



A história da arte como histórias das florestas. Reflexões sobre protagonismo feminino a partir da exposição Ka'a Body: cosmovisões da floresta

Sandra Benites

Anita Ekman

Fernanda Ribeiro Amaro

Como citar:

BENITES, Sandra; EKMAN, Anita; RIBEIRO AMARO, Fernanda. A história da arte como histórias das florestas. Reflexões sobre protagonismo feminino a partir da exposição Ka'a Body: cosmovisões da floresta. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 728-737, mai.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675009>.

Imagem [modificada]: Corpo da Alma de Verdade de Kume Assurini, Coletivo Kujy Ete. Fotografia de Mirko Boffelli, acervo Paradise Row, 01 de dez. 2021.

A história da arte como histórias das florestas. Reflexões sobre protagonismo feminino a partir da exposição *Ka'a Body: cosmovisões da floresta*

The History of Art as the History of Florests. Reflections on women protagonism from the *Ka'a Body* exhibition: cosmovisions of the forest

Sandra Benites, Anita Ekman; Fernanda Ribeiro Amaro*

RESUMO

Este texto se propõe a pensar uma “história da arte da floresta”, como alternativa a uma história da arte brasileira oficial, ressaltando o fundamental papel das mulheres, em especial de mulheres indígenas neste processo. A pergunta que nos conduz às reflexões aqui presentes seria: como pensar uma história da arte brasileira, em especial do território das florestas tropicais, a partir da arte produzida por mulheres indígenas? A narrativa da proposta curatorial da exposição *Ka'a Body: cosmovisões da floresta* e seus desdobramentos será trazida neste artigo, para discutir como coletivos de mulheres artistas se situam no contexto da arte indígena contemporânea e qual é a reverberação dessa inserção em seus contextos de vida. Desse modo pretendemos pensar de qual maneira a história da arte produzida no território das florestas tropicais é compreendida. Partindo de uma iniciativa pioneira, que visa introduzir no campo da arte contemporânea coletivos de mulheres indígenas, a exposição foi um manifesto acerca da importância de refletirmos sobre a História das Florestas no Brasil trazendo à tona diferentes cosmovisões e histórias de resistências acerca do corpo-território das florestas brasileiras e dando ênfase ao protagonismo das mulheres.

PALAVRAS-CHAVE

Arte indígena contemporânea. Protagonismo feminino indígena. Cosmovisões da floresta. Expografia indígena.

ABSTRACT

This text sets out to think about a “history of forest art” as an alternative to an official history of Brazilian art, highlighting the fundamental role of women, especially indigenous women, in this process. The question that leads us to the reflections here would be: How can we think about a history of Brazilian art, especially of the

tropical forest territory, based on the art produced by indigenous women? The narrative of the curatorial proposal for the exhibition *Ka'a Body: cosmovisions of the forest* and its developments will be used in this article to discuss how collectives of women artists situate themselves in the context of contemporary indigenous art and what the reverberations of this insertion are in their contexts of life. In this way, we intend to think about how the history of art produced in the rainforest is understood. Based on a pioneering initiative, which aims to introduce mainly indigenous women's collectives into the field of contemporary art, the exhibition was a manifesto about the importance of reflecting on the History of the Forests in Brazil, bringing to light different worldviews and stories of resistance about the body-territory of the Brazilian forests and emphasizing the protagonism of women.

KEYWORDS

Contemporary indigenous art. Indigenous women protagonism. Forest cosmovisions. Indigenous expography.

Introdução

Este texto se propõe a pensar uma “história da arte da floresta”, como alternativa a uma história da arte brasileira oficial, dando destaque ao fundamental questionamento sobre o papel das mulheres, em especial de mulheres indígenas, no campo das artes contemporâneas. A partir de reflexões apresentadas pela curadora e antropóloga Sandra Benites (Guarani Nhandeva), em diálogo com a artista e curadora Anita Ekman em projetos curatoriais selecionados e editados por Fernanda Amaro, nós nos propomos a direcionar um debate sobre as diferentes estratégias abordadas pelas curadoras, em parceria com uma ampla rede colaborativa de coletivos de mulheres indígenas, e pesquisadoras e pesquisadores não-indígenas, para a transformação do imaginário acerca do corpo-território das florestas tropicais no Brasil (Mata Atlântica e Amazônia) e seus seres, humanos e não humanos.

A questão do protagonismo histórico das mulheres indígenas vem sendo pensada e trabalhada pelas autoras em diversas experiências. Citamos a primeira colaboração entre as autoras na obra de performance coletiva proposta por Anita Ekman para a primeira Conferência do Ecos dos Atlântico Sul do Goethe Institute, *Tupi Valongo - Cemitério dos Pretos Novos e Velhos Índios*, realizada entre 2018 e 2019. A obra tece uma reflexão acerca das relações entre as resistências indígena e afro-brasileira e a crítica ao fato de que as mulheres, e em especial as mulheres indígenas, raramente são enxergadas como protagonistas históricas do território.

Esse silenciamento da história indígena geral na consciência dos brasileiros está diretamente ligado ao fato de que os brasileiros não enxergam a si mesmos como filhos do estupro (de mulheres indígenas e pretas), tal como enfatizou Sandra Benites na segunda obra da série *Tupi Valongo* denominada *Kunhanguereko (O corpo das mulheres)*, exibida na live proposta pelo MoMA e realizada em parceria com o cineasta Marcelo Noronha¹.

O pensamento das autoras Anita Ekman e Sandra Benites sobre a produção de outra História da Arte tem sido constantemente alimentado por uma discussão mais ampla acerca de como compreendemos a história da América do Sul através do protagonismo histórico indígena. Neste sentido, um dos principais colaboradores de Anita e Sandra tem sido Freg J. Stokes (2022), a partir de sua pesquisa dedicada ao mapeamento da resistência Guarani na Mata Atlântica sul-americana.

Em sua tese o autor se propõe a mapear o desmatamento da floresta tropical no continente sul-americano e a resistência indígena durante a emergência do capitalismo, desde 1500 a 1768. Ele ressalta que as atuais fronteiras nacionais foram também definidas a partir da resistência indígena ao trazer o protagonismo, em especial das mulheres indígenas, nesse processo. Freg (2022) sugere que as definições de fronteira partam da categoria geográfica de paisagem, como possibilidade de reorganização espacial e da história desse território, incorporando a noção Guarani de *Yvyrupa*, que significa “a Terra é uma só e não tem fronteiras”².

O pensamento de pesquisadoras e pesquisadores indígenas e não-indígenas e uma série de conversas entre as autoras levaram a perseguir a pergunta que guia este artigo: Como pensar uma história da arte brasileira em especial do território das florestas tropicais a partir do contexto das mulheres indígenas?

Abordaremos o exemplo da exposição *Ka'a Body: cosmovisões da floresta*, realizada em Londres (galeria Paradise Row) entre os dias 26 de novembro de 2021 a 11 de fevereiro de 2022 e em Paris (galeria Radicants) entre 9 de novembro de 2022 a 14 de janeiro de 2023, com a curadoria de Sandra Benites e Anita Ekman e colaboração com a pesquisadora Fernanda Amaro.

Portanto, este texto chama a atenção para a potência de uma revisão da história da arte, de modo a reconhecer e a reverenciar produções e conceitos indígenas. As primeiras páginas do artigo tratam justamente da noção de arte indígena e de suas várias dimensões.

Reflexões sobre a curadoria da exposição *Ka'a body: cosmovisions of the forest*

Ka'a Body foi a primeira exposição de arte indígena curada por uma mulher indígena fora do Brasil. Sandra Benites convidou Anita Ekman para ser curadora adjunta. A exposição foi pensada a pedido do curador Nick Hackworth e de Pippa Hornby, que tinham a intenção de criar uma exposição beneficente que pudesse ser revertida para ONGs como Amazônia Alerta e Instituto Maracá, com a venda de obras de artistas indígenas que estavam em ascensão no mercado da arte internacional, tal como Jaider Esbell. Sandra Benites e Anita Ekman aceitaram realizar a curadoria com a condição de que a exposição também apresentasse coletivos de mulheres indígenas artistas e que a Paradise Row financiasse a criação de obras de arte contemporânea dessas mulheres, tais como AMITIKATXI (Articulação das Mulheres Indígenas Tiriyo, Katxuyana e Txikiyana), e também desse

apoio com os materiais na residência artística de Kumé Assurini no Coletivo Constelar Ancestral. Essa intenção foi comunicada a Jaider Esbell, que aceitou participar justamente porque a exposição estava pensada para "fortalecer as mães da floresta", como ele mesmo disse.

A exposição abordou a relação entre corpo e território, como forma de estabelecer um diálogo entre indígenas e não indígenas sobre a história das florestas e de seus corpos humanos e não humanos. O propósito para a distribuição lucro da venda das obras em ambas as ocasiões foi o de partilhar 20% do montante final a dois importantes projetos de proteção do território e do patrimônio cultural da Amazônia: a ONG Amazônia Alerta e o Instituto Maracá. O valor arrecadado pelo Instituto Maracá foi revertido para os artistas que não venderam suas obras e também para financiar mais obras coletivas de mulheres para a exposição que seria realizada em Paris. A exposição de Londres contou com o apoio do Instituto Goethe de Londres para um festival digital.

Participaram da exposição 23 artistas e coletivos de artistas, com destaque para o protagonismo da arte produzida por mulheres indígenas. Participaram da exposição: Wera Alcides, AMITIKATXI (Articulação das Mulheres Indígenas Tiriyo, Katxuyana e Txikiyana), Kume Assurini, Denilson Baniwa, Sandra Benites, Kassia Borges (Rare Karaja Huni Kuin, Huni Kuin MAHKU Collective), Anita Ekman, Jaider Esbell, Zahy Guajajara, Iba Huni Kuin (Coletivo Huni Kuin MAHKU), Yaka Huni Kuin (Coletivo Aimbu), Xadalu Tupã Jekupé, Rita Pinheiro Sales Kaxinawa (Coletivo Kayatibu), Isadora Matos (Coletivo Aimbu), Sandra Nanayna, Macelo Noronha, Pamatoa (Coletivo Suruí), Aislan Pankararu, Ermelinda Bosco Peixoto, Sallisa Rosa, Florinda Martins da Silva, Edu Simões, Acelino Tui (Coletivo Huni Kuin MAHKU), Daiara Tukano, Gilson Tupinambá, Yakakumalu Wauja (Coletivo Wauja), Andrey Guaianá Zignnatto.

Na galeria Paradise Row, a expografia foi pensada em dois momentos. A primeira a montagem foi acompanhada no local por Anita Ekman e Nick Hackworth e remotamente por Sandra Benites e esteve voltada a apresentar

principalmente as cosmovisões [Figs.1 e 2]. Já o segundo momento foi montado remotamente por Anita Ekman e Sandra Benites e era mais dedicado às múltiplas histórias de resistência indígena [Figs. 3 e 4].



FIGS.1-2. Primeiro momento da exposição *Ka'a Body*, fachada da galeria Paradise Row.
Fotografia de Mirko Boffelli, acervo Paradise Row, 1º dez. 2021.



FIGS.3-4. Segundo momento da exposição *Ka'a Body - História das resistências indígenas* – fachada da galeria Paradise Row . Fotografia de Mirko Boffelli, acervo Paradise Row, 1º dez. 2021

Ambos os momentos associaram múltiplas linguagens, como a performance documentada, filmes, fotografias, pinturas, gravuras, esculturas e expressões da arte indígena concebidas como tradicional, para divulgar a diversidade do pensamento cosmológico e a resistência política dos povos originários no Brasil.

O fato de as exposições terem sido exibidas em galerias de duas importantes capitais culturais e artísticas da Europa, Londres (Paradise Row) e posteriormente em Paris (galeria Radicantes), enfatiza a ideia de divulgar outras epistemologias para compreender o que são as florestas brasileiras, dando visibilidade às cosmologias e às histórias de resistência indígena. Abordando a relação histórica entre os dois países (Inglaterra e França) com as florestas tropicais no Brasil.

Como desdobramento da exposição *Ka'á Body*, Sandra e Anita realizaram outra curadoria conjunta em 2024. Dessa vez, as obras selecionadas foram produzidas exclusivamente por coletivos e artistas de mulheres indígenas. A exposição foi intitulada *Womb of the Earth: Cosmovisões da Floresta Tropical*, traduzida por *Útero da Terra* e foi realizada no Museu de Artes Nativas Contemporâneas (MoCNA) e no IAIA - Institute of American Indian Arts, em Santa Fé, Novo México, EUA. Nesse momento, ambas as curadoras propuseram reflexões sobre protagonismo de mulheres indígenas na arte contemporânea, o que se tornou o foco do processo curatorial abordado. Cristine Takuá (filósofa e educadora do povo Maxacali) e Manuela Well-Off-Man (especialista em história da arte) e curadora do Mocna Museum e a produtora Mônica Bentes (Kiki Bentes) participaram ativamente deste processo curatorial.

Através da exposição *Womb of the Earth*, as artistas indígenas brasileiras compartilharam sua arte a um público amplo e expressaram suas preocupações sobre os desafios territoriais e políticos que suas comunidades enfrentam. A maioria das artistas que participaram da mostra são oriundas das florestas, e, por tal razão, ao contrário dos pares de artistas urbanos, elas não têm o mesmo acesso a galerias de arte ou a museus, nem a mesma facilidade de interação e inserção de seus trabalhos que artistas não-indígenas ou indígenas residentes nas cidades.

A composição das obras de arte ilustra ameaças à vida das mulheres, à cultura indígena e à terra pelo avanço do desmatamento, pela exploração ilegal de minérios, pela agricultura de monocultivo e pelo desenvolvimento

de grandes obras de infraestruturas, violações dos direitos humanos e pela falta de acesso à justiça. O *Útero da Terra* explorava a cosmovisão dessas comunidades, a importância das florestas tropicais do Brasil (uma das regiões de maior biodiversidade do mundo) para a sobrevivência física e cultural das comunidades locais, bem como o papel das mulheres artistas na luta pela preservação de sua terra natal.

Outro projeto de curadoria que está sendo pensado por Benites e Ekman é a exposição *Cosmogeometrias da Floresta*, que visará abordar a questão da arte dos grafismos indígenas e dos padrões produzidos pela colonização no corpo-território das Florestas na América do Sul (em preparação). No texto de pesquisa curatorial desta exposição as autoras definem:

Os grafismos ou padrões geométricos funcionam ao mesmo tempo como a expressão da arte e da escrita das cosmovisões indígenas e representam uma proteção espiritual, uma mediação entre mundos: são saberes coletivos. Através dos grafismos é possível conhecermos a cosmovisão de um povo, sua identidade e sua liberdade criativa de criar e recriar a ligação entre os seres humanos e não-humanos, entre o cosmos.

Representado nos grafismos indígenas estão as peles das cobras, das onças, os cascos dos jabutis, os escamas dos peixes, os olhos dos pássaros, as fases da Lua, o percurso dos rios, a geometria das constelações, o desenho da sabedoria das plantas tais como a de uma sumaúma (a maior árvore da Amazônia) ou do movimento do feijão, que como nos conta Timei Awaete: vence todas as demandas para encontrar o caminho para crescer, e é um símbolo utilizado na pintura corporal e na cerâmica por exemplo dos Awaeté (Assurini do Alto Xingu), para fortalecer as mulheres e homens a encontrar seus verdadeiros caminhos³.

As narrativas dessas exposições serão trazidas neste artigo, para discutir como coletivos de mulheres artistas se situam no contexto da arte indígena contemporânea e qual é a reverberação dessa inserção em seus contextos de vida, nas aldeias, comunidades e cidade onde moram, chamando a atenção para uma revisão da história da arte, de modo a reconhecer e a reverenciar a sua origem, que é, primordialmente, indígena e feminina.

A história da arte como história das florestas

Trazemos as vozes de outros artistas e pesquisadores indígenas e não indígenas, *txais*, que se engajam na interface entre arte e política. Ressalte-se que parte da reflexão aqui apresentada partiu do diálogo entre Sandra Benites e Anita Ekman ocorrido no dia 17 de julho de 2023, no The Clark Art Institute, em Williamstown, Massachusetts, Estados Unidos, então gravado, e que foi transcrito e editado para o presente texto.

No cenário de uma das maiores bibliotecas de história da arte do mundo, no The Clark Art Institute, localizado em um território ancestral indígena Mohican, e rodeado pelas Montanhas Verdes de floresta temperada (Green Mountains of Vermont), Anita e Sandra participaram do programa RAP (Research and Academic Program), que apoia estudos em história da arte, cultura visual e investigação interdisciplinar. Elas foram convidadas a apresentar os modos como o pensamento indígena opera sobre a escrita da história e como ele aborda a complexidade do mundo contemporâneo.

O The Clark Art Institute se propõe a impulsionar projetos que auxiliem a redesenhar ou reimaginar as fronteiras e geografias das narrativas dominantes da história da arte. Nessa ocasião, quando interrogada por Anita Ekman sobre os sentidos da arte, Sandra Benites respondeu:

A arte é um atravessamento de fronteiras, uma valiosa possibilidade da superação do conflito por trazer a potencialidade de admirarmos o outro. Que se atravessam e se perpetuam muitas vezes sem perceber. Se formos pensar na arte como uma metáfora da história da culinária, existe um reconhecimento da comida italiana, da comida francesa e etc., que são consideradas chiques e valiosas, gourmetizadas. Mas a nossa culinária indígena ou africana não tem nem a possibilidade de entrar em qualquer lugar ocupar a mesa. O mesmo problema ocorre com a história e a arte; os saberes que carregamos ficam apagados, não são discutidos, então essa expressão que é antiga e sábia passa a ser tomada apenas como um souvenir para o turismo. Algo que se coloca totalmente deslocado de seu verdadeiro

sentido. Então a arte perpassa essas fronteiras, mas se não se faz essa reflexão mais aprofundada sobre o que são essas fronteiras, ela passa a ser souvenir. Mas acredito que isso tem que ser percebido e refletido: qual afinal é o papel da arte?

Mas pensar sobre arte é pensar sobre fronteiras e alteridades, ao mesmo tempo que existe uma dimensão de conexão e coletividade que é igualmente primordial nas artes indígenas. Para que a arte indígena contemporânea não se torne um souvenir em galerias e instituições de brancos é necessário reivindicar seu lugar e o entendimento daqueles que a vivem e a produzem. Pois, para os povos indígenas, a arte é um atravessamento de mundos, enquanto o artista seria o mediador desses mundos.

Enquanto o sistema da arte centraliza seu interesse no objeto, a arte indígena, de modo abrangente, se volta para as relações. E tais relações evocam diversas camadas de natureza, que dialogam e se correspondem, transformando não somente as materialidades, mas também as forças e os espíritos da Terra, sendo o artista o orquestrador desses diálogos entre mundos. Pois, como disse Ailton Krenak no ensaio intitulado “Tudo o que o olho vê” (2022: s/p):

é em simbiose com não humanos vivendo as cosmopoéticas ancestrais que operam estes mediadores de mundos. A arte dá entrada a essas conversas criativas, capazes de também encantar a existência, ampliando a subjetividade e vínculos profundos com Gaia, o organismo supraplanetário que nos habita e hospeda.

Os povos indígenas sempre estiveram atentos a cuidar dessa delicada relação entre os seres. Fazer arte indígena é dialogar com a “natureza ontológica” dos espíritos das florestas e das coisas criadas. A relação da arte indígena com a floresta não se dá somente pelos materiais que se extraem para a produção de cestos, pinturas, potes, máscaras e instrumentos, pois a floresta não é entendida como recurso, mas como um outro de si; nem como uma extensão do corpo, mas como o próprio corpo.

O fazer artístico está totalmente relacionado à existência a vida na floresta, às fibras de embaúba que tecidas podem servir de elemento de cura ou ser úteis para quem as possui, ao barro que produz a cerâmica moldada e criada para ser e estar junto nas relações cotidianas, à taquera e ao cipó imbé que trançados produzem cestos, à caxeta que esculpida se transforma em seres animais da mata: cotias, pacas, corujas, onças, jiboias, uma infinidade de criações profundamente sensíveis. (...) os sentidos que ecoam dessas produções criativas estão totalmente relacionados à necessidade de preservação das florestas. Sem floresta não há arte, pois esta brota da própria natureza e dos conhecimentos ancestrais que habitam nas percepções e intuições de cada artista. (Takuá, 2022: s/p)

Ressoamos as palavras de Cristine Takuá, extraídas de ensaio intitulado “Sementes da Transformação” (2022), sobre repensar os sentidos da arte ocidental, trazendo a elas sentidos que envolvem a coletividade da vida em seu modo mais aberto, numa constelação criativa em que se emaranham os sentidos de preservação das florestas, a proteção das paisagens culturais e o estímulo à produção epistêmica e estética presentes nas narrativas e nos objetos que circulam nos territórios indígenas.

Considerar as florestas em sua pluralidade é essencial, pois, além da Amazônia, a maior floresta tropical do mundo, outras regiões florestais também requerem preservação. A Mata Atlântica, por exemplo, foi quase completamente desmatada, restando menos de 8%, no entanto, ela concentra uma das maiores biodiversidades do mundo.

Algumas preocupações serviram como motores para a criação das curadorias de *Ka’a Body* e *Womb of the Earth: recontar a história da devastação da Mata Atlântica* (Nhe’ery segundo Carlos Papa e Cristine Takuá e genericamente denominada de *Ka’a Porã* em Guarani), divulgar a resistência de seus povos e denunciar as relações históricas entre os locais das instituições que recebem essas exposições.

Anita Ekman argumenta, em suas pesquisas e obras, que as florestas tropicais na América do Sul devem passar a ser compreendidas numa acumulação desigual de tempos como o resultado de milênios de manejo e

sabedoria dos povos indígenas e de suas estratégias seculares de resistência, tendo a cosmovisão como a raiz deste processo.

No texto “Samba ao Sambaqui – A invenção Cultural da Floresta”, Ekman ressalta que a floresta representa séculos de cuidado ambiental e é o resultado de milênios de manejo e sabedoria dos povos indígenas. Toda floresta é um grande jardim indígena. Ela é uma criação cultural dos povos originários. Logo, deveríamos reconhecer que foram a exploração e a escravidão dos povos indígenas e africanos que transformaram a floresta em mercadoria, em *commodities*, resultando no apagamento de seus conhecimentos sobre os territórios e a natureza. Esse processo moldou as estruturas de poder atuais, ameaçando a continuidade da diversidade da vida no planeta. É necessário, portanto, repensar, reimaginar e redesenhar essas estruturas, unindo a história da arte à história das florestas e dos povos que nelas habitam, os povos das florestas.

Destacamos a presença das mulheres como condição primordial para a existência do universo artístico nos territórios indígenas. Anita Ekman e Sandra Benites afirmam, no texto curatorial da exposição *Cosmogeometrias da floresta* (no prelo), que:

Está principalmente no domínio das mulheres indígenas, a sabedoria da arte. A pintura corporal, a cerâmica, a cestaria e o tecido, que por milênios guardaram na geometria sagrada a memória de nossos ancestrais, são formas criadas e recriadas principalmente por mulheres indígenas, coletivamente para que vestidas de pintura sagradas os corpos humanos possam fazer parte da Terra. (...) A arte indígena ela é uma manifestação dessa sabedoria, da maneira de olhar para o cosmos, percebendo e cuidando dos padrões de relações de uma forma sagrada. Seja ela ancestral ou contemporânea, a arte para os povos indígenas desempenha o papel de comunicar, de chamar a atenção para a mediação entre mundos, ela invoca uma proteção, do corpo e do corpo território. Entendemos que a Terra é o corpo feminino a mãe e o bem-estar dessa mãe depende das atitudes dos filhos, então não é só o corpo físico é também o corpo espiritual que está ligado a essa mãe. Porque da relação com a Terra é que nos constituímos. Nosso bem-estar como seres humanos depende, primeiramente, do

bem-estar da Terra. “A terra é um corpo vivo, ela é o corpo de Nhandecy Eté, nossa primeira mãe. Quando andamos sobre a terra estamos pisando sobre o corpo de uma mulher” (no prelo).

Consideramos a importância de se levar adiante algo comum como o bem-viver de todo o mundo, mas dentro daquilo que cada um tem como entendimento do que é o mundo. É importante ter consciência que nem todos são a mesma coisa e tampouco pensam igual sobre o mesmo mundo. Os povos indígenas são guardiões do corpo-território onde está concentrada a maior diversidade de vida do planeta Terra.

Conceitos e narrativas da exposição Ka’a Body: cosmovisões da floresta

Através da metáfora da Terra como Útero (*Nhandecy Eté*), a exposição *Ka’a Body: cosmovisões da floresta* propôs a aproximação de cosmovisões de diferentes etnias indígenas do Brasil, abordando o significado da origem da vida do planeta nas narrativas ancestrais. A exposição evocou o protagonismo das mulheres na arte e na história da luta pela preservação de seus territórios, em especial das florestas brasileiras (Amazônia, Mata Atlântica e Caatinga), onde está concentrada a maior diversidade de vida do planeta Terra.

Partindo de uma pioneira iniciativa que visa introduzir no campo da arte contemporânea coletivos de mulheres indígenas, essa exposição foi um manifesto acerca da importância de refletirmos sobre a necessidade de cuidarmos do corpo da Terra, assim como do corpo das próprias mulheres. Dando voz àquelas que historicamente foram silenciadas e apagadas no violento processo de colonização das Américas: as mulheres indígenas.

A narrativa da exposição *Ka’a Body* remete à terra como um corpo vivo. Ela é o corpo de *Nhandecy Eté*, nossa primeira mãe. Segundo Sandra Benites

(2023, grifo nosso): “quando caminhamos pela Terra estamos pisando no corpo de uma mulher. Precisamos então aprender a pisar leve, a caminhar sem deixar marcas, cuidando do corpo da Terra e das mulheres, origem de toda vida”. A Terra é, portanto, a metáfora do útero. No continente Sul-Americano, os povos indígenas dos Andes chamam a mãe Terra de Pacha Mama e o povo Guarani de *Nhandecy Eté*. *Nhanderu Eté*, que é nosso pai verdadeiro, é o céu, algo mais abstrato, que está relacionado ao vento, com o ar que nós respiramos.

Para o povo Guarani, o que é etéreo é o masculino e a mulher é o corpo da própria terra. Tanto *Nhandecy* quanto *Nhanderu* se interpenetram, formando um corpo só. A ideia dessa divisão, na verdade, é a ideia da complementariedade do mundo em que vivemos. De acordo com as palavras de Sandra, proferidas durante a residência do The Clark Art Institute e transcritas amplamente a seguir:

É necessário então compreendermos a função de cada um para aprender a nos respeitar. A função dos homens e das mulheres são diferentes e complementares. É muito importante pensar sobre o movimento das mulheres. As mulheres quando estão menstruadas ficam no resguardo, pois se não tivermos esse movimento de resguardarmos nós ficaremos com dor de cabeça e teremos queda de cabelo, serão as consequências de não cumprir esse resguardo. E nesse período, os homens por exemplo no nosso costume Guarani, eles desde pequenos tem que passar por um processo de ter conhecimento de saber quais são as ervas que podem diminuir o fluxo de sangue e a dor das mulheres. Esse remédio para as mulheres são os homens que tem que fazer, o que vai levar ele a se realizar como ser humano, como homem verdadeiro é justamente essas sabedorias, que eles vão adquirindo no ritual de passagem, enquanto eles vão tendo o engrossamento da voz. Isso era muito rígido em nossa cultura, mas tudo isso foi se perdendo. E foi justamente quando se perdeu esses conhecimentos ancestrais que foram surgindo cada vez mais problemas, que é o que sofremos hoje com os homens que estão cada vez mais violentos, mas por quê? Porque eles deixaram de praticar, de fazer parte também do corpo feminino, em que é super importante o cuidado e a proteção. Proteger não é ficar o tempo

todo protegendo, mas por exemplo é estar atento à delicadeza intrínseca dos processos do corpo de uma mulher e que são semelhantes também ao ciclo da própria Terra. Então é fundamental que o homem possa entender que a mulher é de certa forma o seu próprio chão e por isso ele deve necessariamente estar conectado a ela, respeitando e cuidando deste corpo-território. Proteger ou cuidar de uma mulher é por exemplo saber quais remédios naturais devem ser usados para menstruação e no parto, é saber lidar com as mulheres grávidas, qual o remédio das ervas, qual a alimentação, como respeitar o corpo feminino. E como é dar suporte depois do parto, para seguir uma vida harmoniosa. Esse pensamento acerca dos momentos em que os homens podem apoiar as mulheres buscando remédio na mata, sabendo quais remédios são bons para dor de cabeça e cólica e diminuir fluxo de sangue, tudo isso que é uma sabedoria dos homens, tem a ver com eles estarem intimamente conectados ao funcionamento do corpo feminino, de eles sentirem que uma mulher não é separada do que eles são. Que a vida mesma para crescer exige esse equilíbrio. Então eu acho que essas coisas foram diminuindo e se perdendo e foi se banalizando o corpo feminino e aí que vem o grande problema: a violência que sofremos até hoje ela está diretamente relacionada a essa quebra de compreensão e de atitude perante o corpo das mulheres e da própria Terra” (Benites, 2022, grifo nosso).

Tendo como base essa noção de feminino, que é complementar ao masculino, e uma noção de arte que é muito mais ampla do que a de imagens e objetos colecionáveis para a contemplação, a exposição se propôs a valorizar tradicionais expressões estéticas que são de domínio das mulheres indígenas, tais como cerâmica, cestaria, adornos corporais de miçangas e pintura corporal. A intenção não foi simplesmente a de exibir “artefatos”, como normalmente ocorre em mostras etnográficas convencionais, mas partir dessas expressões estéticas tradicionais para construir obras de arte contemporânea.

Dos 23 artistas e coletivos chamados, 11 eram homens, entre eles, Denilson Baniwa, Jaider Esbell e Aislan Pankararu, que já contavam naquele momento com reconhecimento no circuito artístico. Ao mesmo tempo, essa exposição possibilitou um processo pioneiro, no qual coletivos

de mulheres artesãs, vivendo em áreas remotas nas florestas do Brasil, e ainda desconhecidas de museus e galerias, ganharam protagonismo, tendo sua arte, conhecimento e cosmovisão valorizados. Os coletivos de mulheres apresentados foram:

1. Amitikatxi (Articulação das Mulheres Indígenas Tiriyó, Katxuyana. e Txikiyana) com a participação de Cecília de Santarém e apoiado pelo Iepé.
2. Coletivo Aĩmbu.
3. Coletivo Kayatibu.
4. Coletivo Suruí.
5. Coletivo de ceramistas wauja apoiado por Fernanda Amaro.
6. Coletivo KUJY ETE - Coletivo de Mulheres Awaete - Assurini do Xingu/ PA apoiado por Constelar Ancestral e Instituto Janeraka (Colaboração de Carla Romano e Timei).

O coletivo Amitikatxi, apoiado pelo IEPE e por Cecília de Santarém através da exposição *Ka'a Body*, teve a oportunidade de, pela primeira vez, expressar suas cosmovisões sobre a Terra e a luta pela preservação do território onde vivem. O Tumucumaque pertence a um mosaico de áreas protegidas, sendo considerada a maior área protegida do mundo, localizada na Amazônia Brasileira, Amapá. As mulheres, através de um processo de diálogo com as curadoras Sandra Benites e Anita Ekman, virtualmente criaram uma árvore de sumaúma feita de miçangas, trazendo a beleza dos grafismos das tangas das mulheres (que são um sistema de notação visual das narrativas mitológicas) acompanhado de um videoarte produzido por elas em parceria com Cecília de Santarém e o IEPE [Fig. 5].

É importante notar que esta obra foi criada no contexto da pandemia, quando essas mulheres não encontravam nenhum meio de vender suas produções de brincos e colares, e por meio dessa exposição foi possível financiar toda a compra de sua produção. Através desses brincos e colares

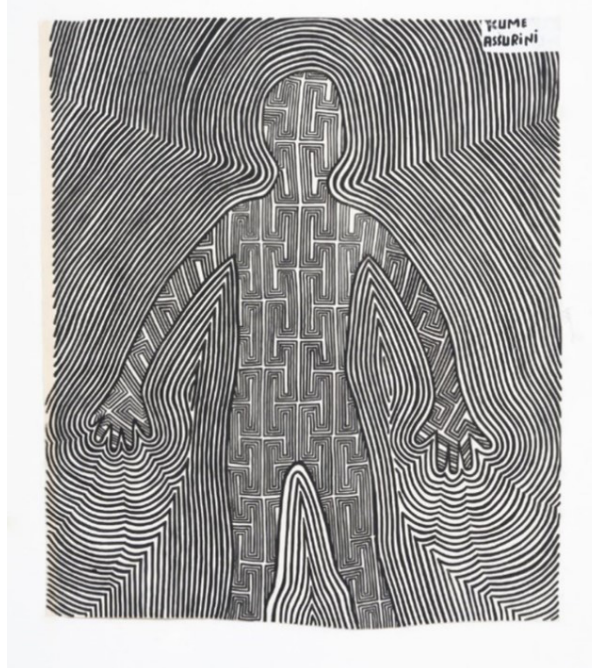
unidos no tecido vermelho das saias nasceu a primeira obra de arte contemporânea dessas mulheres. Sendo este um claro exemplo de como acreditamos ser possível ativar e dar um lugar para o trabalho artístico das mulheres através da arte contemporânea.



FIG. 5. Sumaúma produzida pelo coletivo de mulheres do Tumucumaque, Amitikatxi. Fotografia de Mirko Boffelli, acervo Paradise Row, 01 de dezembro de 2021.

Outros exemplos importantes de citarmos é o das mulheres Awaete, reunidas no coletivo Kujy Ete, do Instituto Janeraka, que tradicionalmente realizam pinturas corporais e cerâmicas, pintando pela primeira vez painéis de grandes formatos baseados na pintura corporal tradicional das mulheres de seu povo. O trabalho dessas mulheres, realizado conjuntamente com Carla Romano e Timei Assurini, possui caráter de denúncia contra a destruição de seus territórios e desta cultura, que em 50 anos de contato sobreviveu a

genocídio, tendo sido reduzidos a 52 sobreviventes e que hoje conta com 278 indivíduos [Figs. 6 e 7].



FIGS. 6-7. *Alma da Mulher de Verdade* de Kume Assurini, Coletivo Kujy Ete e; *Corpo da Alma de Verdade* de Kume Assurini, Coletivo Kujy Ete. Fotografias de Mirko Boffelli, acervo Paradise Row, 01 de dezembro de 2021

Nesse sentido, as obras de arte criadas para essa exposição fomentam a salvaguarda do patrimônio de povo, que, ao documentar seus grafismos em outros suportes, passa então a realizar a necessária discussão das transformações sofridas nos corpos das mulheres no recente processo de contato.

A cerâmica dos povos Suruí, diferentemente de outros povos ceramistas da Amazônia, não possui grafismos. Seu desenho é dado a partir das sombras produzidas nas peças durante o processo de queima. Como suporte expositivo para essas peças, na exposição foram dispostos montes de sementes da Amazônia em sua base.

Conjuntamente, o coletivo de ceramistas Wauja composto sobretudo por mulheres⁴, exibiu três esculturas quiméricas, dispostas em base elevada no centro da sala expositiva [Fig. 8]:



FIG.8. Instalação com cerâmicas do povo Wauja e povo Suruí. Fotografias de Mirko Boffelli, acervo Paradise Row, 01 de dez. 2021.

Intimamente associada ao universo feminino, a cerâmica Wauja, num contexto mais amplo, evoca saberes de natureza ecológica, que envolvem desde o manejo da paisagem e a manipulação dos elementos naturais – como a extração e modelamento do barro – até saberes de natureza mítico ritual, ao retomar as memórias das histórias míticas (*aunak*), e de natureza ético-estética, pois atualizam grafismos e formas, mobilizados pelo regime de criatividade no qual se dá sua criação.

A relação entre a natureza da produção dos artefatos cerâmicos do povo Wauja⁵ está diretamente ligada à sua complexa mito-cosmologia. Dentre as muitas narrativas, a mito-cosmologia na qual os Wauja sustentam a sua produção cerâmica refere-se ao mito da cobra-canoa, denominada por eles de Kamalu Hai. Conta a narrativa que a gigante cobra Kamalu Hai havia aparecido há muito tempo, cantando e navegando pelo rio Batovi – mais precisamente na região baixa e média do rio, trazendo vários tipos de

painéis cerâmicos sobre o seu dorso, com diferentes afinações de tom. Cujas variações foram representadas nas peças selecionadas pelas curadoras.

Além de trazer obras baseadas nas expressões estéticas tradicionais das mulheres indígenas, a exposição *Ka'a Body* estimulou a produção de obras de arte contemporânea, como as telas com pinturas figurativas produzidas pelo coletivo de mulheres artistas Huni Kuin, que figuravam sua cosmovisão sobre o sexo, o parto e o trabalho das mulheres com o algodão e suas obras de tecelagem. Outro elemento trazido pelo coletivo de artistas Huni Kuin foi as vestimentas tradicionais das mulheres indígenas, produzindo uma peça em tecelagem por Judite, denominada *Mestra Professora*, na qual a artista documentou parte de sua pesquisa de recuperação dos grafismos (*kenes*) em um grande tecido exposto junto com cobras de missanga, evocando a mestra que ensinou os Huni Kuin a tecer.

As obras produzidas pelo coletivo de mulheres indígenas Guarani na Mata Atlântica - povo que resistiu a 500 anos de contato e a perda de 92% do bioma em que vive (Mata Atlântica) - foram duas instalações, uma baseada na tradicional cestaria como símbolo do feminino, e a outra com uma composição de esculturas de miniaturas de animais produzidos em madeira Caixeta.

Um aspecto interessante da exposição foi a conjunção de obras de “arte indígena contemporânea” e de “arte contemporânea indígena”. Mas existiria diferença entre essas duas categorias? E se sim, como poderíamos apontá-las?

A arte contemporânea das e nas florestas

No catálogo da exposição *Moquém Surari: arte indígena contemporânea*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo de setembro a novembro de 2021⁶, inúmeros artistas indígenas produziram ensaios que refletem

sobre as noções de arte indígena e arte indígena contemporânea. Através dessas referências e do conteúdo do catálogo de outras exposições de arte indígena contemporânea relevantes, como a exposição *Vexoa: nós sabemos* e *Nakoada: estratégias para a arte moderna*, podemos comparar e contrapor diferentes definições que, juntas, corroboram para a composição de uma antologia sobre o que seria esta ideia emergente e revolucionária que tem se chamado de “arte indígena contemporânea”.

As relações conectando o entendimento sobre arte indígena contemporânea envolvem também camadas temporais, que muitas vezes remetem a um tempo de criação que não é um tempo cronológico, mensurável linearmente e que, portanto, só se torna contemporâneo à medida que é um tempo reutilizado em novas linguagens, a partir da recriação de mitos originários e a criação de outras leituras e inserções. Nas palavras de Cris Takuá:

A arte contemporânea tece pontes de encontros entre o tempo: o antigo tradicional e o novo metamorfoseado das artes em si, que habita no dia a dia de todas as culturas, reflete-se na essência de suas próprias realidades. um coletivo de mulheres tecelãs, produz com algodão, formas múltiplas, linguagem indescritíveis que se comunicam com seres sagrados e nos revelam saberes que há muitos séculos transmitem conhecimentos de uma ciência que não habita os livros, mas está presente em visões espirituais que se transformam em elementos criativos em suas produções (Takuá, 2022: 48).

A “arte contemporânea indígena” poderia ser lida de forma complementar à “arte indígena contemporânea”. Aquela seria a adaptabilidade das formas e dos materiais frente a uma mesma tradição de técnica. Ela seria o resultado da transformação da dita arte tradicional, em adaptação ao mercado de artesanato – outro nicho de destinação da arte indígena, as lojas de decoração e de “objetos étnicos”⁷. Já a arte indígena contemporânea é a que coloca os artistas frente a suas obras. Ao assinarem seus trabalhos, eles

sustentam o engajamento político de descolonização do pensamento e das práticas de representação indígena em museus, galerias e feiras.

Estejam elas em galerias ou museus, bienais ou coleções particulares, ou mesmo nas aldeias e nas comunidades rurais ou urbanas, essas obras falam a linguagem das águas, dos bichos e das florestas, contam narrativas e elementos próprios das cosmovisões indígenas.

Jaider define a arte indígena contemporânea como o movimento de mundos plurais, que acontece paralelamente a um fluxo dominante do sistema da arte (Esbell, 2022). Denilson Baniwa, artista e ativista do Rio Negro, por sua vez, mobiliza outro conceito: a “arte indígena contemporânea”, palavra criada por ele em fusão da expressão contemporânea e da palavra *poranga*, que em nheengatu - língua geral amazônica - significa “bonito”. Este conceito explicita a ideia de que a produção artística contemporânea dos povos indígenas seja feita através de “processo de mixagem entre os conhecimentos tradicionais e técnicas ocidentais” (Baniwa, 2023: 88).

Independente do sistema da arte, a arte indígena contemporânea continua a acontecer como processo espontâneo de um regime de criatividade indígena, que evoca processos criativos que a história da arte ocidental é incapaz de compreender. E que, por isto, coloca a arte dos povos indígenas e seus significados próprios em categorias de historicidade paralelas à concepção de arte no Ocidente.

A ênfase da visão ocidental de arte, na qual confina-se o exercício da criação enquanto atividade específica, separada das demais esferas da vida cotidiana, contrasta com as práticas dos diferentes povos indígenas. (...) Os mecanismos de produção e disseminação dos sistemas da arte, bem como sua insistência na predominância do objeto, pouco se preocupam com as questões de agenciamento e coletividade (Krenak, 2022: 45)

Enquanto a arte ocidental é centrada na figura do artista e na autoria, originalidade e singularidade da obra, a recíproca não é universalmente aplicável ao mundo indígena, onde, em muitos casos, o detentor da arte

são seres espirituais, duplos dos elementos da natureza, os verdadeiros “donos” das matérias-primas, das técnicas e dos saberes relacionados à sua produção. São os duplos da natureza, os verdadeiros professores das artes indígenas (Fausto, 2023).

Os donos não são aqueles que possuem a propriedade, como na noção ocidental, mas aqueles que possuem o domínio, a maestria. Portanto, ao possuírem o domínio e ceder seus saberes e tecnologias às pessoas que se tornam professores de um ofício artístico. Nas Terras Baixas da Amazônia, no Território Indígena do Xingu, por exemplo, o domínio do ofício da olaria foi cedido e ensinado pelo dono do barro, a cobra-canoa Kamalu hai, com seu dorso cheio de painéis sonoras, exibida na exposição *Ka'a Body*.

Os antropólogos Els Lagrou e Carlo Severi (2013) definem a arte indígena como uma arte quimérica, que remonta materialidades e cosmológicas, assim como técnicas ancestrais e a regimes de criatividade extremamente inventivos.

A quimera abstrata ameríndia, antes de ser a imagem de algo, é a representação das relações expressas pela imagem. (...) Na arte amazônica, as linhas chamam a atenção para o que conecta e não para o que separa corpos e seres distintos, é uma arte do entre-dois: conectando seres humanos e animais pela qualidade de possuírem desenho, assim como os lados visíveis e invisíveis, pela mesma razão, além de apontar para a relação entre díades complementares como homem e mulher, ser humano e espírito. O que se desenha é, antes que sua forma, a relação que os conecta e constitui (Severi; Lagrou, 2013: 14-15).

Ao refletir sobre as relações apontadas acima, a exposição *Ka'a Body* procurou entender e apresentar a arte indígena a partir de suas próprias potências estéticas e narrativas. Para além da ideia de artesanato ou artefato. É a isto que se propõem os artistas do movimento da arte indígena contemporânea. Para tanto, a narrativa do conteúdo indígena deve estar alinhada desde o ponto de vista dos pares e dos “parentes”.

Considerações finais

O regime de criatividade indígena encontra-se em fecunda profusão, sendo atravessado por múltiplas dimensões de existências, incluindo a dimensão extra-humana, e as dimensões virtual, industrial e capitalista. Essa sobreposição de “camadas de mundo” – para usar a expressão do pensador Ailton Krenak -, aos quais os povos indígenas estão imersos nos dias de hoje, é relevada nas manifestações contemporâneas da música, das artes plásticas, das artes cênicas, da espiritualidade, do esporte, da política e de todas as expressões cotidianas desses povos.

Ao mesmo tempo que continuam produzindo a chamada “arte tradicional” - feita com os recursos extraídos do manejo consciente dos recursos do local onde habitam - produzem também peças autorais; encomendas para museus e coleções pessoais; peças para o mercado da arte; além da produção de peças rituais voltadas somente para o usufruto e manuseio dos habitantes da aldeia.

Hoje em dia, grande parte dos povos indígenas depende dos recursos financeiros da venda de sua produção artística. Os mercados, feiras e lojas de artesanatos são os principais públicos que recebem tais peças. Dessa forma, a mudança dos códigos estéticos, percebida em algumas peças, estaria relacionada às trocas de referências e intencionalidades com os povos não-indígenas enquanto público consumidor.

O trabalho criativo das mulheres, ao ser taxado de artesanato e apenas circulando nesses meios, não favorece o reconhecimento do protagonismo histórico das mulheres e de sua potência criativa.

Para que possamos continuar a discutir sobre arte, a partir de uma perspectiva da floresta, precisamos incluir na discussão o questionamento sobre os elementos que nós consumimos e aqueles que nos consomem, sobre as ferramentas que consomem e esgotam a energia da natureza. Então, qual o mecanismo que a gente vai usar para manter a natureza viva? O que estamos fazendo enquanto ativistas e pensadores, acadêmicas,

indígenas, quilombolas, membros do Movimento Sem Terra, agricultores que produzem um alimentos orgânicos, os que continuam fazendo os próprios alimentos, com o mínimo para atender as comunidades? O povo precisa ter acesso a essas terras e espaços para continuarmos reproduzindo esse conhecimento e continuarmos a dar esse processo educacional para as crianças que serão os futuros adultos.

A arte é parte da vida, constituída por e constituinte da Terra. Não há como separar essas dimensões na nova história da arte que propomos. Os povos precisam ter acesso a seus territórios para continuarem transmitindo e atualizando conhecimentos, para darem forma às suas expressividades estéticas. E tudo isso depende também de processos educativos próprios e duradouros, que começam com as crianças e que são inseparáveis da arte. Assim, quando arguimos contra a colonialidade do pensamento, não é para alimentar debates acadêmicos e filosóficos; é para exigir que comunidades indígenas, quilombolas, ribeirinhas e sertanejas tenham seu próprio chão, para manusearem, cultivarem e se nutrirem, para poderem continuar com sua forma de pensar e lidar com o mundo, de pertencer à natureza e viver em comunhão com árvores, plantas, animais e outros não-humanos.

Em grande medida, *Ka´a Body* foi exibida para um público que nunca escutou ou sentiu o que é estar dentro da floresta. A curadoria se empenhou em sensibilizar sobre o quanto é importante entender que somos parte de corpos-territórios e buscou evidenciar que o acesso a conhecimentos e formas expressivas vinculados às florestas e aos povos tradicionais contribui significativamente para as transformações necessárias ao mundo contemporâneo, fornecendo matéria-prima intelectual e sensível para novos entendimentos do cosmos e das relações.

Tudo o que emerge a partir dessas reflexões define, para nós, o que é arte, sobretudo a arte de criar estratégias para que a gente continue cuidando da terra, e preservando os saberes associados. As tecnologias e as linguagens artísticas podem ajudar nesse processo. Inclusive, elas já existem

na sabedoria ancestral, sendo praticadas através do rito, do canto, do pisar leve no chão que é, antes de tudo, Nhandecy Eté.

Mais do que detalhar como eram as legendas, a iluminação da mostra ou a disposição das obras no espaço das duas galerias, nosso intuito, neste texto, foi compartilhar os conceitos e pressupostos que perpassaram o projeto curatorial de *Ka´a Body*. Como procuramos argumentar, além de enfatizar conexões entre corpos, florestas, ancestralidade e estética, nos esforçamos para que a representatividade das mulheres, na exposição, fosse igual ou superior à dos homens – que normalmente circulam muito mais fora das comunidades. Enfatizamos organizações e trabalhos coletivos, que colocam em xeque a noção de autoria individual e excludente, recorrente entre os não-indígenas. Buscamos artistas não-renomadas, que ainda não circulavam no circuito expositivo, mas trabalham no cotidiano das comunidades, em locais remotos. Rejeitamos, assim, a pura lógica da consagração do sistema da arte ocidental. Escolhemos artistas de etnias e regiões distintas, fugindo da ideia de senso comum de um indígena genérico e homogêneo.

Acreditamos, por fim, que os museus, as galerias e as narrativas sobre arte podem ser espaços e momentos privilegiados de articulação e escuta, tanto entre pessoas como entre instituições e comunidades. Nesse sentido, mostras como *Ka´a Body* e a presença de curadores de segmentos não-hegemônicos estimulam que outros espaços expositivos se abram para novas propostas, novos sujeitos e novos modos de pensar.

Referências

AMARO, F. R.; MEIRELLES, L. M. (org.). *Kamalu Hai e o canto da cobra-canoa: arte e cosmologia entre o povo Wauja, Alto Xingu*. Uberlândia: Composer, 2019.

BANIWA, D. Começos da arte na selva: Nakoada por meio da arte contemporânea. In: LIMA, D. (org.). *Negros na piscina: arte contemporânea, curadoria e educação*. São Paulo: Fósforo, 2023.

- BARCELOS NETO, A. A cerâmica wauja: etnoclassificação, matérias-primas e processos técnicos. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, (15-16), 357-370, 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/89727/92543>>; acesso em 29 out. 2023.
- BENITES, S. EKMAN, A. Histórias da Arte da floresta (parte da entrevista realizada com a artista e curadora Anita Ekman durante sua residência do RAP (Research and Academic Program) Fellowship no The Clark Art Institute, 2022 (inédito).
- BENITES, S.; EKMAN, A. *Cosmogeometrias da floresta* (texto curatorial em processo).
- EKMAN, A. *Do samba ao sambaqui*. Disponível em: <<https://select.art.br/do-samba-ao-sambaqui-floresta-uma-invencao-cultural/>>. Acesso em: 3 jun 2024.
- _____. *Ocre: a origem do mundo*. Disponível em: <<https://select.art.br/ocre-a-origem-do-mundo/>>; acesso em 3 jun 2024.
- FAUSTO, C. *Ardis das artes: imagem, agência e ritual na Amazônia*. São Paulo: Edusp, 2023.
- FREG, S. *The Hummingbird's Atlas: Mapping Guarani Resistance in the Atlantic Rainforest during the Emergence of Capitalism (1500-1768)*. Tese (Doutorado). School of Historical and Philosophical Studies, University of Melbourne, 2022.
- GOLDSTEIN, I. Arte, artesanato e arte popular: fronteiras movediças. In: HIKIJI, Rose S. G.; SILVA, A. de O. *Bixiga em artes e ofícios*. São Paulo: Edusp, 2014, p. 223-257.
- KRENAK, A. Tudo o que o olho vê. In: ESBELL, J. et al. *Moquém Surati: arte indígena contemporânea*. São Paulo: Ed. MAM, 2022. Catálogo de exposição.
- PARADISE ROW. *Ka'a Body: Cosmivision of the Rainforest*. Paradise Row, Londres, de 26 nov. 2021 a 11 fev. 2022. Disponível em: <<https://paradiserow.co/exhibitions/6.html>>; acesso em: 11 out 2023.
- SEVERI, C.; LAGROU, E. (orgs.) *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2013.
- TAKUÁ, C. Sementes da Transformação. In: ESBELL, J. et al. *Moquém Surati: arte indígena contemporânea*. São Paulo: Ed. MAM, 2022. Catálogo de exposição.

Notas

* Sandra Benites é mestre e doutora em Antropologia Social (UFRJ-MN) e curadora indígena Guarani Nhandeva. Foi a primeira curadora indígena do MASP, lecionou em várias instituições americanas, incluindo o Hammer Museum, o MoMA e o Harvard's Peabody Museum. É diretora de Artes Visuais da Funarte e titular da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência (2024), da USP. – e-mail: sandraarabenites@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6430-9064>.

Anita Ekman é artista visual, performance, curadora e pesquisadora independente de arte rupestre, arte pré-colonial e história das florestas. A pesquisa e obras de Ekman enfoca no protagonismo

das mulheres na História e na Arte das Florestas tropicais e foram publicados em sites de museus como MoMA, Peabody Museum Harvard e Od review. Anita Ekman trabalhou com as curadoras Sandra Benites e Cris Takuá em exposições internacionais como Ka'á Body – Cosmovisions of the Rainforest em Londres na Paradise Row (2021) e em Paris na Galeria Radicantes (2022), Ore ypy rã – Tempo de Origem MAM RJ (2023) e Womb of the Earth no IAIA – Museu de Artes Nativas Contemporâneas (IAIA MoCNA) de fevereiro à Julho de 2024 em Santa Fé, Estados Unidos: brasil.anita@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-7909-9035>.

Fernanda Ribeiro Amaro é pesquisadora e curadora. Possui formação em Geografia e doutorado em Antropologia Social (Unicamp). É consultora da Unesco no Projeto Museu Nacional. Vive e trabalha com a pesquisa de conteúdo e formação dialógica de coleções de etnologia, junto a comunidades indígenas e ribeirinhas do Brasil para as próximas exposições do Museu Nacional. e-mail: feramaro@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0898-1811>.

- 1 Disponível em: <<https://post.moma.org/transversal-orientations/>>; acesso em 2 nov. 2023.
- 2 Neste sentido, o entendimento da terra como o corpo de Nhandecy Eté se torna fundamental.
- 3 Citação do texto curatorial Cosmogeometrias da Floresta de Anita Ekman E Sandra Benites. Que integra a obra que será publicada futuramente em livro resultado da residência no The Clark Arte Institute.
- 4 O processo de produção oleira envolve várias etapas em que se percebe uma divisão de gênero do trabalho. Homens e mulheres coletam o barro, queimam e pintam as peças, mas a modelagem é responsabilidade exclusiva das mulheres. Sobre o assunto, ver: (Amaro; Meirelles, 2019) e (Barcelos Neto, 2006).
- 5 Os Wauja são um grupo étnico indígena brasileiro localizado mais precisamente no Alto Xingu – denominação para as etnias indígenas que vivem na parte norte do Território Indígena Xingu, localizada no estado do Mato Grosso, numa região de transição do domínio do Cerrado para a Floresta Amazônica.
- 6 Com curadoria de Jaider Esbell assistência de Paula Berbert e consultoria de Pedro Cesarino.
- 7 Sobre o assunto ver: (Goldstein, 2014).

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