



**Processos coletivos de aprendizados dentro de espaços institucionais de arte. As exposições *Nhe' Porã: Memória e Transformação de Daiara Tukano e Escola Panapaná de Denilson Baniwa***

**Laura Burocco**

**Como citar:**

BUROCCO, Laura. Processos coletivos de aprendizados dentro de espaços institucionais de arte. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 561-599, mai.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675004. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675004>.

**Imagem** [modificada]: Floresta de línguas indígenas na sala Terra é Viva, exposição *Nhe' Porã: Memória e Transformação*, Museu da Língua Portuguesa, São Paulo, 2022. Foto: Ciete Silvério. Fonte: Museu da Língua Portuguesa.

# Processos coletivos de aprendizados dentro de espaços institucionais de arte. As exposições *Nhe' Porã: Memória e Transformação de Daiara Tukano* e *Escola Panapaná de Denilson Baniwa*

Collective learning processes within institutional art spaces. The exhibitions *Nhe' Porã: Memória e Transformação* by Daiara Tukano and *Escola Panapaná* by Denilson Baniwa

Laura Burocco\*

## RESUMO

Com uma abordagem descritiva, através da observação à distancia das exposições ocorridas em São Paulo em 2022, *Nhe' Porã: Memória e Transformação*, curada por Daiara Tukano no Museu da Língua Portuguesa, e *Escola Panapaná*, curada por Denilson Baniwa, o artigo apresenta uma análise dos processos curatoriais desses artistas. As observações beneficiam-se também de uma série de entrevistas realizadas com alguns artistas indígenas brasileiros e do trabalho de dois anos de pesquisa sobre as práticas artísticas do povo Sámi, do Norte da Europa, realizado no âmbito do projeto *A South North Dialogue on Afro-Indigenous Art*. Três são os pilares que norteiam essas práticas e as diferenciam do mundo das artes ocidentais impostos pelo universalismo eurocêntrico: primeiro, uma formulação mais complexa do conceito de autoria do que no Ocidente, onde as dimensões coletiva e pessoal se fundem; segundo, a inexistência nas cosmologias indígenas da palavra (e do conceito) de arte; e em terceiro lugar, a superação da perspectiva ocidental da divisão entre arte e artesanato que – ao referir frequentemente este último às tarefas domésticas, majoritariamente realizadas por mulheres – expressa o patriarcado e o racismo implícitos nela. Finalmente, o que a análise destaca é a semelhança do caráter coletivo e pedagógico dessas práticas.

## PALAVRAS-CHAVE

Transferência de Conhecimento. Arte Indígena Contemporânea. Daiara Tukano. Denilson Baniwa. Coletivos de Arte.

## ABSTRACT

With a descriptive approach, through remote observation of the exhibitions *Nhe' Porã: Memória e Transformação* curated by Daiara Tukano at the *Museu da Língua Portuguesa*

and *Escola Panapaná* curated by Denilson Baniwa at the Pinacoteca in São Paulo in 2022, the article presents an analysis of the curatorial processes of these artists. The observations also benefit from a series of interviews conducted with some indigenous Brazilian artists, and from two years of research regards the artistic practices of the Sámi people of Northern Europe carried out within the scope of the project *A South North Dialogue on Afro-Indigenous Art*. There are three pillars that guide these practices, and differentiate them from the Western arts world imposed by Eurocentric universalism: first, a more complex formulation of the concept of authorship than in the West, where the collective and personal dimensions merge; second the non-existence of the word (and concept) of art in indigenous cosmologies; and third, the overcoming the Western perspective of the division between art and crafts which - by frequently referring the latter to domestic tasks, mostly carried out by women - expresses the patriarchy and racism implicit in it. Finally, what the analysis highlights is the similarity of the collective and pedagogical character of these practices.

#### KEYWORDS

Knowledge transference. Contemporary Indigenous Art. Daiara Tukano. Denilson Baniwa. Art collective.

## Introdução

Depois de anos de exclusão e apagamento racista, no meio da rica paisagem cultural da América Latina, as práticas curatoriais indígenas estão cada vez mais se fortalecendo e ocupando espaços prestigiosos de arte no Brasil – como a Pinacoteca de São Paulo ou a Bienal de São Paulo – e internacionalmente, a ponto de ver a transformação do *Pavilhão Brasileiro* na Bienal de Veneza no Pavilhão *Hãhãwpuá*<sup>1</sup>. Embora a armadilha teórico-referencial nos prenda dentro de nomenclaturas como “processos curatoriais” e “exposições” é preciso resgatar estas práticas indígenas da rigidez impostas por essas definições. Como lembrado numa entrevista conduzida com a curadora Katya García-Antón<sup>2</sup>: “Há muito poucas pessoas no mundo Sámi que se consideram curadores, porque é um conceito muito estranho à realidade deles, e talvez esta é uma oportunidade de desafiar um pouco também o mundo ocidental a pensar sobre o que é ser curador” (comunicação pessoal, 2022).

Qualquer profissional da cultura não indígena que trabalhe, com sensibilidade e respeito, a afirmação da presença indígena dentro do mundo das artes e da produção de conhecimento, ampara-se em três pilares que norteiam estas práticas e as diferenciam do mundo das artes ocidentais impostas pelo universalismo eurocêntrico: primeiro, o predomínio da criação coletiva em vez da autoria individual; segundo, a inexistência nas cosmologias indígenas da palavra (e do conceito) de arte; e terceiro, a superação da perspectiva ocidental, e do patriarcado e racismo nela implícitos, da divisão entre arte e artesanato, o que remete ao dia a dia de tarefas domésticas, pela maioria exercidas por mulheres. Assim como objetos de uso diário tornam-se obras de arte, a luta diária dos povos indígenas transforma a arte em ação política, ferramenta de comunicação e instrumento pedagógico para enfrentar a “ignorância epistêmica”, conforme definida pela estudiosa Sámi Rauna Koukkanem (2008), que interroga teorias e práticas acadêmicas ocidentais. Se reconhecemos que no mundo indígena arte e vida coincidem, ao reconhecer a arte como ação política, a vida se torna política. Ailton Krenak (2016) explica este paradigma dizendo que a organização do cotidiano indígena exige uma busca constante pelo equilíbrio entre a natureza e as pessoas, entre a floresta e as pessoas que nela vivem. É esta busca constante pelo equilíbrio que os povos indígenas entendem como “política”. Ao tratar a floresta como um ser vivo, assim como fazem com ela, devem encontrar uma forma de convivência com o homem branco (como ‘o outro’). Esta coexistência não nega o conflito, mas exige a mediação como subsistência da pluralidade de mundos. A própria existência de todos os mundos, a possibilidade da continuidade da pluralidade, da diversidade e da sucessão, depende dessa “política”.

Este artigo procura ilustrar as formas diferenciadas pelas quais artistas, acadêmicos e curadores indígenas assumem o protagonismo das próprias narrativas e a apresentação das próprias estéticas e referências culturais, preservando as próprias histórias e identidades e desafiando as normas artísticas impostas pelo mundo ocidental. Além de focar na prática

e as estratégias expositivas, investiga a luta política que move essa arte e sua função pedagógica dentro das comunidades, assim como pelo mundo afora. A partir do meu posicionamento enquanto pesquisadora não indígena, facilitadora da circulação destas obras no âmbito acadêmico ocidental, o artigo deixa os autores comentarem por si mesmos (Burocco; Souza, 2023: 69). O conteúdo se baseia principalmente nas falas recolhidas durante uma série de entrevistas realizadas com artistas Indígenas brasileiros<sup>3</sup> durante o ano de 2022, com o fim de produzir um *podcast* (em língua inglesa e portuguesa) sobre a trajetória da *Arte Indígena Contemporânea* (AIC)<sup>4</sup> no Brasil. Igualmente contempla a observação à distância de duas exposições: *Nhe'ẽ Porã: Memória e Transformação*, curada por Daiara Tukano no Museu da Língua Portuguesa de São Paulo, e *Escola Panapaná*, curada por Denilson Baniwa na Pinacoteca da mesma cidade. Esta observação à distância foi possível por meio dos materiais disponíveis nos sites das duas instituições que as hospedaram. Por além disso, no caso da exposição *Nhe'ẽ Porã*, foi feito o uso da ferramenta das visitas virtuais. No caso da *Escola Panapaná*, foram utilizadas correspondências particulares com Denilson Baniwa. Também foram observados comentários nas redes sociais dos dois artistas/curadores, assim como de seus seguidores. No vasto domínio da arte e curadoria indígenas, o artigo beneficia-se também do trabalho de dois anos de pesquisa sobre as práticas artísticas do povo Sámi, do Norte da Europa, no âmbito do projeto *A South North Dialogue on Afro-Indigenous Art*<sup>5</sup>. O projeto tem como objetivo colocar as experiências curatoriais e artísticas indígenas brasileiras, com as quais a autora tem maior proximidade, com aquelas dos artistas Sámi. Além disso, entende destacar os temas comuns da preservação cultural, da resistência contra forças externas e da fusão inovadora da tradição com as formas de arte contemporânea (Burocco, 2023a). Num mundo cada vez mais dominado por perspectivas homogeneizadas, o artigo defende as percepções únicas e as intervenções críticas oferecidas pelas práticas curatoriais indígenas defendendo um mundo da arte mais inclusivo, diversificado e dinâmico.

## A questão da língua: Nhe'ẽ e Porã: Memória e Transformação

Apesar do Brasil ser um país onde a maioria da população é negra, ameríndia e mestiça, os estudos linguísticos ameríndios e africanos raramente encontram espaço dentro dos programas das escolas secundárias. Isto torna-se ainda mais ilógico quando no português comumente falado no país existem inúmeras palavras – nomes de plantas, comida ou bichos – de origem ameríndia. Esta negação reflete a vontade política de cancelamento dos povos indígenas da contemporaneidade no Brasil, e no mundo, através da criação de um falso imaginário que os coloca como não mais existentes, ou “em extinção”, dentro de uma visão distópica que já incomodava Ailton Krenak em 1994 quando, ao comentar o trabalho de um fotógrafo inglês, perguntou: “Ao tratar-nos como populações que estão desaparecendo, como você nos vê? Como dinossauros?” (Krenak apud Silva *et al.*, 1994:15). Desde o momento do ‘encontro civilizatório’ a resistência indígena encontra nas línguas nativas um dos terrenos mais fortes de luta pelo reconhecimento indígena ao redor do mundo. Assim como escreve Ellen Lima Wassu (2023), “A língua é um modo de perceber o mundo, de organizar sentidos, valores e lutas, obviamente num processo de dominação colonial [brasileiro/português] é a primeira a ser perseguida por meio do que ficou conhecido como ‘Diretório dos índios’.”<sup>6</sup> A língua é uma das ferramentas através das quais nos comunicamos e através da qual o conhecimento é transmitido, apesar do sistema ocidental dar predominância à forma escrita. Como descreve Maria Isabel de Oliveira da Silva, de etnia Desana: “Meu pai falava muitas histórias, muitas histórias. Toda noite ele me contava história e eu não escrevia, eu gostava de ouvir. Toda noite, a gente colocava a rede, deitava se embalando e conversava muitas histórias” (Alencar; Franchetto, 2019: 19). Apesar da forma escrita remeter à forma de transferir conhecimento do colonizador, a oralidade é questionada às vezes pelos mesmos indígenas que se alarmam com o fato de que saberes ancestrais – assim como as línguas – estão se perdendo. Para evitar que isto aconteça é preciso encontrar formas

de preservá-las. Entre elas a escrita: “Eu sempre falo pros meus colegas que têm esse conhecimento deles, na etnia deles... Eles falam, falam... Eu digo para eles: “Sim, vocês sabem muitas coisas, mas têm que colocar isso na escrita” (Miguel Cabral apud Alencar; Franchetto, 2019: 28). Mas a escrita também tem seus limites, especialmente quando estamos a tratar de línguas vivas, “que têm espírito, cantam, dançam, oferecem alegria e abençoam” (Wassu:2023):

A escrita te permite entrar na estrutura da língua (...) mas você perde o som, a melodia, a expressividade (...) e, às vezes, só o áudio também perde uma coisa importante da execução de uma narrativa porque o narrador pode estar imóvel, sem se mexer... quando a gente fala, a gente usa os gestos, as mãos, os braços, a mão indicando o momento do dia, direções... (...) Gesticulando... e desenhando também?. Alguns indígenas baikari da nossa terra, eles gostam de sentar assim, [senta-se no chão acocorado] aí eles vão contando, vão desenhando no chão assim e você tem que entender o que eles estão desenhando. É o momento em que a narrativa ganha vida, sabe? Física... Vai pra um cenário artístico, de representação que não é a gramática. Ele tá representando aquele mundo que ele tá contando no chão, tá riscando (Bruna Franchetto, Marcio de Oliveira Pires apud Alencar; Franchetto, 2019: 25).<sup>8</sup>

É neste cenário artístico e de urgência da afirmação da identidade indígena, e de preservação cultural, que se coloca o trabalho curatorial de Daiara Tukano na exposição *Nhe'ẽ Porã: Memória e Transformação* no Museu da Língua Portuguesa entre outubro de 2022 e abril de 2023. Tratou-se da primeira grande exposição no Brasil dedicada às línguas indígenas e fez parte das atividades organizadas por ocasião do lançamento no Brasil da Década Internacional das Línguas Indígenas (2022-2032), promovidas pela Organização das Nações Unidas (ONU) e coordenada pela UNESCO, com o fim de enfatizar o uso das línguas nativas como um direito vital para os povos indígenas do mundo, e fortalecer a exigência de que os governos tomem medidas para favorecer sua sobrevivência<sup>9</sup>. O nome da exposição, composto a partir de duas palavras: *Nhe'ẽ*, (espírito, sopro, vida, palavra,

fala) e *porã* (belo, bom), colocadas juntas, na língua Guarani Mbya, significam “belas palavras”, “boas palavras” – ou seja, palavras sagradas que dão vida à experiência humana nesta terra. A exposição se compunha por objetos cerimoniais<sup>10</sup>, obras de artistas indígenas, registros documentais, mapas e recursos audiovisuais e multimídias. Participaram da exposição cerca de cinquenta profissionais indígenas – entre cineastas, pesquisadores, influenciadores digitais e artistas visuais. A visitação tinha uma lógica circular sem começo e fim, criando um fluxo que conecta as quatro salas em um ciclo contínuo<sup>11</sup>. Faziam de fundo sonoro, cantos tradicionais, pássaros, o som da floresta. O texto curatorial, no ingresso da exposição era em português e guaraní.



FIG. 1. Floresta de línguas indígenas na sala Terra é Viva, na exposição *Nhe'ë Porã: Memória e Transformação*, Museu da Língua Portuguesa, São Paulo, 2022. Foto: Ciete Silvério. Fonte: Museu da Língua Portuguesa.

A primeira sala – TERRA É VIVA – apresentava uma instalação que remetia a uma floresta aonde 24 árvores representam diferentes línguas indígenas cujo som podia ser ouvido através de fone de ouvidos [Fig. 1].

As pessoas que visitavam eram convidadas a pensar no tipo de relações que se criam entre a terra e os seres que nela habitam, e o que os une. Ao se reconhecer que ‘o território é muito mais que um pedaço de terra, as línguas indígenas também se tornam territórios de memória, de pensamento e de espiritualidade’. A defesa deste território era apresentada através de um vídeo do histórico de lutas dos povos indígenas do Brasil. Além do texto curatorial podia-se ler um poema da Daiara Tukano, traduzido em diferentes línguas indígenas. A sala seguinte – LÍNGUA É MEMÓRIA – convidava a “repensar as relações entre as ditas “civilizações”, levantando a questão: “Afim de contas, quem civiliza quem?”. Apresentava-se uma inversão do “conto da história” aonde os povos indígenas tornam-se protagonistas e não coadjuvantes dela. Impunha-se ao mundo acadêmico e das artes ocidentais uma alerta de como a retórica de “dar voz” pode, de forma enganosa, implicar a incapacidade desses novos protagonistas formularem as suas próprias observações. Com estas memórias questionadoras dialogavam os trabalhos de Paulo Desana e Denilson Baniwa. Baniwa lidava com a violência da catequização jesuítica, responsável pela transformação da língua tupi-guaraní, nas línguas nheengatu, assim como num vídeo produzido pelo SESCtv sobre o desaparecimento da língua baré. O tema da educação missionária e a violência ligada a imposição da língua nacional aos povos indígenas – tema recorrente também nas produções Sámi<sup>12</sup>– encontrava-se na exposição também através da apresentação de uma “palmatória” utilizada em escolas religiosas para castigar crianças indígenas que insistissem em falar suas línguas em vez do português.

PALAVRA TEM PODER remete à consciência indígena de que ‘cada palavra é uma flecha lançada para defender sua vida e seus territórios’ tornando-os promotores de ‘formas responsáveis e suaves de caminhar

sobre a Terra'. Refere-se à crescente voz dos povos originários dentro de instituições ocidentais que durante séculos foram (e muitas ainda são) marcadas por relações de tutela, paternalismo e racismo. Essas formas responsáveis e suaves são defendidas na luta retratada, por exemplo, no vídeo do *Acampamento Luta Pela Vida*, Brasília, assim como no vídeo do *Observatório Kunange Aty Guasu* [Fig. 2], que denunciavam a violência sofrida pelos povos indígenas por causa da intolerância religiosa, ou, ainda, o vídeo do André Baniwa onde se denunciava o português como língua perigosa e a hipocrisia dos europeus em definir os povos indígenas como diabólicos, mas lhe roubando seus objetos. Esse espaço de poder da fala teve seu ápice no vídeo do discurso de Aílton Krenak na Assembleia Constituinte, em 1987.



FIG. 2. Visitante observa o vídeo intitulado *Observatório Kunange Aty Guasu*, na exposição *Nhe'ẽ Porã: Memória e Transformação*, Museu da Língua Portuguesa, São Paulo, 2022. Foto: Ciete Silvério. Fonte: Museu da Língua Portuguesa.



FIG.3. Sala “Ninho do Japó”, com projeção de filmes realizados por cineastas indígenas, na exposição *Nhe’ẽ Porã: Memória e Transformação*, Museu da Língua Portuguesa, São Paulo, 2022. Foto: Ciete Silvério. Fonte: Museu da Língua Portuguesa.

Ao fundo da sala foi criado um espaço destinado às produções audiovisuais indígenas – O NINJO. No lado dele se encontravam mais dois vídeos, um de Fernanda Kaingang, advogada indígena, sobre educação indígena, e outro com as linguistas indígenas Altaci Kokama, Anari Pataxó e Awoy Pataxó. Nessa seção estavam também presentes vídeo-entrevistas nas áreas de música, artes visuais (Naine Terena) e literatura (Eliane Potiguara) indígenas. Tudo tendia fortemente a confutar às opiniões racistas e preconceituosas da ausência de pessoas indígenas no campo da cultura, na produção de conhecimento, na academia, bem como nas mais variadas áreas de profissionalização, e afirmava como a identidade indígena podia coexistir com a utilização de instrumentos que o olhar racista ocidental considera ‘modernos’ e, portanto, antitéticos ao presumível ‘ser indígena’, como o vídeo, a fotografia, o cinema (Burocco, 2021b).



FIG. 4. Integrantes do povo Awá realizam uma bênção na abertura da exposição *Nhe'ẽ Porã: Memória e Transformação*, Museu da Língua Portuguesa, São Paulo, 2022. Foto: Ciete Silvério. Fonte: Museu da Língua Portuguesa.

A seguinte parte da exposição mudava para uma outra realidade, onde a PALAVRA TEM ESPÍRITO, trazendo para o mundo a espiritualidade das cosmologias indígenas, que muito diferem daquela da monolatria do mundo ocidental [Fig. 4]. Na publicação que acompanhava a exposição, ao retomar um trecho do livro *A queda do Céu: Palavras de um xamã yanomami*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015), remarcava-se como o conhecimento vinha através do diálogo com os xapiri: “É assim que aprendemos a pensar direito com os xapiri. É esse o nosso modo de estudar e, assim, não precisamos de peles de papel. (...) com olhos de vivente, não é possível ver realmente as coisas”. Era a seção dedicada aos xamãs, aos rituais e aos cantos. Assim, como descrito no site da exposição, “O rio que percorria o chão da exposição, sobe a parede como uma grande cobra até se transformar em nuvens de

palavras – preparando a chuva que voltará a correr sobre o próprio rio, dando continuidade ao ciclo”. Na anteriormente citada circularidade da exposição, o espectador voltava à floresta de línguas indígenas de onde havia começado a visita.

Por além do texto curatorial, quatro textos - um para cada sala (Terra é Viva, Língua é Memória, Palavra tem Poder, Palavra tem Espírito) e cinco mapas inéditos produzidos especialmente para a exposição [Fig. 5], havia uma publicação digital disponível para *download* no site do museu.



FIG.5. Mapa das populações indígenas e terras reconhecidas no Brasil, na exposição *Nhe'ẽ Porã: Memória e Transformação*, Museu da Língua Portuguesa, São Paulo, 2022. Foto: Ciete Silvério. Fonte: Museu da Língua Portuguesa.

Dos cinco mapas, o primeiro abrangia *Abya Yala* (América) – na língua Guna, “terra em florescimento” – e mostrava a distribuição geográfica das famílias linguísticas originárias do continente. O segundo apresentava a

distribuição das dezenove famílias linguísticas faladas em Terras Indígenas (TIs) reconhecidas pelo Estado. O terceiro evidenciava a presença indígena em todo o território nacional e a discrepância entre o tamanho das Terras Indígenas na região Norte e aquelas situadas no Nordeste ou no Sudeste, enquanto expressão da violência colonial sobre os territórios indígenas nessas regiões. O quarto “Políticas de Educação para Indígena no Brasil” reunia informações sobre as políticas educacionais para os povos indígenas existentes no país. Por fim, o último e quinto mapa apresentava as línguas indígenas sinalizadas. Interessante aprender que no universo das línguas indígenas “há lugares onde um único surdo compartilha sua língua com familiares e vizinhos. Em outros, as línguas de sinais são conhecidas em diferentes aldeias” (material educativo da exposição).



FIG. 6. Daiana Tukano. A redenção, 2022, acrílica sobre tela. Exposição *Nhe'ẽ Porã: Memória e Transformação*, Museu da Língua Portuguesa, São Paulo, 2022. Foto: Ciete Silvério. Fonte: Museu da Língua Portuguesa.

*Nhe'ê e Porã: Memória e Transformação* deu especial ênfase ao programa educativo e à circulação do conhecimento por ela produzido. No caderno educativo, para além de jogos que interagiam com o conteúdo da exposição, importantes perguntas eram levantadas, como na seção chamada “Disputa de Pontos de Vistas”, em que se interrogavam as diferentes versões da história, contada pelo colonizador e pelo colonizado. Duas pinturas foram colocadas em diálogo. A pintura *Evangelho na Selva*, de 1893, de Benedicto Calixto, pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo – onde se retrata o jesuíta José de Anchieta empunhando a cruz e purificando uma onça, simbolicamente representando as terras brasileiras e seus habitantes originários –, e a obra da Daiara Tukano, *Redenção* [Fig. 6], de 2022, em que inverte as posições. Não é mais a onça a ser dominada pelo padre, mas, ao contrário, é ela que o devora<sup>13</sup>. Podem ser observados vários simbolismos. Para além daquele mais evidente da onça, figura de grande importância nas cosmogonias indígenas, forte é também a inversão de sentido da serpente. Se na visão católica a serpente incorpora o pecado, desde o jardim do Éden, responsável pela chamada à tentação dos seres humanos, na cosmogonia de muitos povos amazônicos representa uma identidade sagrada, simbolizando a função de renovação e retorno ao seu ser. O educativo interrogava: “As duas pinturas transmitem as mesmas ideias?”. É na desconstrução das mensagens transmitidas – e impostas porque colocadas como inquestionáveis – que um novo projeto educativo precisa começar. A exposição se beneficiou do uso de visitas virtuais (acessíveis pelo site da Museu da Língua Portuguesa<sup>14</sup>), permitindo visitantes “navegarem” e explorarem as salas reais que foram digitalmente recriadas e disponibilizadas on-line, acessando vídeos e textos<sup>15</sup>. Um *e-book* contendo os textos que acompanham as salas e os mapas, bem como o material educativo, ainda se encontram disponíveis para *download*.

## A curadoria como uma ferramenta pedagógica: Escola Panapaná

Em uma fala ocorrida em maio de 2023, no primeiro encontro de parte do projeto *A South North Dialogue on Afro-Indigenous Art*, Denilson Baniwa afirmava:

Acho que o meu projeto artístico, na verdade, é criar condições para que muitos artistas indígenas estejam presentes em instituições de arte no Brasil, inclusive para discutir sobre arte contemporânea ou arte indígena, e outros modos de pensar. Aqui no Brasil, então meu trabalho enquanto artista é muito mais político do que a construção de objetos. Acho que esse é como eu me considero artista nesse lugar. Então a maioria dos meus trabalhos desenvolvem espaços que ajudem ocupar outros espaços (...). Acho que esse é o meu projeto enquanto artista de origem indígena no Brasil. Usar a minha presença e o meu status social nesse mundo da arte, para dar condições para outros artistas terem uma presença um pouco mais saudável nesse mundo.<sup>16</sup>

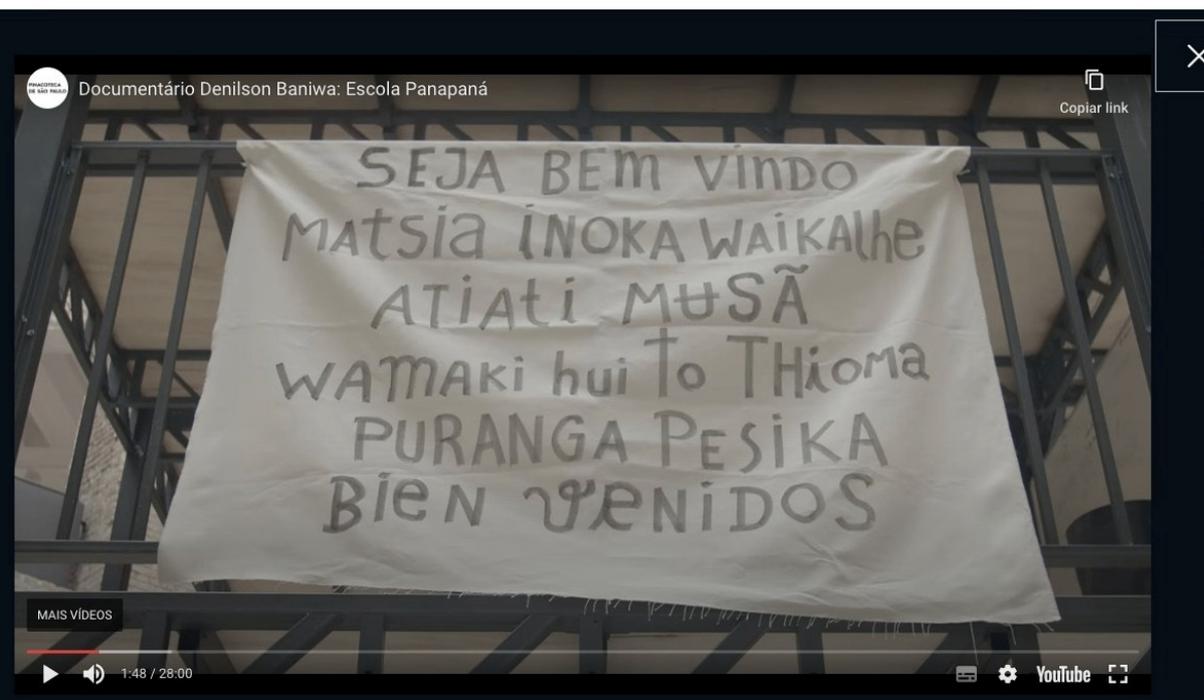


FIG.7. Denilson Baniwa, *Escola Panapaná*. Exposição *Escola Panapaná*, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, 2023. Frame do documentário com faixa dando boas-vindas em várias línguas. Fonte: Website da Pinacoteca do Estado.

Assim, pode se introduzir o projeto *Escola Panapaná*, realizado pelo artista na Pinacoteca de São Paulo, entre março e julho de 2023, como parte do “Projeto Octógono Arte Contemporânea”, com curadoria do mesmo Denilson Baniwa, em colaboração com o curador da Pinacoteca, Renato Menezes. O nome *Panapaná*, palavra de origem Tupi que designa o coletivo de borboletas, remete à ideia do comportamento coletivo, do contato e se liga também à ideia da dispersão e da migração.

Um pano, com uma escrita a mão desejando boas vindas nas diferentes línguas indígenas, produzido por uns dos professores que contribuíram com o projeto, recebia os/as visitantes na entrada [Fig. 7].

O Projeto Octógono existe há mais de dez anos na Pinacoteca de São Paulo, propondo ocupações temporárias, com quatro meses de duração. Na *Escola Panapaná* a imagem da metamorfose da borboleta reflete esta temporalidade, ao representar o processo de educação e de conhecimento compartilhados pelas pessoas, que, ao longo dos meses, passaram pelo espaço da Escola. Segundo as palavras de Baniwa:

(...) a lagarta indica o tempo de começar a preparar o terreno, e acompanha também a transformação da borboleta. E nesse sentido, a borboleta é o bio-indicador do tempo das coisas, do tempo de plantar, do tempo de cuidado do terreno. A gente está aqui na Pinacoteca considerando que esse casulo que está aqui é um indicador de que tempos novos, ou mudança de tempo, estão acontecendo na arte, na Pinacoteca, e que a gente faz parte disso. Cabe a nós, então, reconhecer esse casulo e começar a propor mudanças, trabalhar as mudanças, preparar o terreno também. (Documentário Denilson Baniwa: *Escola Panapaná*).

A exposição se constituía por uma estrutura metálica de três pavimentos [Fig. 8]. No lado, as asas foram progressivamente se abrindo à medida que o casulo tomava forma, vida e mudava através das contribuições dos muitos que transitaram no espaço durante os quatro meses. Os primeiros dois andares foram ocupados, duas vezes por semana, por aulas, oficinas, conversas, jogos, enquanto o terceiro abrigava as práticas musicais.

Quaisquer pessoas indígenas podiam inscrever a própria atividade através de um sistema on-line disponível no site da Pinacoteca. Assim, Lilly Baniwa deu aula de língua Baniwa; Daniel Munduruku mediou uma conversa sobre literatura e educação; Shirley Espejos administrou uma oficina de colagem manual, e muitas outras foram as atividades de outro/as proponentes.



FIG.8. Denilson Baniwa.  
Escola Panapaná, instalação.  
Exposição *Escola Panapaná*,  
Pinacoteca de São Paulo, São  
Paulo, 2023. Foto: Christina  
Rufatto. Fonte: Website da  
Pinacoteca do Estado.

Diversas foram as apresentações musicais, como as da Brisa Flow e Ian Wapichana que abriram a exposição, com danças tradicionais, e até um desfile de moda da coleção *Tramas* do estilista indígena Maurício Duarte, do povo Kaixana. As/os modelos, desfilando descalças com acessórios e as próprias roupas confeccionadas artesanalmente com fibras de arumã e tucum por comunidades indígenas diferentes, podem lembrar o desfile histórico do Jum Nakao, “A Costura do Invisível”, durante a São Paulo Fashion Week 2004<sup>17</sup>. Todas as aulas foram gravadas e ficaram disponíveis para serem vistas em *loop* em umas TVs no térreo, de semana em semana. Significativo é o fato de que os vídeos dos encontros, e os materiais produzidos ao longo destas oficinas, integrarão o acervo da Pinacoteca. Esse resultado torna-se uma peça a mais em um “processo de preparar o terreno”, que teve início naquele mesmo espaço em 2021, quando a curadora Naine Terena ocupou o octógono com a exposição *Véxoa: Nós Sabemos* e convidou Baniwa, que realizou um trabalho sobre memórias através de um plantio feito no jardim da Pinacoteca<sup>18</sup>. Naquele mesmo ano, Naine Terena, respondendo à pergunta em uma entrevista sobre o risco de a arte indígena estar na moda e, portanto, ser destinada a uma breve duração, afirmava:

Para evitar que isso aconteça, a arte indígena precisa não apenas estar presente em exposições temporárias, como também ser incorporada ao acervo permanente das instituições. A Pinacoteca de São Paulo, por exemplo, fundada em 1905, só incorporou obras de indígenas a seu acervo permanente em 2019, quando adquiriu trabalhos de Denilson Baniwa e Jaider Esbell. Esse é um processo que passa também pela educação, que precisa estar nos livros didáticos das crianças e também na academia. (Orlandi, 2021)

No vídeo de apresentação da exposição Denilson define a *Escola Panapaná* como “um instrumento artístico de apresentar mundos que se confluem”. Ao longo dos quatro meses passaram pela Escola professores de 25 etnias indígenas diferentes, de diversos lugares do Brasil, reconhecendo a pluralidade trazida por diversas intelectualidades indígenas e mostrando a pluralidade que constitui o Brasil. Isso torna-se ainda mais importante em

relação à urgência dos artistas indígenas de lidar com o atraso do sistema institucional das artes no Brasil – e no mundo – em reconhecer a arte indígena para além de coleções etnográficas. Nas palavras de Baniwa:

Como o cenário artístico indígena contemporâneo é muito recente, é pouco entendido pelo sistema artístico brasileiro. Muito do que se espera quando há um convite para uma pessoa indígena é apresentar uma coisa pré-formatada, como uma pintura ou uma tela, algo que seja uma representação do que um artista branco faria. Então, para mim é importante trazer a escola para um dos maiores museus de arte do Brasil e que esse espaço traga outros artistas para ocuparem. (entrevista vídeo Escola Panapaná)



FIG.9. Denilson Baniwa. *Escola Panapaná*, 2023. Exposição *Escola Panapaná*, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, 2023. Frame do documentário durante ritual indígena ocorrido à frente da Pinacoteca. Fonte: Website da Pinacoteca do Estado.

Ao comentar a experiência, Denilson no vídeo documentário afirma: “foi muito lindo ver como que a escola foi sendo ocupada, e esses resquícios que ficaram dessas atividades. Se a gente olha ao redor da *Escola Panapaná*

ela vai estar toda com adesivos, com desenhos, com bandeira, com frases” (entrevista vídeo *Escola Panapaná*). A imagem lembra os resquícios daquelas que foram as praças das cidades brasileiras durante o movimento de ocupação de 2010<sup>19</sup>, assim como a última edição de Documenta XV, com título *Lumbung*<sup>20</sup>, realizada em Kassel, Alemanha, entre junho e setembro de 2022. Curada pelo coletivo de arte indonésio *Ruangrupa*, a exposição levantou um amplo debate internacional sobre as relações de poderes norte-sul no mundo das artes, para além de questões históricas internas ao estado Alemão, que não cabem ser abrangidas neste texto. Definida por muitos críticos europeus como “caótica”, “sem trajeto” e “sem arte”, Documenta XV foi concebida pelo coletivo curatorial como um processo compartilhado e colaborativo em constante movimento. As propostas dos artistas frequentemente se desenvolviam a partir do público presente naquele momento. Assim como no caso da *Escola Panapaná*, os resquícios eram o que sobrava nos espaços expositivos depois da atividade ter acontecido, criando um certo senso de confusão, assim como de vitalidade. Nas palavras de Baniwa, a Escola apareceu “como um bicho da seda constantemente construído e alimentado pelos conteúdos de aprendizado” (entrevista vídeo *Escola Panapaná*).

Esse ser vivo reflete-se no movimento que levou a exposição para fora da Pinacoteca, como por exemplo na oficina de grafismo indígena realizada pelo Denilson no Ateliê Pina Contemporânea, um projeto da expansão da Pinacoteca, e outros espaços culturais da cidade de São Paulo, sendo dois públicos, o Museu das Culturas Indígenas e o Museu da Língua Portuguesa, e um privado, a Casa do Povo. A travessia entre a Pinacoteca e o Museu da Língua Portuguesa, ainda ocupada pela exposição *Nhe'ê Porã: Memória e Transformação*, de Daiara Tukano, no primeiro mês da *Escola* na Pinacoteca, parece simbolizar, e ao mesmo tempo tornar concreta, a reivindicação: “Brasil é Terra Indígena!”, como demarcado em vários trabalhos de Denilson Baniwa<sup>21</sup>. Os dois projetos estendiam-se e se entrelaçavam um com outro, em um fluxo de ressignificação dos territórios.



FIG.10. Denilson Baniwa. *Escola Panapaná*, 2023. Exposição *Escola Panapaná*, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, 2023. Frame do documentário com a incorporação das atividades realizadas na instalação. Fonte: Website da Pinacoteca do Estado.



FIG.11. Denilson Baniwa. *Escola Panapaná*, 2023. Exposição *Escola Panapaná*, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, 2023. Frame do documentário durante ação de travessia da Pinacoteca para o Museu da Língua Portuguesa. Fonte: Website da Pinacoteca do Estado.

Nas palavras de Menezes<sup>22</sup>, os resultados da exposição foram de “veicular uma outra possibilidade de educação, que não fosse tão dura, tão engessada. Uma educação que também tivesse um compromisso com o espontâneo, tivessem um compromisso com a vontade daquele que educa e a vontade daquele que é educado” (Menezes, 2023).

## O trabalho coletivo como metodologia

Em 1992, Aílton Krenak escrevia:

Os intelectuais da cultura ocidental escrevem livros, fazem filmes, dão conferências, dão aulas nas universidades. Um intelectual, na tradição indígena, não tem tantas responsabilidades institucionais, assim tão diversas, mas ele tem uma responsabilidade permanente que é estar no meio do seu povo, narrando a sua história, com seu grupo, suas famílias, os clãs, o sentido permanente dessa herança cultural. (Krenak:1992)

Pode-se dizer que com uma distância de 30 anos, artistas indígenas estão juntando essas duas responsabilidades: institucionais e comunitárias, fazendo-se de “megafones” dessas histórias e heranças culturais dentro dos espaços culturais brasileiros e pelo mundo. No momento que esses artistas começam a circular e a ocupar esses espaços institucionais, impõem neles práticas artísticas e curatoriais atípicas e revolucionárias no sistema ocidental das artes e da academia – ganancioso, individualista e competitivo. Quando em 2017 Sandra Benites, do povo Guaraní Ñandeva, foi nomeada co-curadora responsável pela exposição *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena*, no Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), foi a primeira vez, no Brasil, que uma curadora indígena foi convidada para organizar uma exposição em uma grande instituição cultural. Como disse Adriano Pedrosa, diretor artístico do MASP, e atual curador da 60ª edição da Biennale de Veneza: “É [foi] um ponto de virada – aumenta[ou] a exigência para que outras instituições repensem com quem deveriam trabalhar” (Durón, 2019).

A partir daquele momento, várias foram as exposições curadas por artistas e curadores indígenas. Para além de Sandra Benites ter assumido em 2020 o cargo de curadora do MASP, e das duas exposições que este artigo apresenta, focando apenas nas realizadas no Brasil, muitas foram as curadorias realizadas. Dentre elas podemos mencionar: *Teko Porã* e *ReAntropofagia* (2019), curada por Denilson Baniwa; *Véxoa Nós Sabemos* (2021), por Naine Tereina; *Moquém\_Surarí: Arte Indígena Contemporânea* (2021), por Jaider Esbell. Em 2023, a exposição *Histórias Indígenas* foi realizada no Museu de Arte de São Paulo<sup>23</sup> e continua sua itinerância na Noruega no Kode Museum, de Bergen. Durante a itinerância, foram realizadas diferentes exposições e atividades curadas pelo novo coletivo de curadores indígenas, Edson Kayapó, Fernanda Tupinambá e Kassia Borges. Os três substituíram Sandra Benites que, ao sair do cargo em 2022, declarou que a sua presença parecia estar mais ao serviço da imagem de um museu diversificado do que do interesse pelo seu trabalho. Benites assumiu no ano seguinte o cargo de co-curadora da primeira Bienal das Amazônias e depois de diretora de artes visuais da Funarte. Novamente, foi a primeira vez que uma pessoa indígena assumiu um cargo no conselho da Fundação Nacional de Arte.

Essa passagem da curadoria do MASP do individual para o coletivo pode ser utilizada como explicitação do entendimento do ofício da curadoria entre estes artistas. Apesar da etimologia do verbo “curar”, e da palavra “curadoria”, remeter ao latim “curare” – ter cuidados com, cuidar de, ocupar-se de, vigiar –, a sua transferência ao mundo das artes ocidentais a afasta exponencialmente do seu significado original. É nesse contexto que, ao ser apropriada por pessoas indígenas, toma forma a atipicidade e o carácter revolucionário dessas práticas de cura. Quando a palavra ‘curadoria’ se esvazia de qualquer cuidado, atenção e gentileza, torna-se ainda mais coerente escutar esses artistas dizerem que para ele/a/s as palavras, ou os conceitos, de “curadoria” e de “arte” não têm conteúdo. Talvez seria o momento de realmente olhar para outros vocabulários, e sentidos, como ele/a/s mesmo/a/s estão fazendo.

Podemos nos valer de duas passagens sobre o uso das palavras. Para Denilson Baniwa:

A palavra *itarawatakhetti*, é uma palavra dos criadores do povo Baniwa que tem um significado muito amplo, intendendo todo o processo que dá condição para quem ainda não nasceu, viver num mundo possível de viver. Entende-se: aprender sobre a própria cultura, e da cultura dos outros, para que possamos cuidar da herança ancestral, do território e da cultura do povo. Esta palavra traduz esse movimento que eu tento fazer. (Fala do Denilson Baniwa no primeiro encontro do Diálogo South North sobre Arte Afro-Indígena, maio 2023)

Para Daiara Tukano:

Se houvesse palavra para arte na língua Dahseyéi (Tukano), a mais adequada seria Hori, pois representa a percepção do mundo em suas cores, formas e vibrações. Hori é a miração (percepção e expressão visual) que está presente no mundo material e espiritual, no visível e no invisível. (Tukano, 2020)

No panorama global indígena das artes, Wanda Nanibush, artista e educadora Anishinaabe, curadora de Arte Indígena na Art Gallery of Ontario (AGO), define a sua prática nas instituições de arte como aquela de um “guerreiro das palavras e das imagens” em vez de tratar como uma prática curatorial. Segundo Kimberley Moulton (2018), curadora do povo Yorta Yorta e responsável pelas coleções Aborígenes do Sudeste nos Museus Victoria, ao falar de curadoria, remarca a “necessidade de conectar culturas, comunidades e os objetos feitos por elas”. Léuli Eshrāghi (2018), artista e escritor/a samoana e persa, remete ao conceito sãmoano de *tautuanaga* ó *fa’āliga ata*, em vez de curar literalmente, indicando o ato de exibir (*display/exhibiting*).

Um dos aspectos que mais fortemente aparece, e difere, é essa dimensão coletiva que desdobra em diferentes níveis: no cuidado, na dimensão comunitária da produção do trabalho, na função política educativa da arte e na abdicação à “autori(al)idade”, assim como comentado por Renato Menezes:

O trabalho do Denilson é quase que uma negociação ou uma abertura de mão, talvez uma renúncia em certos aspectos, da ideia de autor absoluto da obra. O Denilson cede esse lugar de autor, a pessoa indígena que quiser ocupar esse espaço. Quer dizer, ele não é o único, não uma escola feita pra girar em torno dele, isso é muito bonito, é uma escola feita pra girar em torno do pensamento indígena. Acho que a beleza disso só existe porque existe esse espaço de escuta dos artistas indígenas em geral e no caso do Denilson Baniwa em particular. O trabalho do Denilson não é o objeto, mas aquilo que o objeto permite que aconteça. (Documentário Denilson Baniwa: *Escola Panapaná*)

A maior parte dos trabalhos e exposições são obras resultantes da confluência de concepções e preocupações levantadas coletivamente, seja dentro da comunidade quanto no âmbito mais propriamente das artes, como nos dois casos das exposições tratadas por este artigo. Muitas das práticas destes artistas têm uma gestação comunitária, elas nascem a partir do dia a dia das comunidades onde eles vivem e das diferentes atuações dessas pessoas nos diferentes contextos onde transitam.

Arissana Pataxó, ao definir o próprio trabalho de artista, afirma:

Na vida da gente, a arte é só mais uma forma de expressão, mas a gente transita por muitos outros espaços, pelo menos eu, e aqueles que querem ser artistas indígenas, não apenas circulamos aí. A gente não é apenas artistas, é mãe, é esposa, cuida da casa, cuida da escola, cuida de tarefa das crianças, trabalha em outros lugares (...). Às vezes a gente pensa que não, mas o produzir é estar junto com outras construções, outros movimentos, fazendo tantas outras coisas na própria comunidade. (Comunicação pessoal, 2022)

Ao comentar o próprio trabalho, Moara Tupinambá diz:

O meu ativismo nas artes se dá muito para tentar que estes processos de conhecimento ancestrais milenares não se percam (...). A criação da arte não se dá apenas nesta arte contemporânea, no sistema, mas para mim se dá no dia a dia do que eles [a comunidade] estão produzindo hoje... O fazer do *tarubá* é também uma criatividade, é também um lugar que deve ser

valorizado da cultura alimentar. Tudo o conhecimento deles, da cultura deles, foi desvalorizado como se fosse inferior. Então o nosso trabalho é um trabalho de valorizar esta cultura porque ela não se perca e vire tudo o mundo globalizado. (Comunicação pessoal, 2022)

Maria Inês de Almeida, curadora em 2014 da mostra *MIRA! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas*, diz que para os povos indígenas a ideia de produzir arte só surge do contato com o mundo globalizado (Almeida, 2014). Graciela Guaraní confirma esta reflexão:

No mundo ocidental, precisam buscar uma nomenclatura de algo que na verdade sempre produzimos [entre povos indígenas] e que vocês chamam arte. Praticamos esta condição artística há muito tempo, desde o início da nossa existência, na concepção de como vemos e sentimos o mundo. (Comunicação pessoal, 2022)

Para os artistas indígenas, a arte é uma ação política que pretende produzir efeitos nas estruturas de poder existentes e nas pessoas que delas se beneficiam. De acordo com Naine Terena:

Vejo a curadoria como um ato político, sobretudo no Brasil de hoje, quando os direitos dos povos indígenas vêm sendo constantemente ameaçados pelo governo federal. A arte funciona como instrumento de luta para os indígenas. Cabe à curadoria dar visibilidade a essa produção efervescente e levá-la ao maior número de pessoas. (Orlandi, 2021)

Como afirmou Baniwa em entrevista de 2020, “Ser indígena é criar algo coletivo”. Três anos depois, e com uma carreira internacionalmente reconhecida, o posicionamento não mudou: “o sistema coletivo Baniwa para mim é um sistema que me representa enquanto artista” (Comunicação pessoal). As palavras ecoam naquelas de Graciela Guaraní:

A experiência de trabalhar não só com o meu povo, mas com diferentes povos originários do Brasil, é para mim uma experiência muito distante desse olhar de autoria. É parte da existência do meu próprio ser (...) como forma de estarmos juntos no mundo. (Comunicação pessoal, 2022)

O “fazer coletivo-inclusivo” e político dessas produções – como pela definição de Ailton Krenak ao começo deste artigo – espelha-se também em não limitar as exposições ao que é entendido dentro dos cânones ocidentais como “pertencente ao mundo das artes”. Exemplo dessa inclusão encontra-se na exposição *Nhe’ẽ Porã: Memória e Transformação*, de Daiara Tukano, onde podem ser encontrados, juntos às pinturas (que o limitado olhar ocidental legitima como arte), vídeos feitos pela SESCTV ou por grupos ativistas que mais dificilmente encontrariam espaço numa mostra de arte. Como reportado por Benites e La Fuentes (2019), ao comentar os processos participativos que deram vida à exposição *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena*, no Museu de Arte do Rio:

Foram necessárias várias explicações de ambos os lados: com os membros das aldeias, isto envolveu comunicar detalhes e lógica do museu: econômico, simbólico e operacional. Com a instituição e as equipes não indígenas, envolveu introduzir outros modos de ser, modos de abordar, outras temporalidades, visões e economias possíveis. (Benites; La Fuentes, 2019).<sup>24</sup>

Ao comentar as polêmicas que marcaram a renúncia de Sandra Benites ao cargo de curadora do MASP, a estratégia tomada pelos artistas foi de se apoiarem uns aos outros, de “não deixar mais ninguém sozinho”. Segundo Denilson Baniwa:

Por indígenas negros não binários é difícil se estabelecer, é difícil se colocar nestes espaços sem receber retaliações (...). A gente está no mesmo espaço em que pessoas que estudaram belas artes, curadorias, processos todos. A gente está vindo sem esta formação de base, assim é um aprendizado no dia a dia, na experiência, nos novos estudos. Com a nossa presença a gente estimula indígenas a se preparar e ocupar este espaço com mais conhecimento (...) Eu espero que a nossa presença hoje possa ajudar ele/as a encontrar um espaço mais acolhedor porque do jeito que está não é nada acolhedor e nada saudável. (Comunicação pessoal, 2022)

Nesta resiliência, as práticas e curadorias desses artistas parecem fortemente influenciar as formas com que a sociedade brasileira observa

seus povos originários. Ao mesmo tempo que contribuem pelo reforço da afirmação da identidade indígena dos sujeitos que exercem esta afirmação, as práticas tornam-se um instrumento de empoderação, impondo as próprias formas de estar enquanto indígena dentro do mundo das artes, como em qualquer mundo. Como remarcado por Edson Kaiapó:

Nunca no Brasil pensaram que indígena podia ser artista, curador, escritor, cientista, filósofo, piloto de avião e hoje nós estamos ganhando esta visibilidade e as pessoas estão percebendo que nós temos direitos de ser qualquer coisa que nós quisermos ser, e podemos viver onde nós quisemos, dentro da cidade, nas aldeias. Podemos viver nas universidades, na roça, e o fato de nós vivermos em qualquer lugar não pressupõe que nós deixaremos de ser indígenas. O fato de nós sermos artistas ou curadores não pressupõe que nós deixaremos de ser indígenas. Pelo contrario, significa que nós estamos colocando o pé no mundo da resistência para dizer que a nossa resistência vai se dar em todos os espaços e modos, inclusive no campo das artes. (Comunicação pessoal, 2022)

Segundo Naine Terena, “A meu ver, a maior diferença em comparação à arte não indígena diz respeito à relação com o mercado. Algumas obras de artistas indígenas não têm preço, por exemplo” (Orlandi, 2021). Uma destas obras é o *Museu Da Silva*, de Moara Tupinambá, que, de um museu da história da família dela, transformou-se num museu da comunidade, desenvolvendo-se no Museu do Cucurunã<sup>25</sup>. Como afirmou:

O museu foi mais uma ação de ativismo, ele não vai entrar para um museu, para uma galeria de arte. Não vai ser vendido, é um lugar onde eu sou ativista, é um lugar onde mostrar uma memória que foi apagada visibilizada e violentada, porque a minha família toda foi catequizada (...). É um lugar de violência que eu não consigo mais olhar, já aconteceu, e por isto para mim é mais interessante que a própria comunidade faça este museu e que eles estejam construindo ele a partir de um museu atual, vivo, na contemporaneidade do que estão fazendo, seja um festival, se eles estão dançando carimbó, se eles estão aprendendo a fazer o *tarubá* de novo. (Comunicação pessoal, 2022)

Ao contrário de uma exposição e de uma obra de arte, que no conceito ocidental adquirem significado enquanto isoladas do mundo comum e colocadas numa galeria ou museu, essas obras fundem o artístico com o político, adotando competências mais comunicativas em vez da simples estética da arte. Segundo Graciela Guarani:

Esta inserção nas várias linguagens artísticas que nós, enquanto indígenas, atuamos – e estamos – passa muito por este lugar deste viés político, porque a construção de conhecimento passa muito por este ato de política de estar nos lugares. (...) para mim hoje, enquanto curadora, afirmo a existência de diversas linguagens artísticas, de várias possibilidades artísticas de fazer e entender as obras que a gente faz. Esta condição é em grande parte uma condição subversiva. Como a gente utiliza as artes indígenas para fazer esta subversão das realidades onde a gente é colocado? (Comunicação pessoal, 2022)

## Conclusões

A arte visual é usada por artistas indígenas para processos interligados de afirmação de identidades e cosmologias indígenas. Implícita neles está a reivindicação de uma forma diferente de relacionar e compreender o mundo, incluindo o mundo da arte. Dentro desta urgência do fazer, torna-se importante reunir os conhecimentos que estas práticas curatoriais resgatam, bem como preservar os registros para que possam ser disponibilizados ao público – indígena e não indígena – como material pedagógico e didático.

Ao estabelecer esses objetivos, os programas educativos tornam-se centrais enquanto multiplicadores das pesquisas e das trajetórias dos protagonistas do movimento de “Arte Indígena” brasileiro que está redefinindo a arte brasileira no Brasil e no cenário global. As duas exposições analisadas exaltam o esforço, dos curadores e das instituições que as hospedaram, em compartilhar o que foi criado nesses espaços. Apesar das visitas virtuais resultarem bastante maçantes, depois de se familiarizar com

o instrumento, é possível se engajar com a exposição. Nunca a experiência presencial poderá ser substituída, mas, ao fim da pesquisa, é possível trazer elementos válidos para análise. Se a natureza mecânica do movimento não garante a integralidade da visita, por vezes tem-se a impressão de que o simples movimento interrompe ou oculta a apresentação de alguns dos vídeos, mas a visita virtual ainda deixa intuir a vasta investigação que sustenta o trabalho de curadoria<sup>26</sup>.

Torna-se claro o que Denilson Baniwa, ao receber o convite para ocupar o Octógono da Pinacoteca de São Paulo, comentou sobre os seus primeiros pensamentos:

Eu não sabia o que iria fazer, o que queria fazer, mas eu sabia o que não queria fazer. Não queria fazer uma exposição, cumprindo uma expectativa que já vem criada em cima de pessoas indígenas. Pintura, vídeos, performances. É isso que se espera de um artista indígena hoje. (Documentário Denilson Baniwa: Escola Panapaná, 2023)



FIG.12. Denilson Baniwa. *Escola Panapaná*, 2023. Exposição *Escola Panapaná*, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, 2023. Frame do documentário com ritual de acolhida para a exposição. Fonte: Website da Pinacoteca do Estado.

Em termos curatoriais, as duas exposições se caracterizaram por estratégias de curadoria compartilhada que se manifestaram de forma diferente. A *Escola Panapaná* deu ênfase ao caráter vivencial e de comunhão no espaço de criação, até efêmero, com participação de várias pessoas indígenas [Fig. 12], lembrando a concepção do coletivo indonésio Ruangrupa na proposta da criação de um *lumbung* dentro da *documenta15*. Um espaço de troca e de invenção permanente e compartilhada e de afirmação de múltiplos entendimentos do que seria arte. Já a exposição *Nhe'ẽ Porã*, por sua vez, expressou um caráter plural e coletivo na seleção das diferentes linguagens – vídeos, desenhos, mapas, entrevistas – utilizadas pelos numerosos contadores da história que foram trazidas conjuntamente à atenção do visitante. As duas exposições apresentaram também uma componente temporal de continuidade interessante, porém diferente. A *Escola Panapaná* atingiu um dos objetivos centrais da mudança de rumo da história das artes, indo a ocupar de forma permanente o acervo da Pinacoteca de São Paulo com os seus vídeos e materiais produzidos. A exposição *Nhe'ẽ Porã* estendeu-se no tempo e no espaço, beneficiando-se de um trânsito que a levou do Museu da Língua Portuguesa de São Paulo (outubro 2022-abril de 2023), até o Museu de Arte do Rio de Janeiro (abril a julho de 2024), com uma passagem em Paris durante uma conversa da Daiara Tukano no Instituto de Paris da University of London (março de 2024) – tendo como tema *Indigenous Languages and Linguistic Diversity*. Evidencia-se a preocupação com os desdobramentos de cada exposição e o uso estratégico de possibilidades, quer seja aquela da entrada no acervo da Pinacoteca, como aquela oferecida pela *Década Internacional das Línguas Indígenas* (2022-2032), coordenada pela UNESCO em todo o mundo. Como afirmou Daiara Tukano, no texto “Palavra tem Poder”, parte do *e-book*<sup>27</sup> que acompanhou a exposição:

É um caminho sem volta: nada sobre nós, sem nós! Seja por meio da comunicação, do cinema, da música, da literatura, das artes, dos espaços educacionais e até mesmo do humor, as narrativas contemporâneas são as novas flechas que assumem seu poder de transformação.

## Referências

BROWNING, D. Hiding in Plain Sight. Decolonising Public Memory. In: GARCÍA-ANTON, K. (ed.). *Sovereign Words, Indigenous Art, Curations and Criticism*. Oslo: Office for Contemporary Art Norway (OCA) / Valiz, 2018.

BUROCCO, L.; SOUZA, A. Life and its Transits as an Art Studio: A conversation with Arissana Pataxó. *Arquivo Papers*, v. 3, n. 2, p. 69-84, 2023. Disponível em: <https://archivopapersjournal.com/ojs/index.php/apj/article/view/91>; acesso em: 3 de jun. 2024.

BUROCCO, L. Bial de Luleå, autodeterminação dos povos originários dos países nórdicos europeus. *Revista Buala*, Lisboa, 12 jan. 2023a. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/bial-de-lulea-autodeterminacao-dos-povos-originarios-dos-paises-nordicos-europeus>; acesso em: 3 de jun. de 2024.

\_\_\_\_\_. CURA e Vozes Contra o Racismo: pratiche artistiche e curatoriali di Contro Colonizzazione dal Sud'. *Roots&Routes*, Research on Visual Cutures, Bologna, v. XI, n. 35, 2021. Disponível em: <https://www.roots-routes.org/cura-e-vozes-contra-o-racismo-pratiche-artistiche-e-curatoriali-di-contro-colonizzazione-dal-sud-di-laura-burocco/>; acesso em: 3 de jun. de 2024.

\_\_\_\_\_. The Forest on the Walls. Notes on Indigenous Street Art. *Nuart Journal*, The Writing's on the Wall, Expanded Issue, v.3, n. 1, Spring 2021b, p.48-59. Disponível em: [https://nuartjournal.com/pdf/issue-5/NJ5-o8\\_Burocco.pdf](https://nuartjournal.com/pdf/issue-5/NJ5-o8_Burocco.pdf). Acesso em: 3 de jun. de 2024.

COELHO, M. C.; MELO, V. Z. Nem heróis, nem vilões: o lugar dos diretores de povoações nas dinâmicas de transgressão à lei do Diretório dos Índios (1757-1798). *Revista de História*, São Paulo, v. 174, p.101-129, jan./jun. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2016.115846>. Acesso em: 3 de jun. de 2024.

DE ALMEIDA, M. I., Mira! – Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas. Introdução. *Mundo Amazônico*, Bogotá, v.5, p.185-188, 2014. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/45760/48330>; acesso em: 3 de jun. de 2024.

DÚRON Maximiliano, Preeminent São Paulo Art Museum Hires First Indigenous Curator, 2019 <https://www.artnews.com/art-news/news/sandra-benites-curator-masp-1202672924/>; acesso em: 3 de jun. de 2024.

ESHRĀGHI, L., 2018. M-ãtau 'O Tautuanaga O Fa'Aliga Ata Mo O Tãtou Lumana'I Considering the service of display for our future. In: GARCÍA-ANTON, K. (ed.). *Sovereign Words, Indigenous Art, Curations and Criticism*. Oslo: Office for Contemporary Art Norway (OCA) / Valiz, 2018, p 239-258.

FERNANDES, F. R. Diretório dos índios. *InfoEscola*, Florianópolis, s.d. Disponível em: <https://www.infoescola.com/historia/diretorio-dos-indios/>. Acesso em: 3 de jun. de 2024.

- FINBOG, L., GARCÍA-ANTÓN, K., NIILLAS, B. (orgs.). *Čatnosat, The Sámi Pavilion, Indigenous Art, Knowledge and Sovereignty*. Oslo: Office for Contemporary Art Norway (OCA) / Valiz, 2022.
- FRANCHETTO, B.; ALENCAR, A. de. Com a palavra os pesquisadores indígenas. *Revista Linguística*, Rio de Janeiro, v. 15, n.1, p. 18 -39, jan./abr. 2019. DOI: <https://doi.org/10.31513/linguistica.2019.v15n1a25561>; acesso em: 3 de jun. de 2024.
- GARCÍA-ANTÓN, K.; GASKI, H.; GUTTORM, G. (orgs.). *Let the River Flow. An Indigenous Uprising and its Legacy in Art, Ecology and Politics*. Oslo: Office for Contemporary Art Norway (OCA) / Valiz, 2022.
- GASKI, H.; GUTTORM, G. (eds.). *Duodji Readers. Twelve essays on duodji by Sámi writers*. Kárášjohka/Karasjok: Davvi Girji Editor, 2022.
- KOPENAWA, D., ALBERT, B. *A Queda do Céu, palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, A.; CESARINO, P. As alianças afetivas. Entrevista com Ailton Krenak por Pedro Cesarino. In: *INCERTEZA VIVA. Catálogo da 32ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 169-189. Disponível em: [https://www.academia.edu/37323976/As\\_alian%C3%A7as\\_afetivas\\_entrevista\\_com\\_Ailton\\_Krenak\\_por\\_Pedro\\_Cesarino](https://www.academia.edu/37323976/As_alian%C3%A7as_afetivas_entrevista_com_Ailton_Krenak_por_Pedro_Cesarino). Acesso em: 3 de jun. de 2024.
- KRENAK, A. Antes, o mundo não existia. In: NOVAES, Aduauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 201-204.
- KUOKKANEN, R. What is Hospitality in the Academy? Epistemic Ignorance and the (Im)Possible Gift. *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, v. 30, n. 1, p.60-82, may 2008.
- LAFUENTE, P.; BENITES, S. Walking towards the indigenous protagonism: on the work process in Dja guata Porã: Rio de Janeiro Indígena. *Revista Terremoto*, Ciudad de México, n.14, [p.1-7], abr. 2019. Disponível em: <https://terremoto.mx/en/revista/caminar-hacia-el-protagonismo-indigena-sobre-el-proceso-de-trabajo-en-dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena/>; acesso em: 3 de jun. de 2024.
- LIMA, E., Língua que floresce por vingança: o tupi em Portugal. *Afrolis*, Lisboa, 26 out. 2023. Disponível em: [https://afrolis.pt/lingua-que-floresce-por-vinganca-o-tupi-em-portugal/?fbclid=IwAR3ZbFRF-WTxDew-\\_JCHosAwcyD\\_vpGZphMXjqplis7pR94Ts4hn8Pjmzo](https://afrolis.pt/lingua-que-floresce-por-vinganca-o-tupi-em-portugal/?fbclid=IwAR3ZbFRF-WTxDew-_JCHosAwcyD_vpGZphMXjqplis7pR94Ts4hn8Pjmzo). Acesso em: 4 nov. 2023.
- MOULTON, K. I can still hear them calling echoes of my ancestors. In: GARCÍA-ANTÓN, K. (ed.). *Sovereign Words, Indigenous Art, Curations and Criticism*. Oslo: Office for Contemporary Art Norway (OCA) / Valiz, 2018, p 197-214.
- ORLANDI, A. P. Conversa com Naine Terena “A arte funciona como instrumento de luta para os indígenas”. *C&América Latina*, Berlin, 25 jan. 2021. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/a-arte-funciona-como-instrumento-de-luta-para-os-indigenas-naine-terena/?fbclid=IwAR1-MkKosTYIKZxKCoPKx7biP2z3--n5cg5CpKqhGsKfxLY-3oRqS9s0578>; acesso em: 28 abr. 2024.

- RUANGRUPA (ed.). *documenta Fifteen Handbook*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2022.
- SILVA, V. G. da; REIS, L. V.; SILVA, J. C. (orgs.). *Antropologia e seus Espelhos. A etnografia vista pelos observados*. São Paulo: FFLCH/USP, 1994. Disponível em: [https://www.academia.edu/39314757/L%C3%ADnguas\\_ind%C3%ADgenas\\_artes\\_da\\_palavra\\_Indigenous\\_Languages\\_verbal\\_arts](https://www.academia.edu/39314757/L%C3%ADnguas_ind%C3%ADgenas_artes_da_palavra_Indigenous_Languages_verbal_arts); acesso em: 4 nov. 2023.
- GRAUDEL, D. L.; JOCKS, H.-N.; NILSSON, E.; KLIEFOTH, M. (eds.). *The Collective Eye in conversation with Ruangrupa. Thoughts on Collective Practices*. Berlin: Distanz, 2022.
- TUKANO, D. Hori. In: FAGTAR, abr. 2020. Disponível em: <https://fagtar.org/expressoes/expodaiaratukano/>; acesso em: 3 de jun. de 2024.

### Vídeos

- TOUR VIRTUAL da exposição Nhe'ẽ Porã: Memória e Transformação. Disponível em: <https://nheepora.mlp.org.br/>; acesso em: abr. 2024;
- DENILSON BANIWA: Escola Panapaná. São Paulo: POSEIDOSCOP, 2023. 1 vídeo (28 min.). Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/denilson-baniwa-escola-panapana/>; acesso em: 28 abr. 2024.

### Matérias áudios

- Arte Indígena Contemporânea - Em português. Disponível em: <https://iono.fm/c/8642>. Acesso em: 3 de jun. de 2024;
- Contemporary Indigenous Art - Em inglês. Disponível em: <https://iono.fm/c/8581>. Acesso em: 3 de jun. de 2024.

## Notas

- \* Atualmente é Investigadora do Centro de Investigação em Antropologia (CRIA) ISCTE do Instituto Universitário de Lisboa. Fez pós-doutorado em Visual History and Theory, no Centre for Humanities Research da University of the Western Cape, CHR-UWC Cape Town em 2021, e em Linguagens Visuais no Programa de Pós-Graduação da Escola de Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro EBA-UFRJ em 2019. Possui doutorado em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro ECO-UFRJ, com um semestre como pesquisador visitante no WITS City Institute, University of Witwatersrand WITS, Johannesburg, e três meses como visitante no DASTU – Dipartimento di Studi Urbani do Politecnico de Milano. E-mail: lburocco@gmail.com . ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7767-4941>. Este trabalho foi apoiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) ao abrigo do financiamento 2021.02172.CEECIND.
- 1 No dia 1º de novembro 2023, a Fundação Bienal de São Paulo, o Ministério das Relações Exteriores e o Ministério da Cultura anunciaram o Pavilhão *Hãhãwpuá* como representação nacional brasileira na 60ª Exposição Internacional de Arte – La Biennale di Venezia. *Hãhãwpuá* remete ao nome usado pelos

indígenas Pataxó para se referirem ao território que, depois da colonização, ficou conhecido como Brasil. Veja a notícia veiculada pela página da Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: [https://bienal.org.br/participacao-brasileira-biennale-arte-2024/?utm\\_campaign=2023\\_11\\_01\\_newsletter\\_especial\\_anuncio-6obv&utm\\_medium=email&utm\\_source=RD+Station](https://bienal.org.br/participacao-brasileira-biennale-arte-2024/?utm_campaign=2023_11_01_newsletter_especial_anuncio-6obv&utm_medium=email&utm_source=RD+Station)

- 2 Katya García-Antón junto com Beaska Niillas, político e guardiões da terra e detentor de saberes ancestrais, e Liisa-Rávná Finbog, acadêmica Sámi, foram os curadores do Sámi Pavilion na 59ª Biennial Internacional de Arte de Veneza de 2022. O projeto transformou o pavilhão dos países nórdicos (Suécia, Noruega e Finlândia) no primeiro pavilhão indígena da história da Bienal de Veneza. O segundo será na 60ª Bienal de Veneza, o Pavilhão Hãhãwpuá que vai substituir o Pavilhão do Brasil no espaço dos Giardini da Biennale.
- 3 Arissana Pataxó, Denilson Baniwa, Edson Kaiapó, Graciela Guaraní, Kassia Borges, Moara Tupinambá. As citações contidas neste artigo referem-se a essas entrevistas, exceto quando se especifica ser parte de outras correspondências. Parte da entrevista com Arissana Pataxó, traduzida em inglês, está disponível em : <https://archivopapersjournal.com/ojs/index.php/apj/article/view/91>. Acesso em: 3 de junho de 2024.
- 4 Reconhecemos que não há unanimidade de pensamento sobre a definição de Arte Indígena Contemporânea, um termo cunhado para o falecido artista Macuxi Jaider Esbel. Segundo uma entrevista com Kassia Borges: "Na Amazônia, no interior, não se fala de arte contemporânea, os indígenas não falam de arte contemporânea, porque sempre fizeram arte contemporânea. Naine Terena tem um conceito interessante. Em vez de falar sobre Arte Indígena Contemporânea (AIC) - termo que Jaider criou - Naine não concorda muito com esse termo, ela prefere falar sobre Movimento Estético Indígena porque dessa forma inclui também quem faz arte na aldeia, sempre fizeram, que não têm mudanças, mas sempre tive, porque a arte indígena nunca foi estática".
- 5 *A South North Dialogue on Afro-Indigenous Art* é um projeto de pesquisa conduzido pela autora que recebeu apoio da *Edição XI do Italian Council 2022* para crítica e curadoria. O projeto visou abrir um canal de diálogo entre artistas e curadores indígenas brasileiros e Sámi do Norte da Noruega, Suécia e Finlândia sobre práticas artísticas e curatoriais, trazendo essas experiências para o diálogo. Em 2023 foram realizados dois encontros on-line, um em maio com tema curadoria indígena, e um em outubro, com tema sobre presença indígena na universidade; e uma série de podcasts em português e inglês. Está em andamento uma publicação que reúne materiais e produtos ao longo do processo.
- 6 Conforme artigo de Fernando Roque Fernandes, para InfoEscola: "Publicado em 1758, o Diretório dos Índios foi uma lei caracterizada por uma série de diretrizes a serem seguidas nas colônias portuguesas. Propunha a normatização de diversas práticas coloniais, estabelecendo critérios educacionais, administração da força de trabalho e relações entre indígenas e colonos. (...) Em seus 95 parágrafos, o Diretório traçava alterações profundas na política indigenista em vigor na colônia, entre elas a proibição do uso da língua materna de cada nação indígena e da Língua Geral (*Nheengatú*), obrigando o uso da língua portuguesa. Sob tal legislação, os indígenas deveriam adotar sobrenomes portugueses; construir suas moradias no estilo dos brancos (com divisões internas). As habitações coletivas foram proibidas; indígenas entre 13 e 60 anos eram obrigados a trabalhar e pagar o dízimo". (Fernandes, s.d.). Veja também artigo de Mauro Cezar Coelho e Vinícius Zúniga Melo, na Revista de História (Coelho; Melo, 2016).
- 7 Afirma Daiara Tukano na página da exposição no website do Museu da Língua Portuguesa "Colocamos em debate o fato de que somos descritos como povos ágrafos, sem escrita, mas nossas pinturas também são escritas – só que não alfabéticas".

- 8 Em uma conversa coordenada por Bruna foram convidamos os estudantes indígenas do Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) e do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (PPGAS/MN), ambos da UFRJ, para uma roda de conversa sobre a importância da documentação de narrativas e os sentidos das práticas narrativas em seus povos. Ao texto se acrescenta uma entrevista entre Kristine Stenzel e o professor Miguel Cabral, da etnia Kotiria (Wanano).
- 9 O Estado Plurinacional da Bolívia, desde 2009, reconhece como línguas oficiais, além do espanhol, "todos os idiomas das nações e povos indígenas originários campestres", totalizando 36 idiomas nativos promovendo o aprendizado das cinco línguas mais faladas no território boliviano – aimará, guarani, moxo, quechua e uru – através do uso de um aplicativo de ensino. É promotor do projeto de criação do Instituto Ibero-Americano de Línguas Indígenas.
- 10 Como o monumental troceno – um tambor feito a partir de uma tora única e cedido pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.
- 11 Esta circularidade pode ser encontrada também na escolha gráfica do projeto editorial do catálogo do *Pavilhão Sámi da Biennale di Venezia* de 2022, *Čatnosat. The Sámi Pavilion, Indigenous Art, Knowledge and Sovereignty*, desenhado por dois *sami duoart*, Inga-Wiktoria Pãve e Fredrik Prost. O livro é concebido em três seções, sem começo nem fim. O projeto se desenvolveu coletivamente, ao longo de um ano e meio de trabalho, através de conversas entre pescadores, pastores de renas, praticantes de *luohti*, ou *yoik* (uma tradição Sámi de cantar e contar histórias), dançarinos, *duodjiers*, e outros atos criativos, resultando na publicação. Segundo Katya García-Antón, "O tema que norteava as nossas reuniões on-line era o que significava transformar uma publicação na perspectiva Sámi, tendo em mente que o livro é uma ferramenta colonial, e eles foram usados - e ainda são usados - como forma de fazer prevalecer uma história e reprimir outras histórias".
- 12 Entre outros, veja o trabalho de Mona J. Hoel com Mari Boine *Come with me to the sacred mountain / Vuollge mu melde Bassivarrai* (1997) e, mais recentemente, os trabalhos *Mothertounge* (2019), *Please do not speak Eskimo* (2020), *Residential* (2022), entre outros, de Tomas Colbengtson. Na *nenetse trilogy* e *Anna*, os documentaristas Anastasia Lapsui, de etnia Nenets, e Markku Lehmuskallio tratam também do tema da alfabetização em escolas soviéticas de crianças indígenas Nganasan na península de Taimir.
- 13 A obra remete também ao trabalho do artista colombiano Noé León (*Missionary Being Eaten by Jaguar, de 1907*) nos detalhes dos óculos na grama e na borboleta na árvore.
- 14 A visita virtual, material educativo, e-book e demais informações estão disponíveis em: <https://nheepora.mlp.org.br/>. Acesso em: 28 abr. 2024.
- 15 Essa ferramenta foi também utilizada na exposição "Moquém\_Surarí: arte indígena contemporânea", curada pelo falecido Jaider Esbell, ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <https://www.3dexplora.com.br/seutour.aspx?codigo=xqYm4VuESN5&play=1&hl=0&q=1&wh=1&lp=0&ts=1>. Acesso em: 28 abr. 2024. A exposição ocorreu paralelamente à 34ª edição da Bienal de São Paulo, "Faz escuro mas eu canto", curada por Jacopo Crivelli Visconti.
- 16 Entre esses projetos, há também "Brasil Terra Indígena", vários encontros e oficinas que geraram uma série de cartazes, cuja venda possibilitou recursos que permitiram pagar as viagens do Norte para o Sudeste do Brasil dos artistas indígenas, que estão agora ocupando muitos dos espaços de arte.
- 17 No desfile/performance foram elaboradas roupas construídas em papel e eram desfiladas por modelos que acabaram as destruindo no final, simbolizando uma crítica ao próprio sistema da moda.

- Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HTtNrJ9ziQY>; acesso em: 3 de Junho de 2024.
- 18 O plantio também se expandiu no projeto Kwema/Amanhecer que Denilson Baniwa apresentou na Bienal de São Paulo de 2023, junto com Francisco Luiz Fontes, Francy Baniwa, Jerá e Maria Aparecida Benjamin Luciano.
- 19 O movimento Ocupa Rio antecedeu aqueles que se tornaram mais conhecidas como as Jornadas de Junho de mobilização popular em 2013. O movimento global de ocupação de espaços públicos tomou as praças, em seguida aos acontecimentos da assim dita Primavera Árabe, que começou na Tunísia, em 2010, espalhando-se pelo Egito, Líbia, Iêmen e Síria. Em setembro de 2011, o movimento *Occupy Wall Street*, em Nova York, mobilizou pelo menos 147 cidades norte-americanas. Entre 2011 e 2012, o Movimento 15M (mais conhecido como os Indignados) reuniu cerca de 50 cidades espanholas. A partir de uma chamada internacional, o 15 de outubro de 2011, uma ocupação composta majoritariamente de jovens, em geral estudantes, militantes de diferentes movimentos sociais e organizações políticas, se reuniu nas primeiras assembleias populares que deliberaram a ocupação da praça da Cinelândia no Rio de Janeiro – e muitas outras em diferentes regiões do país. As ocupações duraram algumas semanas, mas representaram um importante precedente de organização coletiva pública com diferentes momentos de diálogo, aulas públicas e oficinas foram espontaneamente compartilhadas.
- 20 O termo indonésio *lumbung* refere-se a um vaso coletivo, ou sistema de acumulação usado nas áreas rurais da Indonésia, onde as colheitas produzidas por uma comunidade são armazenadas como um futuro recurso comum compartilhado e são distribuídas de acordo com critérios determinados em conjunto. Em termos curatoriais, o coletivo propôs um tipo diferente de modelo colaborativo de uso de recursos econômicos, assim como em termos de ideias, conhecimento e inovação. O objetivo era de criar uma plataforma de arte e cultura múltipla, cooperativa e interdisciplinar que pudesse permanecer para além da duração da exposição, e pudesse incluir não apenas um público artístico, mas também uma variedade de experiências comunitárias. Veja *The Collective Eye* (Graudel et. al., 2022) e *Documenta fifteen Handbook* (Ruangrupa, 2022).
- 21 Para além dos cartazes e estêncil da série Brasil Terra Indígena, pode-se lembrar das projeções realizadas no Monumento aos Bandeirantes, realizadas em colaboração com o Coletivo Coletores durante a exposição coletiva Vozes contra o Racismo, realizada por Amarilis Costa, Helio Menezes, Lígia Rocha e Thamires Cordeiro, em julho-agosto de 2020. Sobre isso, veja: (Burocco, 2021). A intervenção remete ao trabalho do artista aborígine australiano Reko Rennie, *Always Was Always Will Be* (2012-2017), cf.: (Browning, 2018).
- 22 Entrevista do documentário Denilson Baniwa – *A Escola Panapaná*. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/denilson-baniwa-escola-panapana/>; acesso em: 3 de junho de 2024.
- 23 Sob a direção artística de Adriano Pedrosa, desde 2016, o MASP organiza uma série de exposições e projetos em torno de diferentes histórias: *Histórias da infância* (2016), *Histórias da sexualidade* (2017), *Histórias afro-atlânticas* (2018), *Histórias das mulheres*, *Histórias feministas* (2019), *Histórias da dança* (2020), *Histórias Brasileiras* (2022), *Histórias Indígenas* (2023).
- 24 Tradução minha do texto original: “Several explanations were needed from both sides: with members of the villages, this involved communicating details and logic of the museum: economic, symbolic, and operational. With the non-indigenous institution and teams, it involved introducing other ways of being, ways of approaching, other possible temporalities, visions, and economies”.
- 25 Disponível em: <https://www.moaratupinamba.com/museudasilva>; acesso em: 3 de junho de 2024.
- 26 Em junho de 2024, tive a possibilidade de visitar presencialmente a exposição *Nhe'ẽ Porã: Memória e*

*Transformação* curada por Daiara Tukano no MAR do Rio de Janeiro. Fiquei surpreendida pela fidelidade na transferência da montagem. Apesar das necessárias adaptações dos locais, a exposição manteve fielmente a circularidade do espaço. A sensação que tive foi de familiaridade, particularmente pelo som que acompanha a visita guiada *online* que, ao se repetir quase como um mantra, reencontrei nas salas do MAR. Da mesma forma, o som da marcha em Brasília do acampamento "Luta pela Vida" remeteu-me à visita *online*. A cobra do chão, no corredor azul, até chegar à cascata de palavras, no lado do nino, permanece como um elemento guiador da circulação, no virtual como no presencial. Tive a sorte de visitar o museu em uma terça-feira, dia de ingresso gratuito e de maior acesso de jovens e estudantes. Um grupo deles ao se aproximar da palmatória - que, junto com as maracas, fazem parte da experiência táctil - ficou brincando, pensando que fosse um instrumento musical. Ao ler sobre seu uso, os jovens mudaram a forma de se relacionar com o objeto. Estes tipos de observação continua a marcar a diferença entre uma experiência presencial e uma visita online.

27 O *e-book* está disponível por abaixar *on-line* no *website* do Museu da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/wp-content/uploads/2022/12/eBOOK.pdf>; acesso em: 3 de junho de 2024.

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