos originários dos quais não restaria memória alguma (Mendonça, 2017). Em visita à exposição, Ailton Krenak lembrou da luta de sua geração em uma continuidade histórica anticolonialista, no que se referia a um dos pontos centrais trabalhados ao longo de todo o tempo da pesquisa, a luta contra a assimilação e a afirmação das diferenças:

Em 1987, durante a Assembleia Constituinte, a gente estava desmantelando uma assimilação. Vocês, artistas da exposição *Hãhãw*, estão dando consequência a esse gesto que pode ter ficado despercebido: a gente conseguiu impedir que o Brasil se tornasse uma nação de mestiços assimilados. O que significa essa afirmação? A gente sabotou esse projeto quando abriu a possibilidade dos povos originários daqui, em conluio com

quilombolas e outras gentes que não se deixam assimilar, reivindicarem um outro tipo de Estado. Não um Estado-Nação assimilante, mas um novo Estado plurinacional. (Krenak, in Catálogo [no prelo]: 5)

Esse arcabouço teórico do pensamento indígena passou a interagir com as trocas de experiências e reflexões, conduzindo a imaginar uma ecologia antirracista (Pataxó; Milanez, 2023). Para que esse processo pudesse se desencadear, foi fundamental que as artistas indígenas integrassem o projeto como pesquisadoras. A liberação de recursos do projeto para serem utilizados como bolsas de pesquisa permitiu que isso ocorresse.



FIG. 2. Ailton Krenak visita a exposição *Hãhãw*. Foto: Mbeni Ware, 2022. Reprodução: acervo dos autores.

Ao final do semestre, foram pensadas diferentes formas em que essas experiências poderiam ser expressas, e, assim, surgiu a ideia de uma

re-ocupação de arte indígena da cidade de Salvador. A escolha de Salvador se explica, claro, com a localização do projeto na UFBA, mas também com o que a artista Olinda Yawar Tupinambá descreveu como um descaso na Bahia com as artes indígenas, e a necessidade de dar visibilidade a artistas e produtores indígenas da Bahia na Bahia.

Uma das dificuldades, como seria de se esperar, foi encontrar um espaço. A temporalidade de museus e galerias, agendas definidas com anos de antecedência, mas agravadas com a tensão política que o país enfrentava em 2022 e uma insegurança do futuro de alguns equipamentos culturais públicos, não combinava com o tempo de um coletivo feito de necessidades e oportunidades criadas no aqui e no agora, e a proximidade com o fim do projeto. Ao final, o espaço escolhido foi o Museu de Arte Sacra, da UFBA. O espaço universitário revelou-se mais apropriado para acolher uma proposta ousada, com pouco tempo de elaboração, e a perspectiva de expor o racismo anti-indígena. Naquele momento, o Museu de Arqueologia e Etnologia da UFBA, onde Arissana Pataxó fez a sua primeira exposição individual, em 2007, estava (e continua), no momento em que este artigo é escrito, fechado para exposições.

Uma vez escolhido o espaço, os artistas passaram, coletivamente, a pensar a exposição: isto é, não havia uma exposição prévia, ela seria criada ao longo do processo de trabalho e com a intensidade das trocas entre artistas e pesquisadores. O coletivo não foi um pressuposto inicial, mas um processo de resistência contra as tentativas constantes de individualizar e cercar espaços. Isso aconteceu, por exemplo, na exigência inicial do museu de uma curadoria única (até que essa exigência fosse superada); em parcerias frustradas com curadores que queriam dominar o processo e, e em outras parcerias, como na parte da criação gráfica do logotipo. Em geral, o problema colocado se relacionava ao conceito de 'curadoria' das pessoas não indígenas: a curadora que queria reivindicar o papel de autoridade quando o sentido era justamente desmontar esse lugar, ou a designer não indígena

que não conseguia criar uma interlocução com as obras dos artistas, sob o argumento de que não caberia ao designer interferir no trabalho de outros artistas, que sua função seria criar um outro elemento – mas qual elemento poderia representar a dor do racismo por uma pessoa que não carregava essa experiência em sua vida? Como desenhar um maracá que não fosse uma criação abstrata, isto é, sem que fosse o chocalho sagrado do pajé? Parafraseando René Magritte, um chocalho no qual poderia vir escrito: isto não é um maracá. Foi dessa maneira que o descontentamento com os resultados de trabalhos apresentados por artistas não-indígenas mobilizou as artistas a se verem nesse processo através de suas obras, resultando na poderosa colagem digital criada por Juliana Xukuru, expressando dor, luto, luta no cartaz da exposição.

Hãhãw surgiu na coletividade de se pensar o que as imagens queriam dizer, surgiu de um processo contra-individual. E, assim, fluiu toda a sua construção, do nome até à expografia, quando as peças iam sendo colocadas na parede. Foi na prática que o coletivo se afirmou.

A montagem exigia questionamentos sobre as formações de cada artista. Juliana Xukuru reconstruiu elementos formadores de sua subjetividade para lidar com o espaço, com jogo de cintura e estratégia para conseguir levantar a exposição, e trazer seu próprio vestido de noiva, que ganhou arco e flechas [Fig. 3], para expor em um espaço atualmente usado com frequência para casamentos. O espaço escolhido, o Museu de Arte Sacra, é um espaço fundamental de referência religiosa, católica e do sentido da arte sagrada. E como um espaço universitário, é um espaço de disputa necessária da descolonização do conhecimento, do ser e do saber. Uma luta longa, como percebeu Xukuru em trabalho anterior: “Consideramos que pensar as mediações e os museus criados por e banhados pela modernidade demanda uma ação contínua de insistência e de enfrentamento” (Alves; Sardelich, 2021: 25).



FIG. 3. Juliana Xukuru, *Vestido de noiva com Arco e Flechas*. Foto: Mbeni Ware, 2022. Reprodução: acervo dos autores.

O nome da exposição surgiu do primeiro encontro presencial entre as artistas e pesquisadoras Arissana Pataxó e Juliana Xukuru, no qual refletiram sobre algumas questões de curadoria, como as escolhas de algumas imagens dos trabalhos que fossem capazes de simbolizar, para o cartaz, mais “diretamente”, o universo coletivo da exposição, envolvendo referenciais de diferentes povos. A conversa se deu no decorrer de um dia, enquanto iniciava a organização das ações no espaço da UFBA. Esta discussão foi compartilhada posteriormente com Felipe Milanez e marcada por trocas e interpretações de ambas as pesquisadoras sobre os possíveis sentidos das palavras terra e território, conforme seus respectivos povos. Para Juliana Xukuru, tanto para a escolha do nome da exposição como para as imagens do cartaz da exposição, seria importante levar em consideração que, como artistas indígenas da região nordeste do Brasil, alguns de nós percebemos diferenças em relação a acesso ou possibilidades de ocupações do circuito da arte indígena ou, mesmo do circuito da arte em geral do Brasil. E este seria um momento especial para refletirmos um pouco, pela própria curadoria, e demarcarmos esse espaço de maneira mais enfatizada. Bem como a importância de se ter ao menos uma imagem de uma obra de uma artista indígena mulher no cartaz da exposição, cutucando uma outra questão no circuito da arte, a da falta de presença das mulheres no museu, assim como simbolizar nossos entendimentos originários em comum sobre a nossa Mãe Terra. A arte criada para o cartaz foi repensada e retrabalhada para as mídias digitais por Mbeni Ware, a jovem artista, fotógrafa e estudante de artes na UFBA, que faleceu de forma prematura poucos meses após a exposição.

Dessa forma, demarcando esse lugar da representatividade, a sugestão da língua Pataxó por Juliana Xukuru e da escolha do nome Hãhãw para a exposição, feita por Arissana Pataxó, bem como uma das imagens da obra da mesma artista para o cartaz, vêm contemplar esses dois pontos flexionados em nossos debates e, principalmente, a partir deste encontro entre as duas artistas pesquisadoras [Fig. 4].

LUTA

Hãhãw : ARTE INDÍGENA
ANTIRRACISTA

EXPOSIÇÃO DO PROJETO CULTURAS DE ANTIRRACISMO NA AMÉRICA LATINA (CARLA).

ARISSANA PATAXÓ . DENILSON BANIWA.
 GLICÉRIA TUPINAMBÁ. JULIANA XUKURU
 NAINÉ TERENA . GUSTAVO CABOCO
 YACUNÃ TUXÁ. ZIEL KARAPOTÓ .
 GRACIELA GUARANI.
 OLINDA YAWAR TUPINAMBÁ.
 IREKRAN KAIAPÓ . VITOR TUXÁ

**03 DE NOVEMBRO A
 02 DE DEZEMBRO . 2022**

MUSEU DE ARTE SACRA. SALVADOR, BAHIA.

UFBA Universidade Federal da Bahia
 IHAGIO Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos - UFBA | IB BAHIA
 MANCHESTER 1824 The University of Manchester
 Arts and Humanities Research Council
 FAPEX
 MAS MUSEU DE ARTE SACRA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

FIG. 4. Cartaz da exposição *Hãhãw: Arte Indígena Antirracista*.
 Reprodução: acervo dos autores.

Essas problemáticas já haviam sido levantadas em encontros anteriores on-line durante o projeto. São reflexões sobre o histórico de tentativas de apagamento que ainda ocorrem desde o período colonial de diferentes formas, inclusive pelos vários tipos de imagem. São várias as questões envolvidas no que se refere aos estereótipos sobre os corpos indígenas do nordeste do Brasil e que eram cotidianamente discutidas.

A ideia de re-ocupação e de território visava trazer as experiências vividas pelas artistas nos processos de retomadas, reconquistas e reocupações por seus povos dos territórios tradicionais. Ela teve início antes da exposição com a vinda de Ziel Karapotó e Juliana Xukuru para palestras e pesquisas na UFBA, e teve seguimento com outras atividades, como a palestra de Felipe Tuxá, primeiro professor indígena da UFBA, com o título: *Indígenas Em Lugares Inesperados: O Que a Arte Tem A Ver com Isso?* Por isso, o nome de re-ocupação, uma vez que Salvador é território ancestral Tupinambá. Assim foi agendada, entre os dias 1º e 30 de novembro, a exposição *Hãhãw: Arte Indígena Antirracista*, no Museu de Arte Sacra, da UFBA; acompanhada de uma intervenção de pintura mural feita por Glicéria Tupinambá na Biblioteca Central da UFBA; uma mostra de filmes produzidos por estes artistas na Saladearte, e um debate com artistas e escritoras na Academia de Letras da Bahia, dentro do Museu de Arte da Bahia. Todo esse movimento foi discutido conjuntamente e as obras que iam sendo criadas eram apresentadas para a rede, de forma não burocrática, fluida, debatida e refletida. Foi assim que do diálogo e das trocas emergiu *Hãhãw*, montada coletivamente pelo grupo de pesquisa-arte.

Aqueles que estavam em Salvador, Felipe, Arissana e Yacunã, lideravam as tensas negociações com o setor administrativo que gere o espaço colonial do convento que é o MAS-UFBA. Diante de um questionamento de que as imagens de todas as obras deveriam ser submetidas para aprovação – até mesmo o roteiro da performance de abertura potencialmente teria que ser submetido ao Bispo de Salvador – a resposta era: como, se as obras ainda

não estão prontas? – para desconforto ainda maior das interlocutoras no museu. Foram negadas as tentativas de censura prévia das obras, mas a performance teve que ser negociada, com o museu impondo alguns limites que não são colocados quando o espaço é alugado para casamentos. Havia um tensionamento maior em razão do momento político, dos discursos de ódio nas redes sociais, o temor de ataques de grupos extremistas como o Movimento Brasil Livre (MBL), que havia invadido exposições de arte, como o caso emblemático do Santander Cultural em Porto Alegre, e por essa razão se tentava, de certa forma, constranger a criatividade dos artistas indígenas – o que sempre era prontamente enfrentado.

Arissana havia sido estagiária do MAS quando cursou graduação em Artes Plásticas na UFBA (2005-2009), e conhecia o espaço e suas contradições. Foi a partir de seu trabalho de retratos de lideranças indígenas Pataxó que surgiu, logo no início das discussões em Manchester, a ideia de se fazer uma exposição em um espaço que simbolizava uma marca do colonialismo. Em uma série de seis retratos de lideranças Pataxó feitas em carvão (Pataxó; Milanez, 2023), Arissana invertia o sentido tradicional da aristocracia eurodescendente de retratos de famílias ricas, brancas, como símbolo de poder, para construir a memória dos antepassados que sobreviveram ao genocídio do Fogo de 51, um brutal ataque do Estado brasileiro contra seu povo em 1951, construindo uma imagem para a posterioridade daqueles e daquelas que lutaram nas décadas seguintes, em diáspora, para manter o povo Pataxó unido e em luta pelas retomadas. Ela tinha como projeto pintar essas imagens em tela, e a primeira seria sobre seu avô Alfredo Braz (que ela conseguiu concluir a tempo da abertura da exposição) [Fig. 5]. Se Arissana fazia uso do retrato como instrumento de poder do colonizador para inverter o seu sentido, e fortalecer o seu povo, a equipe toda pensou que isso poderia ser ampliado ao re-ocupar um espaço colonial em Salvador, primeira capital da invasão, para que nessa estrutura também se invertesse o sentido dos espaços e seus usos.

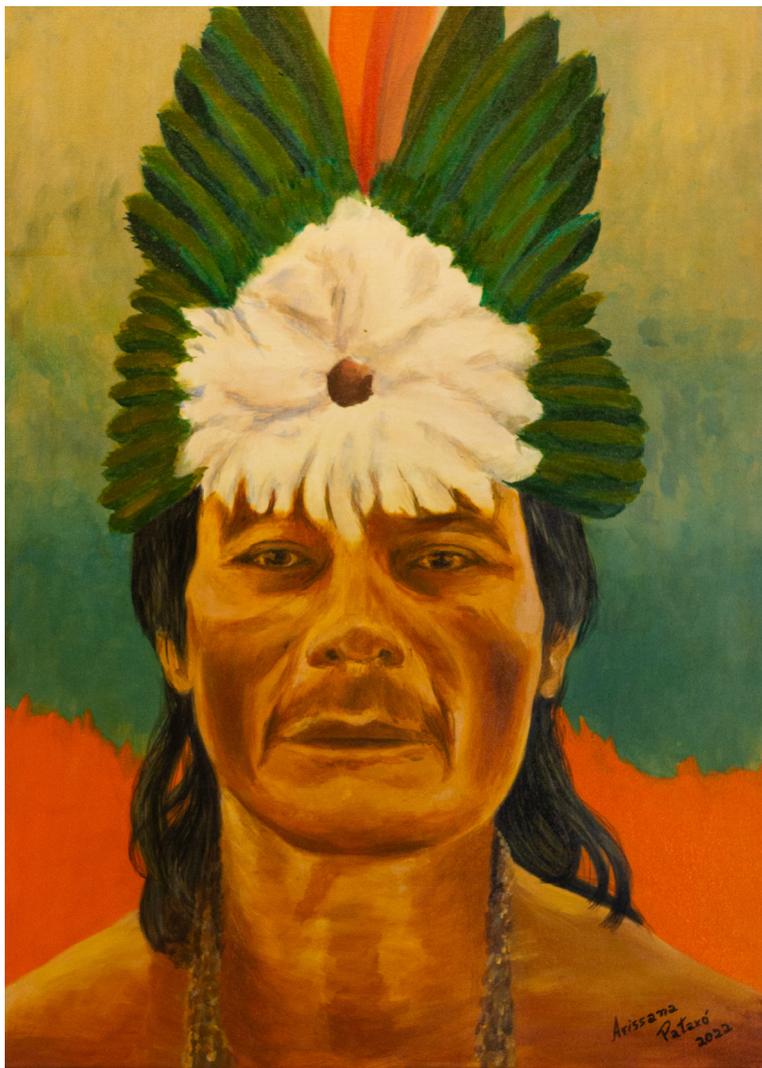


FIG. 4. Arissana Pataxó.
Alfredo Braz¹, 2022, acrílica
sobre tela. Reprodução:
acervo dos autores.

Livrados de uma posição de autoridade curadora, a curadoria se fez, como notou Ziel Karapotó na ocasião, de um modo em que cada artista curasse a sua obra, que cada um fosse curador de si mesmo, e ao mesmo tempo do coletivo. Todos os artistas eram artistas curadores: curavam a sua própria obra e o modo de impor dentro dos limites que o espaço impunha. Defender a si para defender o coletivo ou, nesse caso, curar a si, curando o coletivo, e se inspirando mutuamente. Não se pensava de forma individual como concluir uma obra, mas em diálogo. Dúvidas surgiam, como trazer

uma foto original, ou uma impressão, as dificuldades de se ter ou não ter material, a criatividade para se construir a partir do possível. Aprender na curadoria construiu um território de aproximação, de realidades e contextos diferentes. A curadoria e a criação permitiram uma vivência em si, na qual o caminho era o principal. O processo, não a obra no final.

A presença das artistas na exposição era como curadoras e como artistas, com o corpo presente. Todos os artistas foram participar da abertura e falar com o público na própria sala expositiva, e diante de seus trabalhos – mesmo diante da resistência do Museu, pois é raro nas exposições contemporâneas que artistas possam participar da abertura e falar sobre seus trabalhos. Além de cada um estar pensando individualmente sua obra, cada um também colaborava com os demais, em discussões sobre os trabalhos. Todos colaboravam na escrita dos textos curatoriais, em tudo o que era preciso para realizar a exposição.

Há uma fluência guardada na memória que aproxima a criatividade e a oralidade, a criação como um encanto: "foi tudo criado no encanto". Ou, como colocou Ailton Krenak em visita à exposição: "Antes de ser indivíduos, são mentes coletivas, em uma perspectiva tão rara".

Antirracismo e descolonização de um lugar colonial

Hãhãw, em Patxohã, é terra, território. Ocorrendo dentro do espaço universitário de criação de pensamento e inovação, um dos resultados antirracistas desse projeto na UFBA foi o de reconhecer as línguas indígenas em dois programas de pós-graduação para dispensar exames de proficiências, em uma proposta apresentada pelo professor Felipe Milanez junto da artista e pesquisadora Arissana Pataxó e da linguista Anari Pataxó: "Os/as candidatos/as indígenas, ou de comunidades tradicionais afrodescendentes, serão isentos/as de comprovar proficiência em uma língua estrangeira, desde que apresentem uma declaração da comunidade

de origem como sendo falante da sua língua ou guardião da memória e/ou da herança da língua ou de línguas em processos de retomada, mediante aprovação da comissão de seleção” (Castro, 2022). É a modalidade, até o momento, mais inovadora entre todos os programas de pós-graduação no Brasil de reconhecimento de línguas indígenas e afrodescendentes.

Outro resultado material da luta antirracista foi a inspiração para um edital de Artes Indígenas para fomentar o trabalho de estudantes. O edital Artes Indígenas, da Pró-Reitoria de Extensão da UFBA, teve por objetivo, dentro do quadro de contribuir para formação artística de estudantes indígenas e de implementação de ações afirmativas, “fomentar propostas de experimentação artística de estudantes indígenas em processos de composição e montagem cênica, musical, expográfica, literária e audiovisual que resultarão em obras artísticas a serem apresentadas nos espaços da universidade” (UFBA, 2023). Foi o primeiro edital universitário, no Brasil, exclusivo para estudantes indígenas artistas, a ter por objetivo fortalecer os processos de produções artísticas sem restringir a estudantes dos cursos de artes, considerando que essas expressões transpõem diversas áreas e sem exigir uma obra com o objetivo de construir acervo para a universidade.

Hãhãw ocupou, de forma inédita, o Museu de Arte Sacra, este já mencionado convento de Santa Teresa, da ordem Carmelita Pés Descalços, que pertence à Igreja Católica, mas é gerido pela UFBA como um órgão suplementar. O MAS foi inaugurado em 10 de Agosto de 1959, quando foi assinado um convênio entre a Universidade e a Arquidiocese de São Salvador, pelo qual a Universidade obrigava-se a restaurar o conjunto arquitetônico, nascendo assim como o primeiro museu universitário da Bahia. O conjunto, que no total tem área construída de 5.250m², inclui também uma bela igreja em estilo maneirista, Igreja de Santa Teresa D' Ávila, que frequentemente é utilizada para casamentos da elite soteropolitana. Em outras palavras, o edifício é um marco histórico do colonialismo no Brasil.

Foi um longo processo de negociação, onde as resistências expunham o racismo introjetado nas instituições dos museus, e mais ainda, em um

museu de “arte sacra”, onde o sentido de “sagrado” ainda está limitado ao sentido católico. Discutir o racismo que estrutura as universidades, e, a partir daí, ampliar a discussão para os próprios sentidos do Estado-nação e do país, ocorreu em um espaço privilegiado: há um slogan da prefeitura que diz: “Salvador, primeira capital do Brasil”; e do governo do Estado: “Bahia, Terra-mãe do Brasil”. A celebração da conquista e da colonização é tanto um tom ufanista em *slogans* políticos baianos, quanto é marcada na própria estrutura colonial da cidade. E estas contradições, expostas nas paredes do equipamento cultural Museu de Arte Sacra, serviram de inspiração aos artistas – assim como foram objetos de enfrentamentos para que seus trabalhos pudessem ser expostos sem que fossem submetidos a crivos e censuras tanto da Igreja quanto do aparelho público.

Ziel e Olinda fizeram uma performance de abertura na qual foram rasgadas imagens de colonialistas que encobriam as obras e retratos de lideranças indígenas. Esta era uma inspiração inicial quando Arissana havia mostrado a série de retratos sobre lideranças de seu povo Pataxó desenhados em carvão. Ziel, como um pajé, cantava um toré, enquanto Olinda vestia uma pele de onça: Yawar. Yacuna Tuxá também desafiou a ideia do sagrado católico com a obra *Gênesis*, que retrata o nascimento da mulher Tuxá desde um ritual da Jurema, e *Corpo-Território*, onde uma mulher expressa prazer e gozo ao masturbar-se. Juliana Xukuru trouxe seu vestido de noiva, que guardou após se recusar a casar numa igreja, e que foi atravessado por flechas (exposto neste local, como já mencionado, regularmente alugado para casamentos da elite soteropolitana). Ziel Karapotó, diretor do potente *O Verbo se Fez carne* (2019), uma denúncia contra a violência da conversão cristã, trouxe uma instalação de oratório com uma foto sua na infância, onde posa com trajes típicos indígenas como cocar e saia de palha, ao lado de um bispo, com o título 'Prisão de Almas'. Vitor Tuxá reinterpreta *O Mestiço*, de Portinari, em um autorretrato e fumando cachimbo: afirma a identidade indígena contra a idealização racista da mestiçagem no Modernismo de ocupação.

Graci Guarani apresentou uma pintura e um curta-metragem com sua filha Tiniá, circulando entre mundos diferentes, Guarani, Pankararu e as cidades, e seu fascínio com o céu. Célia Tupinambá retomou uma perspectiva sobre o céu, de *Um Outro Céu*, num trabalho inovador: a descolonização do Céu. Inicialmente apresentado no IFBA, onde estudava, e que teve seus traços rasurados/censurados, oferecemos o muro de entrada da biblioteca central da UFBA, em Ondina, para receber o novo mural.

Olinda, que havia interpretado Kaapora na crítica ecológica de *Equilíbrio* (2020), em *Um Outro Céu*, e vestindo uma pele de onça na performance no Museu-Convento (MAS), no filme *Ibirapitanga* transformou-se em árvore, mudando a sua pele, e desde aí critica a dimensão do racismo que se materializa no antropocentrismo. O texto que narra em *Ibirapitanga*, assim como *Equilíbrio*, ela recebeu em sonhos. A onça também aparece na performance de Denilson feita originalmente para o festival do CARLA em Manchester, onde o pajé-onça desce de uma constelação e circula entre plantações, denunciando o agrocídio. Naine Terena apresentou o vídeo *Minha Avó Foi Pega a Laço*, com um discurso de Joênia Wapichana sendo interrompida por deputados racistas. Graci e Alexandre Pankararu fizeram documentários sobre as duas exposições, *Hãhãw* e também a exposição digital *Um Outro Céu*, exibidos na TVE/BA.

A mesa de abertura da exposição, com a presença de representantes da UFBA, do antropólogo indígena Felipe Tuxá e das artistas, ocorreu dentro da nave da Igreja de Santa Teresa D'Ávila, no complexo do MAS. Assim como em outras igrejas coloniais, as antigas famílias dos colonizadores portugueses eram enterradas sob as tábuas do chão da igreja, que ainda é adornado com os seus nomes, datas de nascimento e óbito e mensagens fúnebres. Inaugurar uma exposição de arte indígena sobre as lápides dos colonizadores potencializou a mensagem revolucionária deste evento, dedicado a subverter e ressignificar as relações entre arte indígena, universidade e espaço museográfico.

Logo após aberta, o museu se recusou a permitir que os seus seguranças também vigiassem a exposição, comunicando que na ausência de monitores, esta seria fechada². A solução encontrada foi contratar, com verba do projeto, estudantes indígenas para trabalhar como monitores. A artista Mbeni Ware tornou-se, assim, monitora da exposição, junto da pesquisadora do CARLA Yacunã Tuxá e de Kuhamati Tuxá, estudante de engenharia de computação na UFBA e artista do povo Tuxá de Rodelas. Como monitores, ficaram com a função de realizar as atividades educativas e etnográficas, acolhendo e estudando como as obras afetavam o público, para além de cuidar das obras na ausência de seguranças do Museu para o espaço expositivo. Kuhamati descreveu uma visita de seminaristas que haviam vindo para conhecer o Museu, e se depararam com a exposição. Sobre isso reflete Kuhamati: “Foi notável o quanto reconheciam as violências históricas e contemporâneas que os povos indígenas sofreram e ainda sofrem pela Igreja ao longo dos séculos”.

Os seminaristas puderam ver como a cultura indígena está intrinsecamente ligada à espiritualidade e à natureza. Os diálogos se tornaram uma janela para uma cosmovisão diferente, um entendimento profundo da nossa relação com a terra. É evidente que um diálogo inter-religioso e intercultural pode ser uma grande ferramenta na desconstrução de estereótipos e na promoção da compreensão. Esta visita foi um exemplo de como a arte pode desempenhar um papel fundamental na construção de pontes entre culturas e crenças. (Kuhamati)

Em seus relatos, o monitor indígena do povo Tuxá fala de “rostos curiosos, as expressões de surpresa, as dúvidas e a sensação de desconforto e confronto provocada pela exposição, eram um lembrete constante de que a exposição estava cumprindo sua missão de arte antirracista”.

A exposição convida os visitantes a confrontarem suas próprias concepções sobre identidade, poder e colonialismo, subvertendo as narrativas eurocêntricas e instigando-os a se engajarem de forma holística com as obras e os temas apresentados. Uma das principais percepções dos

visitantes é reconexão emocional e espiritual com uma história e identidade frequentemente negligenciadas ou distorcidas pela narrativa hegemônica. (Kuhamatí)

Lembra também de pessoas atônitas, e as conversas que tinham, ele e Mbeni, sobre suas impressões das visitas. "Durante nossas conversas, Mbeni e eu compartilhamos percepções profundas e impactantes, acompanhadas por um senso de esperança e inspiração". Concluía que "a exposição estava rompendo barreiras e desafiando os visitantes a uma reflexão sobre o próprio conhecimento, ignorância e preconceito". Muitos visitantes relataram uma sensação de renovação e empoderamento ao testemunharem a resistência e resiliência das comunidades indígenas representadas na exposição, reforçando a grande importância da arte como agente de mudança e inclusão social.

Segunda parte

As manifestações estéticas em seus próprios pensamentos

Abaixo apresentamos breves comentários de cada artista sobre as obras que aportaram para a exposição coletivamente construída, e suas interações que, de alguma forma, foram fontes de inspirações mútuas sobre as expressões do racismo e do antirracismo em seus trabalhos.

Arissana Pataxó, Refúgio e o retrato de seu avô Alfredo Bráz

"Refúgio" [Fig. 6] foi produzida no auge da pandemia, em 2020. A obra surgiu durante aquele momento. Eu pensei nesse título porque naquele momento todo mundo se refugiou de alguma forma, principalmente em suas casas. A gente viu um movimento de várias lideranças, e de comunidades a orientarem populações

a se refugiarem nas suas aldeias, a não sair, a fechar as aldeias. Outros que moravam nas cidades se refugiavam em aldeias mais isoladas. Houve povos que se refugiaram nas áreas de mata mais isoladas ainda. Vimos essas notícias na televisão.



FIG. 6. Arissana Pataxó, *Refúgio e o retrato de seu avô Alfredo Bráz*, 2020. Reprodução: acervo dos autores.

Fiz uma filmagem com uma imagem da minha mãe indo para a roça, capturei esse momento dela levando um saco cheio de coisas e resolvi fazer depois essa obra, que era esse refúgio dela também, pois em 2020, foi quando ela resolveu ir morar na roça. Ela tinha essa roça na área de agricultura na Coroa Vermelha. Ela morava na área urbana e tinha a roça, para onde ela ia e vinha, durante 10 anos. Na pandemia, ela resolveu de vez morar na roça, nessa área de agricultura. Eu resolvi trazer essas duas palavras, luto e luta, porque eram e são palavras que estão dentro do contexto dos povos indígenas, principalmente daquele contexto, pois foi um luto intenso que vivemos por conta da pandemia. Perdemos lideranças importantes, muitas pessoas importantes

da comunidade, filhos que perderam pais, mães que perderam filhos, eu perdi um tio e outros parentes da comunidade por conta da Covid-19. Foi um momento de luto.

E mesmo nesse momento de luto, em meio ao caos que estávamos vivendo, houve um confronto muito grande, com ameaças de retirada, de re-apropriação de territórios indígenas pataxó, advogados entraram em defesa dessas reocupações dos territórios que estavam em processos de retomada. Vivíamos uma luta em meio ao luto, não era possível respirar em meio ao caos do luto. Eu trouxe essa palavra “Luto”, pois ao mesmo tempo que existe o luto de viver, existe o luto do verbo lutar, ou seja, eu luto, você luta, vivemos em luto e vivemos em luta. É um jogo de palavras, título e imagens que essa obra traz.

Eu usei o barro que a gente utiliza para pintura corporal, da Terra Indígena Coroa Vermelha, uma área que fica perto da Reserva da Jaqueira, com uma barreira muito bonita, de onde o pessoal extrai barro de várias cores, principalmente o amarelo. E eu resolvi trazer esse território geográfico com o uso da tinta.

Yacunã Tuxá, filha da Terra

Eu sou a única da minha família que nasceu num contexto pós-barragem, já nasci nessa nova aldeia, em uma área que não tinha terra demarcada, de pouco mais de 50 hectares, em que nossa aldeia foi dividida da cidade apenas por uma porteira. Eu nasci nessa realidade, tendo que estudar em escola de branco.

Cresci na aldeia mãe do povo Tuxá de Rodelas, interior da Bahia, no Brasil. O clima semiárido, com a caatinga e as águas do Rio São Francisco que chamamos “Opará” forma um cenário para a

história de luta e resistência do meu povo ao longo dos tempos. Nasci em 1993 em um hospital público em Pernambuco. Como caçula, fui a única dos meus irmãos a nascer em um hospital.

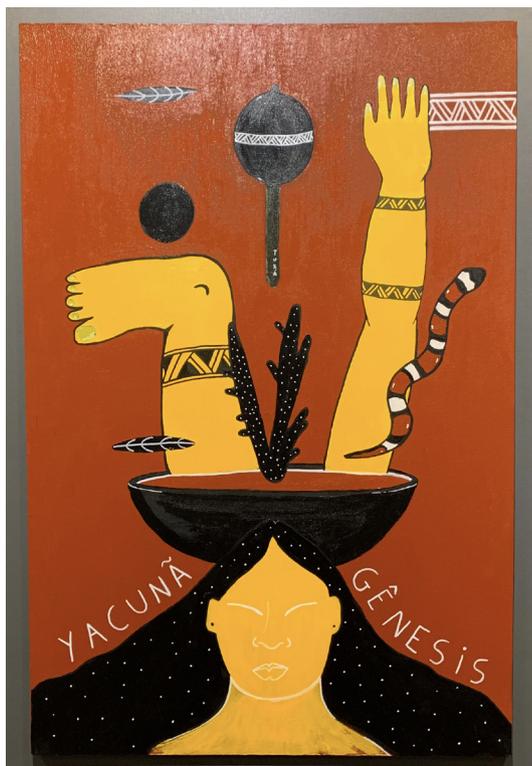


FIG. 7. Yacunã Tuxá, *Gênesis*. Foto: Kuhamatí Tuxá. Reprodução: acervo dos autores.

Eu não vim ao mundo pelas mãos de uma parteira, Tia Carmelita, excelente parteira. Não nasci em casa na nossa aldeia, vim ao mundo pelas mãos de um médico branco, acho até que posso imaginar a brancura do seu jaleco e da sua ciência. Foram enfermeiras brancas que me deram o primeiro banho e me devolveram então, aos braços da minha mãe, da minha raiz. Longe da brancura daquele hospital, pude ver o mundo pelos olhos da minha gente e vi um caleidoscópio de cores e saberes que dialogavam entre si, sem disputas.

A verdade é que a minha gênese se deu em uma cuia de Jurema,

bem fermentada, em um cantinho para curar bem, brotei das raízes dos meus ancestrais, protegida pelos encantados, o meu berço é a minha identidade. Sou filha de uma gente que cobre o corpo com as fibras de caroá, que trabalha a terra sem exploração, que canta e dança ainda que no mau tempo. Eu sou uma filha da terra que faz da arte um braço que luta.

A obra “Gênesis” [Fig. 7] parte desse lugar de construir outras possibilidades críticas. Falo do meu berço, da minha identidade e quero desconstruir o que se pensa de um partejar, de um nascer, isso é uma cuia de Jurema, bem fermentada. Jurema é uma bebida sagrada para o meu povo, que permite o contato com os nossos encantados, que norteia muito nossa identidade e espiritualidade. Eu imaginava sempre que a minha gênese se deu aí, em uma cuia de Jurema, que as minhas mãos, braços, pernas e cabeça, o meu ser tinham sido feitos em uma cuia de Jurema fermentada. E junto disso também forjada a identidade do meu povo, e aqui estão esses elementos que são diacríticos, o maracá, a teia, elementos de sabedoria, esse céu estrelado muito marcado no meu trabalho, que é o céu da minha aldeia, sempre muito presente.

Essa outra peça, “O Voo do Alvo”, ela já surge em outro processo, depois que a minha arte se difundiu nas mídias e foi ganhando espaço. Ela fala sobre esse Voo do Alvo, como é difícil voar, como é difícil a gente sendo alvo ter que transitar em alguns espaços em que às vezes a gente é o único, a violência que a gente sofre e a gente não celebra quando a gente tá sozinho no espaço, nem dá para celebrar. Essa obra fala sobre isso, sobre como é difícil caminhar, mas ainda assim nós voamos, estamos lutando, resistindo, caminhando.

Ziel Karapotó: prisão de almas

A obra *Prisão de almas* [Fig. 8] é pensada exatamente para esse espaço do Museu de Arte Sacra. Se chama “Prisão de Almas” e traz um arquivo meu, que é uma foto minha e com meus irmãos, uma foto de infância, no dia em que o Bispo foi pra comunidade. A comunidade é muito católica e se mobilizou para fazer uma festa. Hoje estejamos passando por um processo da recepção das Igrejas evangélicas, mas eu sempre falo que elas são a cereja do bolo, porque só aplicam o que a Igreja Católica ensinou como estratégia de etnocídio real. Eu acho que essa obra aborda a questão da religiosidade, que me toca e também pensa os valores cristãos como principal arma da colonialidade, do colonialismo, das questões coloniais e da colonização.



FIG. 8. Ziel Karapotó, *Prisão de almas*, 2022, instalação. Reprodução: acervo dos autores.

Eu fiquei pensando no que fazer para compor a exposição e me veio essa ideia de trazer esse arquivo pessoal desse momento, um registro que denuncia esses processos de colonização e de imposição de valores e dessa religiosidade. Em contrapartida, mostra esse paralelo, onde se vê os valores cristãos e indígenas coabitando no mesmo panorama e que estabelece também os conflitos desses valores. Então, eu decido pensar o oratório como a moldura dessa imagem, que é um móvel colonial que adquiri no antiquário da Bahia, pensando mesmo nessa relação de intolerância.

Minha família é muito católica. Eu fiz todos os rituais da Igreja Católica, batismo, primeira eucaristia, crisma. A minha lembrança de quando era criança era minha mãe pensando “Ah, será que vou ter um filho padre?”. Sob a perspectiva dessa fé, é também tensionar essa ocupação no Museu de Arte Sacra, estabelecer esse tensionamento sobre problemáticas que vêm se atualizando e se mantendo durante todos os séculos, desde a invasão deste território. Por fim, me ver também, me colocar, o meu pessoal, eu me vejo muito como uma construção que ora se adequa dentro do imaginário do que é indígena e ora é totalmente desvinculado, isso enquanto indígena no nordeste, enquanto indígena que foge desse estereótipo, enquanto indígena que não tem uma língua e um idioma praticado dentro do seu povo e etnia.

Eu me vejo e às vezes penso como é muito legal o movimento dos povos indígenas do Nordeste. Nós estamos em aparato não tão certo, o processo colonial, etnocida, genocida, pode tentar nos matar sempre e a gente continua. É uma tecnologia de resistência. Eu me sinto uma extensão do meu próprio povo e mesmo imerso por todas essas referências não indígenas, etnocidas e que tentam apagar nossa cosmologia, nossa cosmovisão, a gente continua. Independente de rezar um pai nosso, uma ave maria, fazemos o toré e temos nossa ação, rituais e nossa ciência.

Olinda Tupinambá: Kaapora

O filme performance *Kaapora*, assim como o *Equilíbrio*, fala sobre esse trabalho que eu desenvolvo em conjunto com a comunidade, mas ao mesmo tempo fala de uma coisa mais profunda, que é a tentativa de, através do processo de recuperar a terra, trazer o espírito de volta. É aí que aparece essa entidade durante esse processo todo, a entidade Kaapora, que é a protetora e cuidadora das matas. Eu sempre ouvi a minha vida inteira que a gente não poderia tirar da floresta mais do que a gente necessitava para sobreviver e eu queria falar um pouco sobre isso. Eu queria falar não somente para o não indígena como também para o indígena. Durante toda a minha educação, desde a infantil até a adolescência, isso era muito forte dentro da comunidade, de pedir licença quando entrar na mata, até de se perder, “Ah ela se perdeu, Ah foi a Kaapora, tira a camisa e vira do avesso para ela conseguir achar o caminho”. E depois que eu cresci, com um movimento da comunidade, com a sociedade em volta dos não indígenas, eu percebi o quanto isso está se perdendo, essa coisa de acreditar naquilo que me foi passado. Aquilo estava se perdendo, e a partir daquele momento eu senti uma necessidade de tentar reativar uma memória coletiva, ao fazer esse filme, usando esse personagem.

Sobre a importância da ocupação indígena:

Eu comecei a trabalhar com audiovisual em 2015. Foi um caminho que foi aparecendo e que fui seguindo. Hoje, o cinema é uma forma para eu conversar com as pessoas. Nos últimos dois anos, isso se intensificou, não só em relação ao cinema indígena, como também nas artes indígenas. Fiquei refletindo sobre participar

de uma mostra na Pinacoteca, sendo chamada por uma curadora que era não-indígena.

Conversei com Naine Terena e ela chegou a me falar que “A gente tem que se sentir”, porque estamos nesse espaço, então, temos que nos sentir. Então, eu entendi o que é estar dentro desse espaço. Nós estamos aqui, nós somos um número, estamos representando uma parte dos artistas, mas às vezes tem tantos outros que a gente gostaria de ver. E estar nesse espaço é estar representando essas pessoas.

Eu entendo a importância da gente ocupar esses espaços para criar uma fonte de diálogo. Fazer curadoria era uma coisa que eu não dava muita importância e hoje entendo que é quem decide o que vai ser visto. A partir do momento que eu estou exercendo aquele papel ali dentro, eu conhecendo os indígenas, eu tenho como debater com a curadora. “Porque isso vai e isso não vai, qual o seu critério?”

Então, isso tem sido um grande aprendizado para eu entender que precisamos ocupar esses espaços, e estar aqui hoje significa isso também. Porque os não-indígenas muitas vezes vão julgar pela ótica deles, que muitas vezes não tem nada a ver com a ótica indígena. Às vezes se julga pela técnica, sem perceber que essa pessoa nunca tomou um curso de audiovisual, mas que ela teve o ímpeto de falar. Há uma importância disso para o movimento indígena e para a comunidade.

A principal coisa que eu tiro dessa relação é que nós poderíamos ser melhores como humanidade, se nós escolhêssemos o outro. Meu trabalho vem muito de pensar no outro, esse contato é uma coisa que vamos trabalhando. Eu me reaproximei disso no final de 2016 e essa reaproximação com o outro é se abrir, é uma relação de parentesco.

Graci Guarani: Meu ser

A possibilidade de conhecer e ver através da imagem me fez atentar para uma palavra que se materializou a partir do audiovisual, a “interculturalidade”. Se materializaram a partir do momento que as pessoas conseguiam me entender de uma maneira sem diálogo, através de imagens, fotografias. Eu vi uma forma de possibilitar a circularidade e a negociação cultural do nosso jeito de maneira que provoque choques culturais tão violentos.



FIG. 9. Graciela Guarani, Xe Ñe'e (Meu ser), 2022, acrílica s/ tela. Fonte: <https://arteindigena.ufba.br/>.

Xe Ñe'e [Fig. 9] me fez emergir um pouco da construção existencial do meu ser, que aliás a referência do próprio nome traz isso *Xe Ñe'e* = Meu ser/Minha existência, um paralelo entre a minha subjetividade e um corpo que nasce coletivo, um corpo território cheio de memórias, que transita e dialoga através de um olhar único e legítimo que transcende a lógica e suposições antropológicas, um corpo coletivo em sua essência, mas subjetivo no pensar.

O “Xe ñe’e” vem disso, eu trago o meu tópico coletivo, mas eu trago também a minha individualidade, o que eu sou. Eu trago o meu processo de criação, que é meu, como Guarani Kaiowá, não é o processo de criação da minha tia, ou da minha avó. Mas, ao mesmo tempo, é, pois também foram alimento para esta criação e porque moram no meu corpo território. Nós enquanto seres coletivos temos nossa individualidade.

Ainda hoje passamos por um processo de desumanização, um exemplo clássico de como nos rotulam para fora das humanidades se presencia quando se discute “direitos humanos e indígenas”, é nítido como há uma separação em relação a estas concepções, quer dizer estamos a parte dos direitos humanos por sermos indígenas? Isso evidencia como o não reconhecimento do intelecto da ciência indígena tem nos condicionado muitas vezes há uma massa coletiva de senso comum, e portanto apartado dos seres humanos, portanto se faz cada vez mais necessário evidenciar nossas subjetividades, o que não significa sermos individualistas, mas sim uma forma de evidenciar a riqueza de sabedorias únicas que parte da ciência sagrada. Para sustentar toda uma concepção de feitos e espaços no processo e defesa do meu ser, passei por um processo de muitos choques culturais e o “Xe ñe’e” trás isso em imagens.

É preciso primar pela valorização do processo não só como criatividade, mas como um processo de intelectualidade dos artistas e criativos indígenas. Estamos sempre acostumados a estar nesse lugar estigmatizado, como se os nossos princípios ou nossa consciência fossem menos. E sabemos que não é, vemos hoje o mundo se ajoelhando pelos princípios que a gente defende. O colapso climático que vivemos hoje, Nhanderu e Nhandesy já anunciavam há muito tempo, pois o que nos faz respirar não é

ilimitado e se não cuidar um dia se esgota e infelizmente isso não está longe de acontecer.

O “Xe ñe’ê” é um compilado da nossa visão em cada espaço, cada povo, cada pessoa de pensar esse processo como narrativas plurais, que levam à possibilidade de ecoar essas vozes. Esse quadro que eu pintei com a ajuda da minha filha Kwarahy Hendy (Tiniá), artista visual, é um print artístico do vídeo experimental. A concepção desse céu na pintura é a concepção de criação do meu povo. O princípio da nossa criação não vem de um Deus materializado, vem de um feixe de luz. Esse feixe de luz nos deu nossa existência, é o espaço em que estamos e que regemos hoje. É muito sobre a concepção de compreender que a gente faz parte do todo e o todo também nos enxerga. Essa concepção de espiritualidade muitas vezes não tem gênero.

Hoje, utilizamos essa palavra para vocês entenderem que temos um ser sagrado, temos a nossa espiritualidade, mas que muitas vezes não se materializa

Glicéria Tupinambá: Descolonização do Céu e as constelações indígenas no mural O Céu Tupinambá

Tomba-é está no lugar das constelações e representa o Velho da criação. Ele foi muito importante, foi registrado pelos viajantes e os guiou - e era uma leitura do céu tupinambá [Fig. 10]. Foi registrado pelos padres, pelos capuchinhos. A gente tem um apagamento do céu tupinambá. Quando eu estou em cárcere e vejo uma criança dançando pro céu, vendo o céu pela primeira vez, eu me questiono, me vejo querendo saber qual o céu tupinambá, qual o céu indígena, qual o céu que a gente tem. Aí eu percebi o quanto o céu também está colonizado.



FIG. 10. Glicéria Tupinambá, *Céu tupinambá*. Reprodução: acervo dos autores.

A técnica que eu uso, de colocar essas estrelas sobre uma parede escurecida, lembra de uma parede de carvão, das minhas tias-avós que guardavam as letras, querendo aprender esse conhecimento que estava dentro do espaço das escolas. Ela pegava o carvão e gravava as letras na parede, riscava no chão, e assim ela aprendeu a ler e um pouco a escrever. Ela sempre incentivou todo mundo a ir pra escola pra estudar, pra aprender. De repente, dessa geração toda estou eu dentro de uma universidade fazendo esse papel e de repente me descubro escamando uma parede. Essa escamação da parede para aparecer as estrelas, para aparecer o Velho, para aparecer esse guerreiro vestido com o Manto Tupinambá, na parede da Biblioteca que simboliza um conhecimento, acessar esse conhecimento quando o conhecimento indígena chega dentro desse espaço. Quando há essa escamação que vai aparecendo essas linhas brancas e que vai dando forma a essa invenção e que vai mostrando um outro céu, mostrando esse céu que foi apagado, invisibilizado. É um céu tupinambá, que muitas pessoas não conhecem, não têm acesso.

Gustavo Caboco: o facão e a mesa

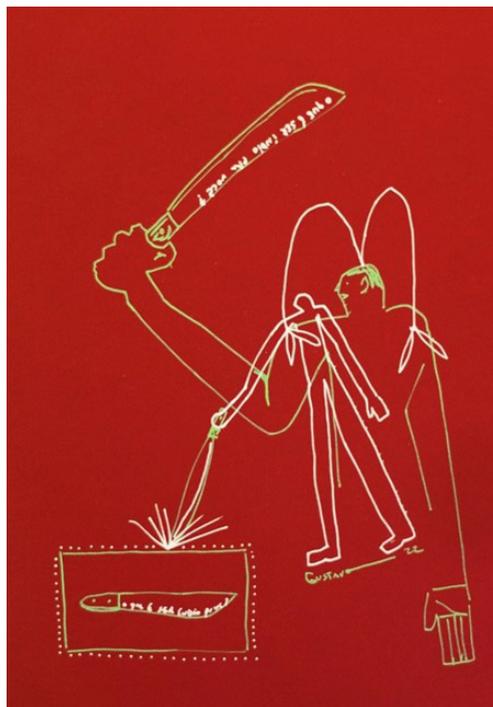


FIG. 10. Gustavo Caboco, *Rica Fava: o que é ser índio para você?*, 2022, desenho Fonte: <https://arteindigena.ufba.br/>.

A obra faz parte do processo artístico de desenho-documento que realizo enquanto prática artística [Fig. 11]. Em abril de 2022, este desenho nasceu da escuta de uma palestra sobre a pesquisa de Arissana Pataxó na Universidade de Manchester. Arissana apresentou sua obra "Mikay" (que conheci em 2016 quando ela foi indicada ao prêmio Pipa). Em sua apresentação, ela relata que a frase "O que é ser índio pra você?" (que aparece gravada no facão de cerâmica) é uma imagem que já circulou em uma série de eventos, livros didáticos, palestras, oficinas. Acredito no potencial educativo desta obra, que me faz refletir, por exemplo, na pedagogia de Tuíra Kayapó e seu facão quando pensamos nas relações de dignidade e justiça. Me faz pensar também nos facões riscados no chão como símbolo de força em manifestações ou no

que um facão representa enquanto "objeto de troca" na história indígena. "O que é índio pra você?" nos leva até a luta na educação que Arissana realiza no campo da escola e na ideia da arte como ferramenta de luta para as populações indígenas.

Juliana Xukuru: Vestido de Noiva com Arco e Flechas

Meu trabalho, entre outras questões, faz referência a um dos principais meios utilizados para oficialização da colonização das terras indígenas de meu povo Xukuru, iniciada no século XVI, e demais povos originários do Brasil: a violação do corpo da mulher indígena.

Vestido de Noiva Com Arco e Flecha [Fig. 3] uma instalação que comecei elaborar ainda na infância, antes de desabrochar para fase adulta e, começar a perceber melhor, como os referenciais do homem branco entraram em nossas aldeias e interferiram, de alguma maneira, na cultura do nosso povo; obrigando por exemplo, o nosso corpo mulher indígena a vestir uma cultura que não era a nossa.

Nesta obra, "trato" de minha história de vida e da memória de outras mulheres indígenas Xukuru para também falar sobre como a colonização pelas imagens ainda exerce poder sobre os corpos das mulheres indígenas.

Fazendo uso de meu vestido de casamento (que não usei) e que comecei a idealizar/moldar ainda na adolescência sob a influência de referenciais estéticos eurocêntricos. Um exemplo destes é o tecido de renda Renascença, principal elemento para agregar beleza sobre os demais tecidos brancos. Renascença é uma prática de artesanato de origem italiana e foi difundida, com a ajuda das freiras católicas, no território indígena Xukuru, na

Serra do Ororubá, próximo a cidade de Pesqueira – Pernambuco, com a chegada da invasão Portuguesa .

São referenciais que foram deixados nas terras Xukurus com a invasão européia no século XVI e que até hoje meu povo tenta resistir para existir. Neste sentido, se os véus do Vestido de Noiva com arco e flecha remetem à ambivalente leveza do corpo da mulher indígena Xukuru, sugerindo o apagamento da memória ancestral, o arco com flechas que sobrepõe o vestido sugere o enfrentamento e defesa, diante de toda e qualquer tentativa de violência do corpo da mulher indígena.

Além destes artistas, também participaram da exposição *Hãhãw: arte indígena antirracista*: Ezequiel Vitor Tuxá, Irekran Kayapó, premiada em *Um Outro Céu*, Naine Terena e Denilson Baniwa com obras comissionada pelo projeto CARLA, mas que já integrava o coletivo por sua participação ativa no projeto "Racismo e Antirracismo no Brasil: O Caso dos Povos Indígenas".

Cruzando o sertão

Esse processo do fazer comum, dos fios que se entrelaçam, e das redes, foi continuado mesmo após o encerramento. Depois de encerrada a exposição em Salvador, ela ressurgiu cruzando o sertão. Nos meses subsequentes, *Hãhãw* ressurgiu no Geará, no Museu da Imagem e do Som, em Fortaleza, com abertura no dia 29 de julho de 2023. O grupo de artistas-pesquisadores deu seguimento à metodologia desenvolvida em Salvador, acolhendo mais artistas, em um total de 20 expositores, que também, em alguns casos, integraram uma nova equipe curatorial. Os artistas que foram agregados a exposição no MIS-CE foram Antônia Kanindé, Barbara Matias Kariri, Débora Anacé, Merremi Karão Jaguaribaras, Paulo Karão Jaguaribaras, Rodrigo

Tremembé, além dos dois artistas homenageados Mbeni Ware, que havia sido monitora em Salvador, e que falecera em junho, e Benicio Pitaguary, premiado em *Um Outro Céu*, que faleceu em março de 2022 - duas pessoas indígenas jovens e talentosas, que fizeram a passagem de forma prematura.

Após Fortaleza, a exposição que inicialmente na Bahia contara com o trabalho de doze artistas, abriu no Centro Cultural do Cariri, no Crato, Ceará, no dia 26 de outubro de 2023, com vinte e um artistas. *Hãhãw* seguiu ali seu percurso de retomadas, acolhendo novos artistas dos povos indígenas da região, os Kariri, e assim continuará por onde mais passar. Naquele espaço, os artistas acolhidos para fazer parte da mostra foram Indja Kariri, Vivi Kariri e o Coletivo Mamas Kariri. A "escolha curatorial", nesse sentido, está relacionada ao trabalho com artistas indígenas atrelados a seus territórios, seus povos, em coletivos. A ocupação desses espaços também revela novos desafios, pois se percebe que não adianta apenas estar dentro das instituições, mas estar bem acolhido, com liberdade e autonomia.

Em 2024, *Hãhãw* retorna para Salvador sendo exposta no Centro Cultural Solar do Ferrão, um equipamento público ligado ao Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC), trazendo em sua composição novos artistas, entre eles e elas, estudantes da UFBA que haviam sido contemplados com o edital Artes Indígenas, como Kelner Atikum Pankará e Elis Tuxá. Tal qual um Toré, Awê, Yorém ou Torém, a exposição foi incorporando vozes e práticas artísticas por onde passou.

Em seu retorno a Salvador, *Hãhãw* fez ressoar em uníssono a voz de 26 artistas indígenas, através de mais de 40 obras. Percebeu-se se que, apesar da origem geográfica e étnica diversa dos artistas, todos eles caminham alinhados pelo cenário da arte contemporânea brasileira propondo uma revisão histórica e estética onde os nossos (r)existem, mas que, acima de tudo e através de suas linguagens artísticas plurais, nos dão o respiro necessário para sonhar um outro céu.

Conclusões

Novos desafios foram colocados nesse percurso para manter o caráter coletivo curatorial, os diálogos e as trocas, uma vez que o projeto de pesquisa que financiava esse movimento estava terminando. Entretanto, a pesquisa e os trabalhos em conjunto já haviam criado laços de trocas, de admirações mútuas, de confiança e cuidados, compartilhamento, elementos constituintes do processo de fazer-coletivo e fazer-comum. Foi alcançado um resultado extraordinário desde a luta inicial para fazer nascer a exposição. A itinerância tem sido feita com uma circulação dos curadores, em um sistema de rotatividade puxado e liderado por Ziel Karapotó. Mas nunca andando sozinho, pois sempre com apoio e em coletivo: “quando um vai arriando, outro vem e puxa”, como dizem. Não são todas as pessoas que se deslocam, mas algumas conseguem manter um diálogo fluido à distância como coletivo. Uma relação de confiança mútua no trabalho coletivo que permite a construção de um espaço de aprendizagem, vivência, trocas e cuidados. São novos pactos, sem ganância e sem autoritarismos das curadorias, que permitem que a rotatividade da exposição possa fluir como um movimento de luta antirracista ocupando espaços até então invisíveis para as artes indígenas.

De uma forma conclusiva, do artigo, mas também desse processo, há uma sensação de que “a gente conseguiu o que a gente queria”, que era movimentar a presença de artistas indígenas na Bahia, especialmente em Salvador, local do projeto e da UFBA. Foi possível reunir artistas, principalmente da região Nordeste, já que o foco inicial do projeto era fomentar o diálogo entre artistas, ajudando a criar redes. Essa proposta foi alcançada ao longo desse processo de pesquisa-ação-reocupação, o que nos fez desdobrar e conduzir a novas ações e novos projetos, tais como de levar a exposição para outros espaços.

Que a exposição “*Hãhãw*: arte indígena antirracista”, que começou em 2022, possa seguir agregando sempre novas artes e artistas e circular por todo o território indígena que é o Brasil!

Referências

- ALVES, J.; SARDELICH, M. E. *Cartas celestes: pensar as mediações da estação*. João Pessoa: Editora UFPB, 2021.
- BRAZ, A. B. de S.; MILANEZ, F. Ecologias antirracistas na Bahia: retratos da luta Pataxó contra o ecocídio e o genocídio, *Tellus*, v.23, n.50, jan./abr. 2023. p.163-190. Disponível em: <https://doi.org/10.20435/tellus.v23i50.923>; acesso em: maio de 2024.
- CASTRO, E. *Pós-cultura isenta comprovação de proficiência em língua estrangeira para pessoas indígenas e de comunidades tradicionais afrodescendentes*. In: Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, UFBA. Publicado em 18 de agosto de 2022. Disponível em: <https://urlis.net/pwkkx2wcb>; acesso em: maio de 2024.
- MENDONÇA, W. M. de. *Memórias de nós: o Brasil no redemoinho do capital*. São Paulo: Porto de Ideias, 2017.
- MILANEZ, F.; SÁ, L., KRENAK, A.; CRUZ, F. S. M.; RAMOS, E. U.; DE JESUS, G. dos S. Existência e diferença: o racismo contra os povos indígenas / Existence and difference: racism against indigenous peoples. *Revista Direito e Práxis*, v. 10, n.3, jul./set. 2019. p. 2161-2181. Doi: <https://doi.org/10.1590/2179-8966/2019/43886>; acesso em: maio de 2024.
- UFBA. Artes indígenas. In: PROEXT/UFBA. Programa de Apoio à Arte e Cultura. *Programa Institucional de Experimentação – Artes Indígenas*. Publicado em 5 de maio de 2023. Disponível em: <https://proext.ufba.br/artes-indigenas>; acesso em: maio de 2024.

Notas

* Agradecimentos: este artigo surge em parte do projeto colaborativo "Cultures of Antirracism in Latin America", financiado pelo Arts and Humanities Research Council (AHRC) do Reino Unido, através da subvenção AH/S004823/1. O projeto está sediado na Universidade de Manchester com duração de janeiro de 2020 a maio de 2023. É dirigido por Peter Wade, com os co-investigadores Lucia Sá, Ignacio Aguiló, Mara Viveros Vigoya, Ezequiel Adamovsky e Felipe Milanez; associados de pesquisa, Ana Vivaldi, Carlos Correa Angulo e Jámille Pinheiro Dias; e assistentes de pesquisa, Arissana Pataxó, Yacunã Tuxá, Pablo Cossio Vargas, Lorena Cañuqueo e Rossana Alarcón. As ideias aqui expressas foram informadas por conversas e diálogos com membros da equipe do projeto e com os artistas que colaboraram com o projeto

** Felipe Milanez, professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: felipemilanez@ufba.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4773-6691>.

Arissana Pataxó, artista visual, professora e pesquisadora. Doutoranda em Artes Visuais (PPGAV) na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e professora do Colégio Estadual Indígena Coroa Vermelha. E-mail: arissana_braz@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9725-1919>.

Yacuna Tuxá, artista visual e pesquisadora. Universidade Federal da Bahia. E-mail: Contatoyacuna@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-5228-892X>.

Ziel Karapotó, formado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco. É multiartista, produtor cultural, curador, performer e realizador audiovisual. Integrante do projeto Ciência e Arte Indígena do Nordeste (CAIN). UFPE. E-mail: zielmendess@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-3762-2906>.

Juliana Alves Xukuru, é artista visual e pesquisadora, indígena do povo Xukuru Ororubá e Xukuru de Cimbres. Mestra em Artes Visuais pelo Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco. Integra o Grupo de Pesquisa em Ensino de Artes Visuais, da UFPB, o projeto de Pesquisa Ciência e Arte Indígena no Nordeste e a Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). E-mail: xukurujuliana@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8683-3115>.

Lucia Sá, professora titular de Estudos Brasileiros, Universidade de Manchester, Manchester, Reino Unido. E-mail: Lucia.Sa@manchester.ac.uk. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0005-897X>.

Pedro Mandagará é professor de Literatura Brasileira na Universidade de Brasília. Bacharel em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, é mestre e doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Entre 2022 e 2023, realizou estágio pós-doutoral na Universidade Federal da Bahia. E-mail: pedromandagara@unb.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7970-6414>.

Olinda Tupinambá, artista visual, jornalista, curadora, performance, cineasta e ativista ambiental. Conselheira da Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas- Katahirine. Diretora colegiada da Associação de Produtores e Cineastas da Bahia. Presidente do Okara Kaapora-Organização Filosófica Indígena, Coordenadora do Projeto Kaapora. E-mail: yawar.tupinamba@hotmail.com.

Graciela Guarani, cineasta e artista visual, produtora cultural, diretora, roteirista e curadora. Conselheira da Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas- Katahirine. E-mail: graciela.guarani20@gmail.com

Glicéria Tupinambá, professora, artista visual, mestranda em antropologia no Museu Nacional. E-mail: gliceliatupinamba@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8369-3882>.

Gustavo Caboco, artista visual e curador. E-mail: gustavo@caboco.tv.

Kuhamatí Tuxá, estudante de Engenharia da Computação, documentarista, professor. Universidade Federal da Bahia e Colégio Estadual Indígena Capitão Francisco Rodelas. E-mail: sjurum@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-2226-6787>.

- 1 Filho de Acrísio Braz e Luzia Ferreira, Alfredo Braz foi uma liderança que iniciou sua luta pelo direito do seu povo, acompanhando viagens a Brasília junto com outras lideranças Pataxó. Nasceu e cresceu numa região da mata chamada de Ribeirão, um lugar que seus pais tiveram que sair após a instalação do Parque Nacional e Histórico do Monte Pascoal (Pataxó; Milanez, 2023).
- 2 A indicação de monitores indígenas foi uma resposta à falta de apoio, mas que permitiu que se expandisse ainda mais a pesquisa com o público. Também em decorrência da pandemia, houve instabilidade nas semanas finais da exposição e se permitiu uma extensão de duas semanas. No entanto, a direção do museu recusou que a exposição pudesse permanecer aberta durante o verão, período de grande visitação em Salvador.

Artigo submetido em novembro de 2023. Aprovado em março de 2024.