



## Moquém\_Surari: uma exposição de arte indígena contemporânea no Museu de Arte Moderna de São Paulo

Paula Berbert

### Como citar:

BERBERT, Paula. Moquém\_Surari: Uma exposição de arte indígena contemporânea no Museu de Arte Moderna de São Paulo. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 444-477, mai.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8674929. Disponível em: 10.20396/modos.v8i2.8675211. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675211>.

**Imagem** [modificada]: Núcleo Vacas nas Terras de Makunaimi: de malditas a desejadas. Exposição Moquém\_Surari: arte indígena contemporânea (2021), Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP). Fotografia de Everton Ballardin. Reprodução: acervo do fotógrafo.

# Moqué\_m\_Surarî: uma exposição de arte indígena contemporânea no Museu de Arte Moderna de São Paulo

Moqué\_m\_Surarî: an exhibition of contemporary indigenous art at the Museum of Modern Art of São Paulo

Paula Berbert\*

## RESUMO

Este artigo pretende apresentar o processo de concepção curatorial da exposição *Moqué\_m\_Surarî: arte indígena contemporânea*, organizada por Jaider Esbell, artista e curador makuxi, no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2021. Partindo do pandon de Surarî, a história antiga do Moqué\_m, e da análise de algumas das obras apresentadas na mostra reconstruiu-se os argumentos curatoriais que a organizaram: o xamanismo e as festas comunitárias entendidas como formas tradicionais da arte indígena, a história da resistência multissecular dos povos originários em defesa de seus territórios, as interfaces entre as produções artísticas indígenas e suas ações de arte-educação, e finalmente as "alianças afetivas" e o "txaísmo" como formas de criação e de partilha entre aqueles que são diferentes entre si.

## PALAVRAS-CHAVE

Arte Indígena Contemporânea. Moqué\_m\_Surarî. Jaider Esbell. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Bienal de São Paulo.

## ABSTRACT

This paper aims to present the curatorial conception process of the exhibition *Moqué\_m\_Surarî: contemporary indigenous art*, organized by Jaider Esbell, Makuxi artist and curator, at the Museum of Modern Art of São Paulo in 2021. Starting from the pandon of Surarî, the ancient history of Moqué\_m, and from the analysis of some of the works presented in the exhibition, we reconstruct the curatorial arguments that organized it: shamanism and community festivals understood as traditional forms of indigenous art, the history of resistance centuries of the originary peoples in defense of their territories, the interfaces between indigenous artistic productions and their art-education actions, and finally the "affective alliances" and the "txaism" as forms of creation and sharing between those who are different between themselves.

## KEYWORDS

Contemporary Indigenous Art. Moqué\_m\_Surarî. Jaider Esbell. São Paulo Museum of Modern Art. São Paulo Biennial.

*"Surarî olhava para a terra e lembrava que de lá o céu era lindo com as estrelas. Agora, do ponto onde foi posto pelo pequeno gavião, vê a grandiosidade do mundo que ganhara para iluminar. Passaram gerações, o tempo do apagamento, e rompe no horizonte um algo além do vulto, uma volta certa. Traz caças que estavam longe, retratos da tradição antiga, e desenhos no corpo como mapas de onde ainda restam pássaros ensinando a direção. Quando os pajés falam com clareza nas línguas dos brancos é para situar os povos da transformação. Surarî passou cumprimentando as avós e, como gente de vanguarda, já estava lá antes de mesmo de chegar. Chegou e viu que precisaria de outras palavras, pois ali eram outros os valores. Em estado de cerimônia, pousou como antigamente e disse que vinha de longe. Lá, quando passeava como mais um na diversidade, quis se distinguir. Emergiu e disse o que já vem sendo dito, o rito com a vida serve para comunicar. Surarî sabe que aparecer é servir, está ali, no meio da mata ou no alto do céu dizendo que é hora de agir. Parou, pensou e soube que estava no lugar certo. Como neto, foi ter com os seus, e soube que o esperavam, sempre guardado entre a terra e o céu".*

Estas eram as palavras de boas-vindas de Jaider Esbell aos visitantes da exposição *Moquém\_Surarî: arte indígena contemporânea*, realizada entre setembro e novembro de 2021 no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP). Neste texto de parede, afixado no primeiro ambiente do espaço expográfico da sala Paulo Figueiredo, o artista do povo makuxi e curador do projeto anunciava o fundamento curatorial da mostra: o pandon de Surarî, a história antiga<sup>1</sup> do moquém.

Surarî é moquém na língua makuxi, denominando tanto o jirau usado para desidratar e defumar carne, quanto a própria técnica de moquear, que é uma forma de conservar o alimento e facilitar o seu transporte dos locais de caça e de pesca até as aldeias. Contam os mais velhos que, no tempo ancestral, Surarî foi deixado no mato por um caçador, sentiu saudades do seu dono, por isso virou gente e quis subir até o outro lado do céu para

encontrá-lo. Pediu ajuda a um gavião, que o carregou nas costas, levando-o até o alto. Lá em cima, Surarî se transformou novamente, virou estrela, e se tornou responsável por anunciar as águas no início da estação chuvosa. Desde então, quando Surarî passa a despontar no céu ao raiar do dia, é para lembrar aos seus que, depois da escassez da seca, poderá surgir de novo um outro tempo, banhado de abundância pelas torrentes<sup>2</sup>.

Essa foi uma das incontáveis histórias que Jaider aprendeu na pesquisa constante que fazia na cosmovisão e nas tradições makuxi. Me lembro de sua concentração ao nos mostrar, em janeiro de 2020, um material a partir do qual estava estudando a língua de seu povo. Tratava-se dos registros do programa “Vamos aprender Makuxi”, transmitido pela rádio Monte Roraima anos antes. Estávamos em sua galeria, na cidade de Boa Vista (RR), acompanhados pelo antropólogo Pedro Cesarino. Trabalhávamos na elaboração do projeto de exposição que Jaider havia sido convidado a realizar no MAM SP, como parte da programação expandida da 34ª Bienal de São Paulo. Juntos conformaríamos a equipe curatorial do projeto, Pedro realizando a consultoria de pesquisa, e eu na assistência de curadoria<sup>3</sup>. As primeiras definições de Jaider no processo de concepção da mostra foi que ela seria coletiva e que teria como núcleo estruturante a série *Vacas nas terras de Makunaimî: de malditas a desejadas*. Partindo desses fundamentos, buscávamos um argumento curatorial que articulasse esta série aos trabalhos de outros artistas que também deveríamos selecionar. Nesse sentido, o 48º episódio daquele programa de rádio havia chamado sua atenção, e Jaider nos convidou a ouvi-lo novamente. Ele explicou, em seu texto publicado no catálogo<sup>4</sup>, que “(...) foi pensando em expansão, trânsito, movimento, coletividade, tecnologia, fluxo, estratégia, ação integrada e tantas outras ondas positivas” que ele propôs “(...) que nossa exposição se chamasse *Moquém\_Surarî*” (Esbell, 2021: 14-15).

A aparente simplicidade da narrativa do moquém demonstra o requinte da cosmovisão makuxi, que a partir de belíssimas imagens-síntese trata de questões que me parecem importantes para o entendimento da arte

indígena contemporânea: as formas estéticas da utilidade; o aspecto coletivo das práticas; as complexidades movimentadas pelo trânsito de pessoas, de imagens, de objetos e de saberes entre dimensões espaço-temporais distintas; as traduções formais que reproduzem a memória em múltiplas linguagens, mídias e dispositivos. Está tudo ali, o pandon de Surarî é uma evidência prática de que as cosmovisões indígenas constituem filosofias sofisticadas, completas e atuais. Ao elegê-lo como disparador conceitual da exposição, tínhamos como objetivo sugerir que são justamente essas cosmovisões os melhores pontos de partida para acessar e compreender as produções contemporâneas dos artistas indígenas.

Ao ser chamado por Jacopo Crivelli Visconti e Paulo Miyada, então curadores da 34ª Bienal, a ampliar sua participação no evento, organizando uma exposição própria em uma das instituições parceiras de sua programação expandida, Jaider tinha certeza de que não faria sentido elaborar uma proposta individual. Ele sabia, desde o primeiro instante, que estava diante da oportunidade de organizar uma exposição coletiva de arte indígena contemporânea. Assim, a forma estelar de Surarî nos serviu também para contornar a coletividade de artistas que participaram da mostra enquanto uma constelação. O critério para o convite aos artistas que compuseram essa constelação fundamentou-se numa pergunta: “quais foram as relações que nos trouxeram até aqui?” Pensando nas relações de colaboração, de partilha, de aprendizado e de alianças mantidas por Jaider, Pedro e eu, definimos a lista de artistas, buscando reunir aqueles que nos têm ensinado de maneira próxima, com que temos caminhado, que abriram e marcaram os diferentes caminhos que nos conduziram até o MAM para armar o moquém: Ailton Krenak, Amazoner Arawak, Antonio Brasil Marubo, Arissana Pataxó, Armando Mariano Marubo, Bartô, Bernaldina José Pedro, Bu’ú Kennedy, Carlos Papá, Carmézia Emiliano, Charles Gabriel, Daiara Tukano, Dalzira Xakriabá, Davi Kopenawa, Denilson Baniwa, Diogo Lima, Elisclésio Makuxi, Fanor Xirixana, Gustavo Caboco, Isael Maxakali, Isaiais Miliano, Jaider Esbell (que participou do projeto também como

artista), Joseca Yanomami, Luiz Matheus, Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU), Mario Flores Taurepang, Nei Xakriabá, Paulino Joaquim Marubo, Rita Sales Huni Kuin, Rivaldo Tapyrapé, Sueli Maxakali, Vernon Foster, Yaka Huni Kuin e Yermollay Caripoune.

## **O brilho de uma constelação: um pouco sobre algumas das obras apresentadas em Moqué\_m\_Surarí**

Na impossibilidade de analisar cada um dos mais de 140 trabalhos que foram exibidos<sup>5</sup>, destacarei em seguida apenas alguns deles, buscando salientiar, além de suas particularidades, também as linhas de força que me parecem presentes em todas as obras que compuseram a exposição e que podem lhes conferir um sentido de conjunto<sup>6</sup>.

Na primeira parede do espaço expositivo<sup>7</sup>, junto àquele texto de apresentação de Jaider, ao texto curatorial e à constelação de artistas participantes, via-se, com destaque, a pintura *Maikan pisi wei tîpî pîkkîrî* [*Terra dos netos de Amooko Makunaimî: Raposa Serra do Sol*], feita em 2016, com tinta acrílica, pelo artista makuxi Charles Gabriel [Fig. 1]. A tela, que reproduz o aspecto visual da tecelagem tradicional com fibra de arumã, traz os contornos do território da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, bem como a sigla que sintetiza sua nomenclatura: TIRSS. A escolha desta obra para abrir a exposição em sua primeira parede foi a forma que encontramos para presentificar o compromisso político com os direitos indígenas, que pauta a atuação da equipe que trabalhava no projeto, e que fundamentou toda a sua concepção e desenvolvimento. *Moqué\_m\_Surarí* apresentava-se ao público referindo-se imediatamente à história de luta dos povos originários em defesa de seus territórios, especialmente à força do povo Makuxi na batalha incansável pela demarcação, pela homologação e pelo reconhecimento da Terra Indígena Raposa Serra do Sol. Marcávamos, assim, um dos sentidos mais importantes da realização daquela exposição, qual era, a criação

de um contexto para dialogar com o maior número de pessoas possível sobre o que Jaider nomeava como "urgências do nosso tempo": não só as importantíssimas pautas políticas do movimento indígena, mas também a hecatombe climática em curso, que só poderá ser freada com a preservação das florestas, para o que a demarcação das terras indígenas é sabidamente a medida mais efetiva.

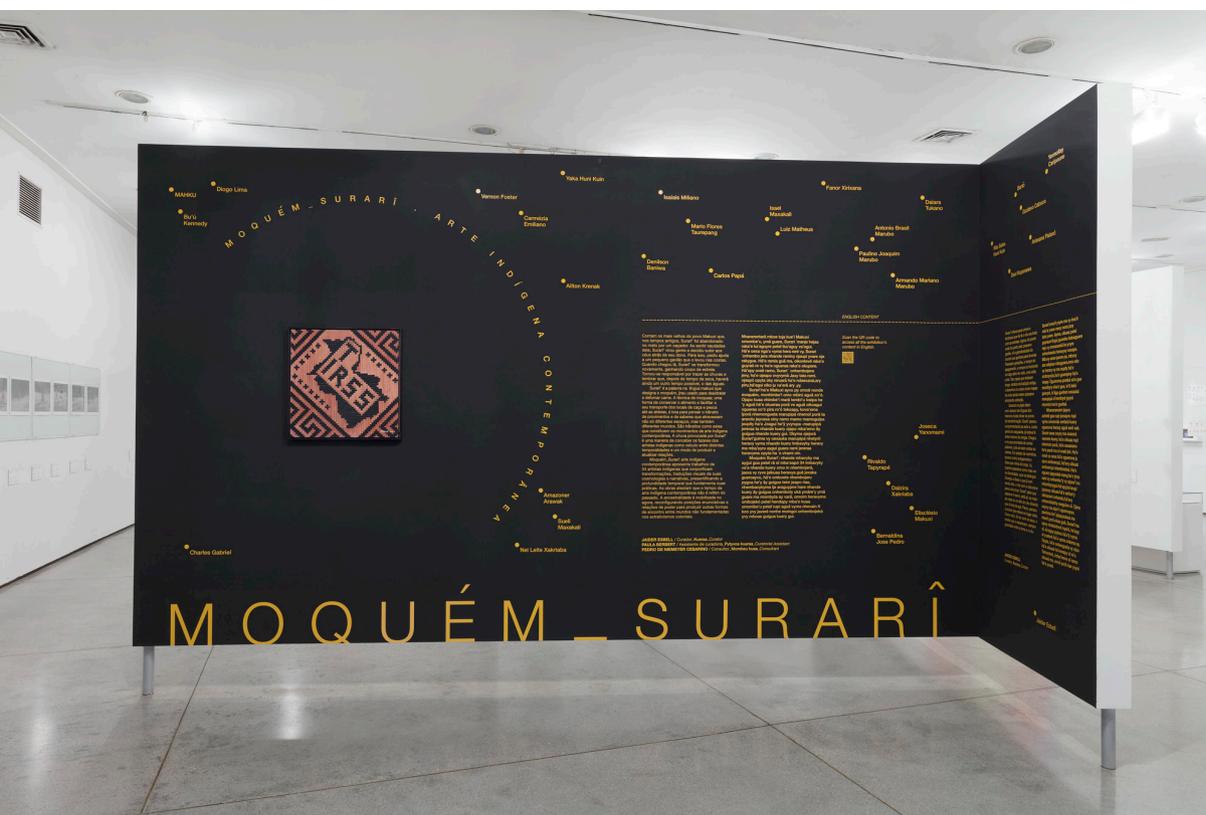


FIG. 1. Vista da primeira parede da exposição<sup>8</sup>. Foto: Everton Ballardin. Fonte: acervo do fotógrafo.

Este primeiro ambiente desdobrava-se à esquerda e à direita, ambas as direções davam acesso a partes diferentes dos núcleos internos do espaço expográfico. Ainda que não houvesse um único caminho para percorrer os demais núcleos da mostra que se abriam diante da primeira parede, o longo corredor à esquerda privilegiava a sequência narrativa que buscamos enfatizar. Uma das questões que tínhamos em mente ao escolher

os trabalhos que compuseram a exposição era demonstrar a pluralidade da produção daquela constelação de artistas, apresentando obras em diferentes suportes e linguagens. Nesse sentido, selecionamos duas séries de fotografias que se destacam no conjunto da obra de duas das artistas convidadas, Sueli Maxakali e Arissana Pataxó. Sueli é artista e liderança de seu povo, que é originário dos vales dos rios Pardo, Mucuri e Jequitinhonha, entre os atuais estados de Minas Gerais, Espírito Santo e Bahia. A série *Yãmĩy [Homem-Espírito]*, disposta naquele longo corredor, foi produzida em 2009, durante uma oficina de formação em fotografia direcionada às mulheres de Aldeia Verde, comunidade onde Sueli vivia na época. As imagens retratam o encerramento de um ritual de cura, ocasião em que os yãmĩy – povos-espírito da mata atlântica com quem os Maxakali mantêm relações desde os tempos antigos – vieram cantar-curar a pedido de uma mulher que havia adoecido (Alvarenga, 2009). O aspecto vibrátil das fotos, composto a partir de longas exposições, dá a ver as camadas sonoras e cinéticas daqueles instantes, presentificando os cantos incessantemente entoados pelas mulheres e pelos espíritos, bem como suas danças e brincadeiras, que a todos alegra nas aldeias. As fotografias expressam ainda a complexa etiqueta do olhar feminino durante os rituais, em que as mulheres maxakali cuidadosamente evitam lançar sua mirada diretamente aos espíritos, nunca olhando-os de maneira frontal e contínua, como são instruídas, desde meninas, por suas mães e pelos pajés. Naquelas imagens vemos em movimento a arte tradicional maxakali, isto é, a atualização diária de sua relação com os yãmĩyxop, de onde derivam suas formas expressivas – os cantos, as danças, as pinturas corporais – e sua abundante produção material, tanto as de uso cotidiano e ritual, e mais recentemente também o seu desdobramento em linguagens e dispositivos emprestados do Ocidente, como as fotografias, os filmes, as pinturas, os desenhos e as instalações. A partir das fotografias de Sueli na exposição, buscávamos ressaltar o entendimento de Jaider sobre o xamanismo como uma das formas tradicionais das artes indígenas (Eshell,

2019: 83), evidenciando sua potência – tradicional e contemporânea – de multiplicação intersemiótica em diferentes formas, linguagens, suportes e dispositivos<sup>9</sup>.

Diante das fotos de Sueli, na parede oposta daquele mesmo corredor [Fig. 2], exibia-se a série *Mãgutxi Pataxó – pegando ouriço* (2014), de Arissana Pataxó, artista, professora e curadora que vive na Terra Indígena Coroa Vermelha, em Santa Cruz Cabralia, próxima de Porto Seguro, na Bahia. A vizinhança expográfica entre os trabalhos de Sueli e de Arissana espelhava a proximidade territorial e afetiva dos Maxakali e dos Pataxó. Além de compartilharem porções de seus territórios tradicionais, eles partilham uma longa memória de afinidade e aliança, compreendendo-se como povos irmãos.

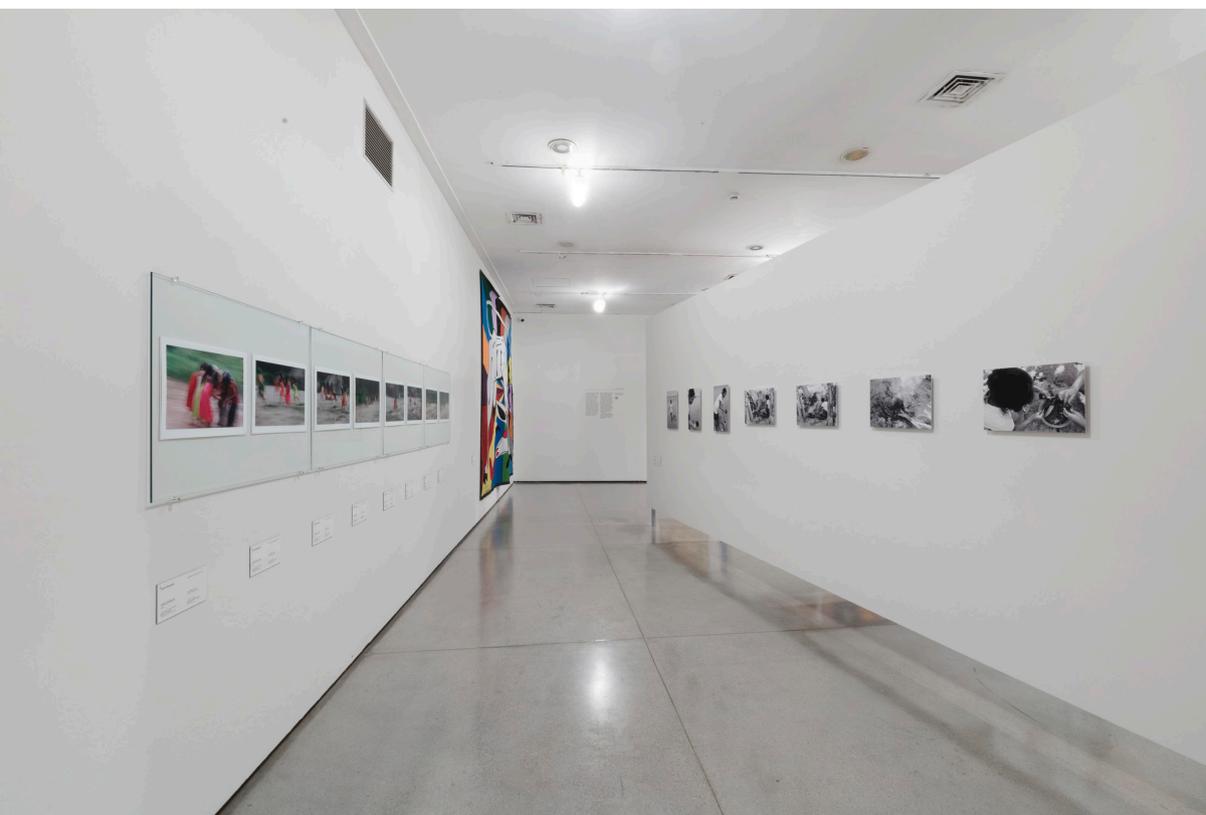


FIG. 2. Vista do núcleo de *Moquém\_Surari* conformado pelas fotografias Sueli Maxakali e Arissana Pataxó.

Foto: Everton Ballardin. Fonte: acervo do fotógrafo.

No conjunto formado por sete fotografias em preto e branco, Arissana nos mostra a ocasião de uma coleta de ouriços, feita pelas mulheres de sua família. Gosto de pensar sobre essas imagens a partir das formulações paradigmáticas de Naine Terena (2019a), que argumenta que a arte indígena guarda em si duas camadas. A primeira delas é a força daquilo que vemos, os sentidos estéticos e reflexivos que os trabalhos trazem consigo mesmos. A segunda camada sempre presente, mesmo que eventualmente não seja perceptível de imediato, é o vínculo indissociável que as obras têm com os territórios e com a luta dos povos indígenas em sua defesa, o que Terena (2019a) chama de "arte da resistência". Assim, se as fotografias de Arissana nos encantam pela sensibilidade de suas composições, pela intimidade que demonstram existir entre a artista e as pessoas retratadas, gostaria de destacar justamente essa "segunda camada" indicada por Naine, que é dada a ver naqueles trabalhos na forma de um outro nível de intimidade que as imagens me parecem evocar, qual seja, a intimidade que existe entre a fotógrafa, suas parentes fotografadas e a paisagem ancestral, o seu elo de pertencimento partilhado junto ao território tradicional dos Pataxó, o seu "hahãw"<sup>10</sup> (Paxató, 2021), bem como a história de sua luta por ele e pelo direito de continuar vivendo de tudo aquilo que ele pode proporcionar.

Em sua primorosa contribuição ao catálogo da exposição, em que compartilha suas próprias reflexões sobre esse conjunto de fotografias, Arissana, de saída, indica o fato originário de que "o primeiro sinal de terra avistado pela esquadra de Cabral, o Monte Pascoal, é terra pataxó", e rememora, na sequência, um canto de seu povo: "De cima daquele monte, lá do alto, avisto o mar". Lembrando deste canto, a artista enuncia o convite a "começar a escutar a 'história do Brasil' de outro lugar, a começar lá de cima do monte, e não daquele mar" (Paxató, 2021: 73)<sup>11</sup>. Ela ainda conta que produziu as imagens da série na Terra Indígena Coroa Vermelha. Hoje, depois de mais de cinco séculos de invasão, Coroa Vermelha está separada por cidades, fazendas e resorts de Barra Velha, aldeia-mãe dos Pataxó. Foi lá que Meruka, a mãe da artista, nasceu. Meruka Pataxó é a mulher que

aparece nas fotografias pegando ouriço, atividade que aprendeu ainda criança com seu pai, que lhe ensinou a colocar armadilhas. Mesmo que soubesse pegar caça, Meruka “viveu uma infância com grande escassez de alimento”<sup>12</sup>. Naquela época, a soberania alimentar de seu povo estava solapada pela criminalização das formas tradicionais de subsistência, devido às ações persecutórias do Instituto Brasileiro de Defesa Florestal, que administrava o Parque Nacional do Monte Pascoal, criado em 1961, sobreposto ao território de Barra Velha. Uma vez que naquela época o órgão estatal tratava atividades como a caça, os roçados e a coleta na mata como “crime ambiental”, “o mangue e o recife foram lugares sagrados para as famílias pataxó”<sup>13</sup>, explica Arissana, pois lá puderam seguir buscando seu alimento. A reflexão da artista nos oferece, assim, elementos profícuos para pensarmos sobre suas fotografias, que é justamente a relação originária e afetiva com o seu “hahãw”, que compreende uma temporalidade profunda – de antes, durante e depois das sucessivas chegadas da guerra colonial, seja por meio das caravelas, da urbanização, das diretrizes racistas dos órgãos ambientais, das fazendas, da indústria de celulose e do turismo predatório. Ela finaliza seu ensaio explicitando a sua compreensão sobre a passagem desses diferentes períodos e frisa a importância de ouvir as histórias que sua mãe “conta dos momentos vividos em outros tempos” (Paxató, 2021: 76). São essas “memórias compartilhadas a cada nova geração” que, segundo Arissana, “dão lugar a outras histórias, às histórias contadas a partir de outro lugar: do ‘monte’, quem sabe, ao pé de algum moquém”<sup>14</sup>. Guardemos esta última imagem que a artista nos oferece em seu texto: as histórias contadas e que podem ser ouvidas “ao pé de algum moquém” são justamente o ponto focal da curadoria da exposição como um todo.

De volta ao corredor onde estavam dispostas as fotografias de Arissana, diante dos trabalhos de Sueli Maxakali, erámos conduzidos até o núcleo estruturante da mostra, onde estavam as obras que compõem a série coletiva *Vacas nas Terras de Makunaimi: de malditas a desejadas*. Desde que Jaider

recebeu o convite para organizar uma exposição no MAM SP, reitero que seus pontos de partida eram inequívocos para ele: seria um projeto coletivo articulado a partir daquela série. Essa definição curatorial decorre do fato de que este conjunto de trabalhos corporifica as experiências de articulação de uma coletividade local de artistas indígenas em Roraima, e esse sentido comunitário é algo que ele sempre buscou frisar como uma característica essencial da arte indígena contemporânea. Esta série também é relevante na história da arte indígena porque remete à fundação da Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea, a primeira instituição deste tipo no Brasil exclusivamente dedicada a fomentar a produção e a circulação da arte indígena.

A série das *Vacas nas Terras de Makunaimi* [Figs. 3 e 4] é constituída por trabalhos de artistas indígenas com quem Jaider mantinha uma relação de amizade e de colaboração: Amazoner Arawak, Bartô, Carmézia Emiliano, Diogo Lima, Isaias Miliano, Luiz Matheus e Mario Flores Taurepang. O conjunto composto por quinze telas e uma escultura é o resultado da provocação que o artista-curador lançou ao grupo em 2013, convidando-os a produzir obras que abordassem a história da invasão pecuária em seus territórios originários e as estratégias indígenas de resistência à colonização<sup>15</sup>. A formulação curatorial de Jaider – *Vacas nas Terras de Makunaimi: de malditas a desejadas* – serviu como mote para o 1º Encontro de Todos os Povos<sup>16</sup>, evento por ele organizado, que reuniu, em suas três edições, a produção de artistas indígenas de Roraima. No fechamento daquela primeira edição, Jaider se deparou com um ótimo problema, que era a necessidade de abrigar aquelas obras que ele havia comissionado. Para tanto, e também no sentido de potencializar as articulações entre os artistas indígenas da região, ele abriu a sua própria galeria, sediada em Boa Vista, como um espaço autônomo para acolher e para fortalecer a produção do grupo, composto também por artistas mestras das artes tradicionais makuxi, como as ceramistas Lídia Raposo e Lenice Raposo. Assim, foi aquela série que inaugurou o acervo da Galeria Jaider Esbell de

Arte Indígena Contemporânea<sup>17</sup>, um dos maiores e mais relevantes com esse recorte no país, que hoje conta com mais de 700 obras. O desejo de tornar conhecidos tanto essa história de articulação da cena local da arte indígena contemporânea em Roraima quanto o próprio acervo dessa instituição também foi um critério curatorial da exposição.

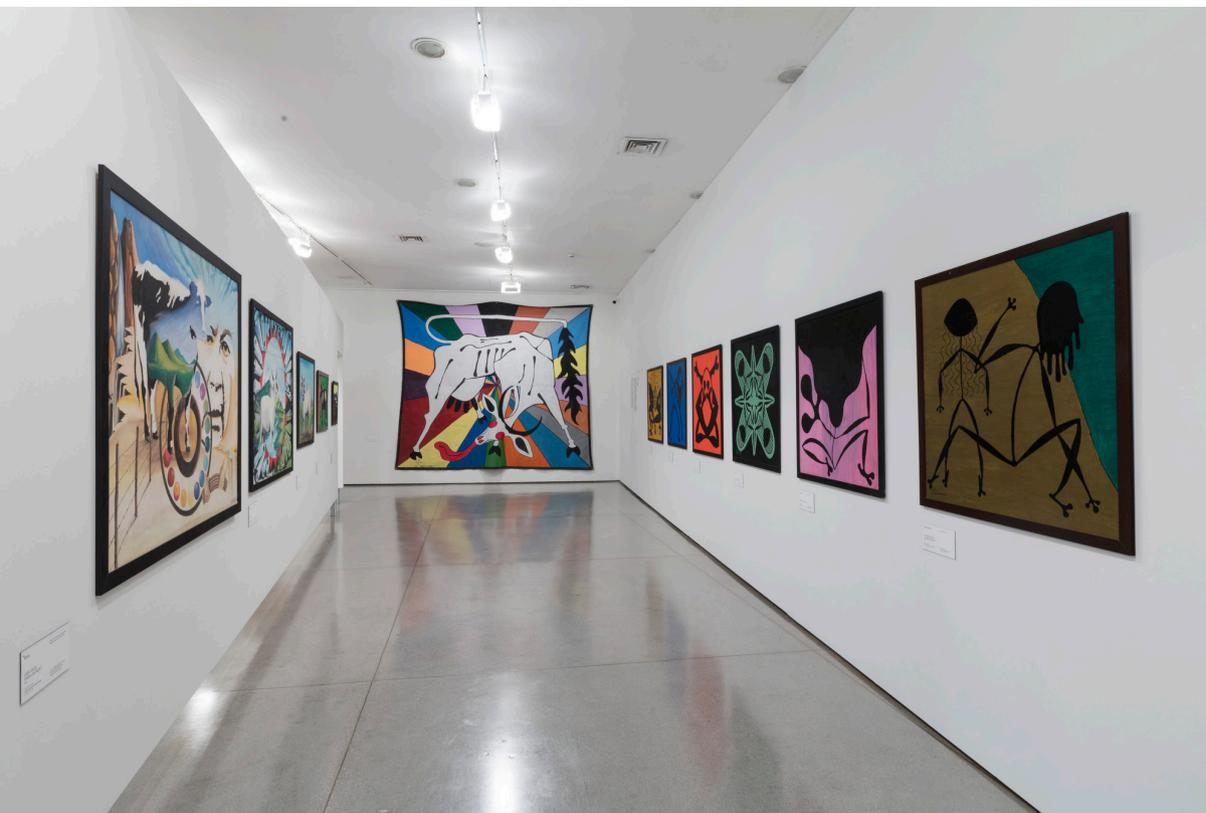


FIG. 3. Núcleo *Vacas nas Terras de Makunaimî: de malditas a desejadas*. Foto: Everton Ballardín. Fonte: acervo do fotógrafo.

Em *Moqué\_m\_Surarî*, o núcleo estruturante das *Vacas nas Terras de Makunaimî* irradiava-se a partir da enorme lona pintada por Jaider, com uma vaca de aspecto monstruoso sobre um fundo colorido, *Maldita e desejada* (2012). Em uma das outras paredes daquela sala expositiva, via-se outras oito pinturas do artista, em que ele evocava os relatos dos mais velhos sobre a ocasião da chegada dos primeiros bovinos na região: o pavor sentido pelas avós e pelas crianças diante daqueles animais desconhecidos,

a metamorfose de um pajé que se transformou em bicho tamanho foi o susto que lhe acometeu, a fuga dos parentes para as serras e ainda um fazendeiro diante de seu enorme rebanho.

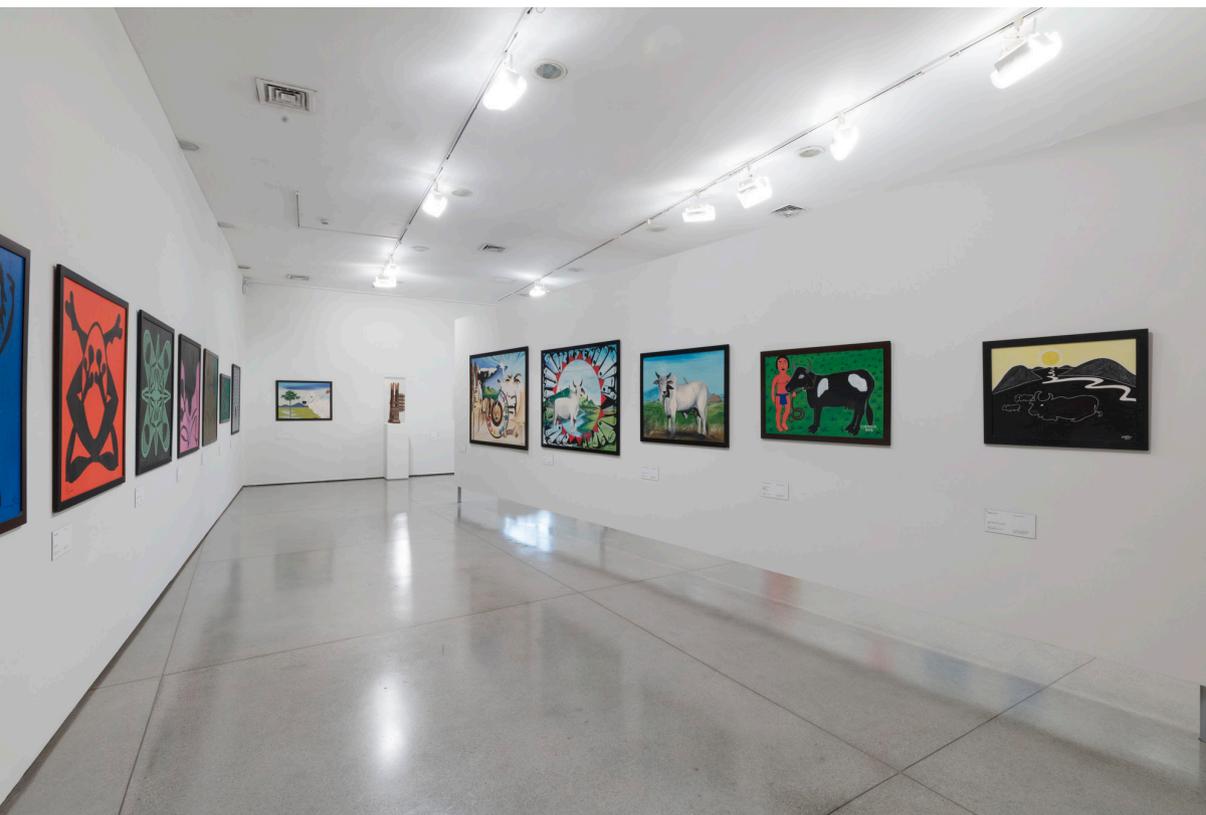


FIG. 4. Núcleo *Vacas nas Terras de Makunaimi: de malditas a desejadas*. Foto: Everton Ballardin. Fonte: acervo do fotógrafo.

A tela *Grilagem* (2013), de Luiz Matheus, um dos artistas mais jovens daquela constelação, nos traz a figura de uma vaca em uma paisagem devastada, rodeada por rolos de papel que remetem tanto aos títulos de terra falsos que os invasores forjavam, quanto às respostas indígenas em usar a escrita para documentar sua relação originária com a terra. A *Vaca Flechada* (2013), de Amazoner Arawak, revela uma outra estratégia indígena de defesa de seu território, que ao tomar os bovinos como caça, demonstravam em ato que o lavrado – que se faz presente na obra por meio da imagem de um buriti

- é habitado ancestralmente pelos filhos daquela terra. Destacamos aqui a tela de Bartô, cujo título é *Uma vaca para um índio* (2013), homônimo de um projeto muito importante na história da resistência indígena da região. Na pintura vemos uma cerca com arame farpado e uma vaca, aludindo à invasão colonial do território, além de um círculo contendo diversas cores e um feixe de varas, que presentifica a diversidade interna da resistência indígena, bem como a força derivada da união dos povos originários em defesa de seus territórios. Vemos ainda o rosto de uma figura masculina, que é Jacir de Souza Makuxi, tuxaua histórico da região das serras, que está há décadas na linha de frente na luta pela Terra Indígena Raposa Serra do Sol. Conforme apontado, a tela se refere ao projeto "Uma vaca para um índio". Este projeto consistiu na contraefetuação da alegação coronelista dos invasores, que diziam que só deveria ter terra quem tivesse gado. Naquele contexto, lideranças makuxi, em conjunto com setores progressistas da igreja católica, passaram a arrecadar fundos para que cada comunidade tivesse seu próprio rebanho e com ele pudesse defender o território da avidez dos fazendeiros. Assim, se as vacas eram "malditas" quando chegaram "nas terras de Makunaimi", servindo como meio da guerra colonial, a partir da agência indígena e de sua potência criativa, o sentido daquela armadilha retórica foi invertido, fazendo com que as vacas passassem a ser "desejadas" à medida em que se transformaram em instrumentos de resistência, em uma estratégia indígena de defesa de seu território. A relação de afeto e de aliança que os povos indígenas da região foram capazes de constituir com os rebanhos bovinos a partir daquele projeto me parece nítida nas telas de Carmézia Emiliano, Diogo Lima e Mário Flores Taurepang. Na obra sem título (2013) de Carmézia, artista que compõe há mais de trinta anos a vanguarda da arte indígena contemporânea, vemos um homem com sua vaquinha, imagem que remete ao animal criado por seu pai e por seu avô, que a ordenhavam diariamente para de seu leite tirar o sustento de toda a família. A obra de Diogo Lima, *Vacas ao luar* (2013), é também uma imagem da memória afetiva

do artista, de quando ele, ainda pequeno, trabalhava com seu pai no cuidado do rebanho de um fazendeiro, e gostava de observar os bovinos descansando tranquilamente sob a lua cheia. Em *O Boi Taurepang* (2013), de Mario Flores, o artista retrata o primeiro boi que viu em sua vida, um nelore enorme que havia sido adquirido pelos tuxauas de sua comunidade. Finalmente, a *Cabeça da Vaca* (2013), escultura feita por Isaias Miliano com cedro doce, traz grafismos milenares, que são encontrados nas inúmeras gravuras e pinturas em pedra da região circum-roraima. A reprodução desses padrões gráficos em sua peça, a mim parece evocar justamente o processo de "indigenização" do gado, isto é, a sua transformação em um meio propriamente indígena para resistir à colonização.

A partir desta breve análise das obras da série *Vacas nas Terras de Makunaimi*, gostaria de sublinhar outros elementos que estão presentes não apenas nestes trabalhos, mas também nas demais obras da exposição: a relação indissociável de suas poéticas com a memória e com o vínculo de pertencimento ancestral à sua terra de origem e a implicação com a luta em defesa dos direitos originários e ambientais, isto é, o seu sentido "ativista", conforme Jaider definia (Esbell, 2019).

No vão lateral que se constituía ao final daquele núcleo estruturante, estavam dispostos trabalhos que também trazem memórias e formulações sobre essa mesma poética das *Vacas*, e que foram feitos posteriormente por outros dois artistas originários de Roraima. Trata-se da gravura em metal *Encontro de Cabocos* (2017), de Gustavo Caboco Wapichana, e da série de desenhos *Anna Senkamanto, Anna Komanto - nosso trabalho, nossa vida* (2020), de Elisclésio Makuxi. Em uma parede próxima, encontrávamos *The Sacred* (2020), uma pintura de Vernon Foster<sup>18</sup>. Na tela o artista lakota retrata o universo ritual de seu povo com as figuras de uma mulher, uma fogueira, um filtro de sonhos, uma águia e um bizão. A partir da presença desta obra na exposição, buscávamos apontar para as diferentes estratégias da guerra colonial em seu propósito de assimilação dos territórios e dos povos

originários. Se nas "terras de Makunaimê", a colonização chegou através do cultivo do gado, nas planícies da América do Norte foi por meio do extermínio dos rebanhos de bizões, tradicionalmente criados pelos Lakota e demais povos da região, que os invasores tentaram impor o seu modo de vida aos indígenas. A pintura de Vernon também funcionava como uma espécie de janela no espaço expositivo de *Moquém\_Surari*, a partir de onde era possível mirar outras paisagens, ressaltando a existência da produção artística indígena para além do Brasil.

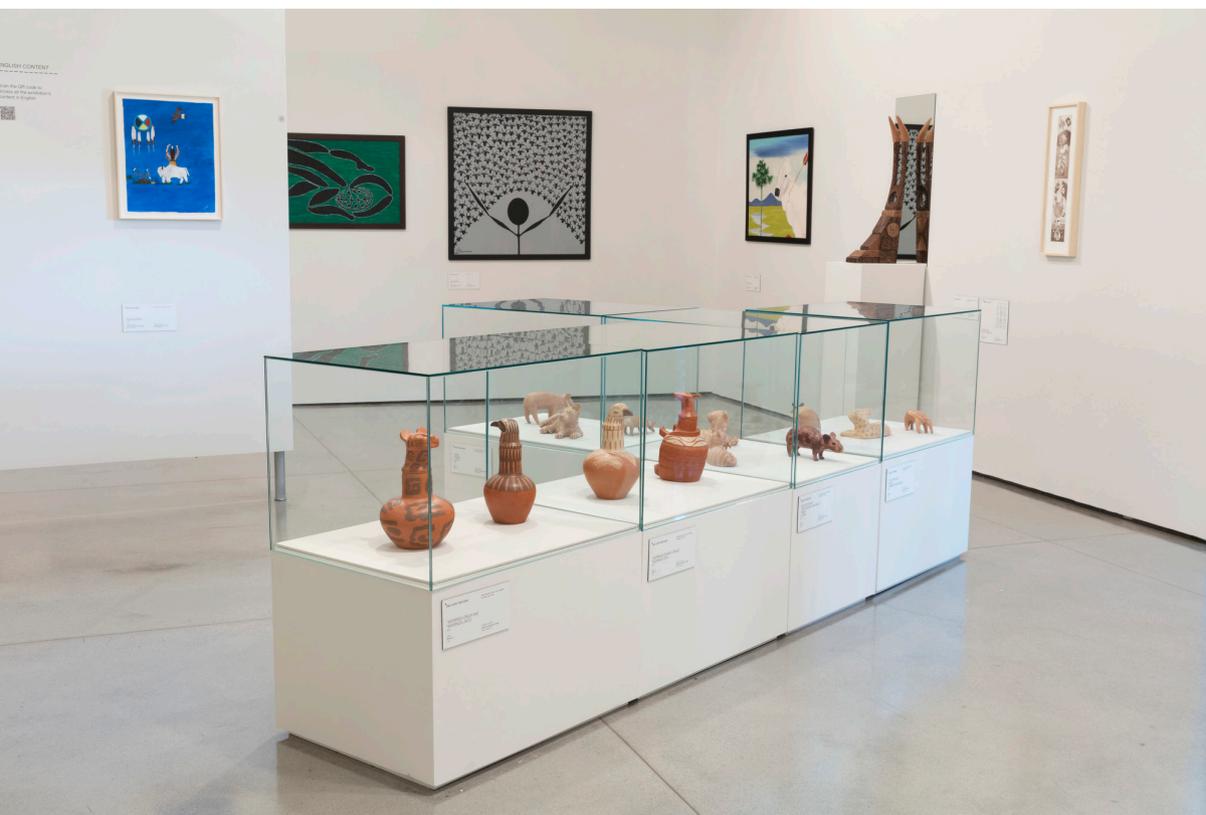


FIG. 5. Vista do vão lateral de *Moquém\_Surari*. Foto: Everton Ballardin. Fonte: acervo do fotógrafo.

Com destaque naquele vão foram exibidos dois grupos de cerâmicas, um produzido por Dalzira Xakriabá, grande mestra ceramista de quem comissionamos um conjunto de esculturas de animais, e uma série de moringas zoomorfas feitas por Nei Xakriabá, filho dela [Fig. 5]. Aquelas peças

trazem consigo histórias da resistência e da extraordinária potência criativa do povo Xakriabá, habitante ancestral das matas de cerrado do Médio Rio São Francisco. Conforme Nei nos conta em seu texto no catálogo, a violência colonial fez com que práticas tradicionais importantes de seu povo ficassem por muito tempo "adormecidas", dentre as quais ele enfatiza as práticas artísticas da pintura corporal e da queima das cerâmicas (Xabriabá, 2021). Nas últimas décadas, após a conquista da homologação de seu território, essas práticas têm sido revitalizadas a partir de um forte "movimento de retomada cultural"<sup>19</sup>. Este movimento, articulado por suas lideranças e pelos mestres especialistas de sua cultura, foi potencializado pela implementação da educação diferenciada nas aldeias, com a criação de escolas indígenas e com a formação de gerações de professores xakriabá na licenciatura intercultural da Universidade Federal de Minas Gerais. Os trabalhos de conclusão de curso feitos nesse contexto têm constituído parte importante daquele "movimento de retomada cultural", à medida que criam um novo espaço para a transmissão intergeracional dos saberes tradicionais mantidos pelos mestres da cultura, que passaram a ser muito mais requisitados para colaborar com aquelas pesquisas. Foi justamente a partir de sua pesquisa de conclusão daquele curso de graduação que Nei aprofundou os conhecimentos sobre cerâmica que aprendeu com sua mãe, ampliando seus estudos sobre esta forma tradicional da arte xakriabá em diálogo com outras mestras e mestres ceramistas de seu povo. Realizaram encontros e uma oficina para a partilha de seus saberes e, assim, retomaram juntos a forma tradicional de queima. Além do aprimoramento técnico dos recipientes, das panelas e das moringas, que passaram a durar muito mais, o processo intergeracional de retomada da cerâmica xakriabá também impulsionou a sofisticação de suas ornamentações, com a reprodução nelas dos motivos e padrões tradicionalmente usados na pintura corporal, que também estava sendo revitalizada. Tudo isso possibilitou ainda a diversificação da natureza das peças produzidas, além dos objetos utilitários, passaram a fazer também esculturas, como aquelas de Dalzira que mostramos no MAM SP.

É possível compreender os conjuntos de cerâmicas xakriabá como uma materialização das relações de continuidade entre os modos tradicionais e contemporâneos da arte indígena, bem como de suas transformações, dando a ver que a arte indígena contemporânea pode funcionar como um contexto de fortalecimento e de valorização das práticas tradicionais. Além disso, aquelas cerâmicas incorporificam também a potência do encontro entre diferentes regimes de produção de conhecimento, os indígenas e os ocidentais-acadêmicos-escolares, demonstrando que esses últimos, quando assimilados pelos povos da terra, podem servir aos seus propósitos políticos, pedagógicos e artísticos. Neste sentido, é importante ainda ressaltar a atuação de Nei como professor da escola da aldeia Barreiro Preto (Terra Indígena Xakriabá - MG). Responsável pelo ensino de artes, ele mantém, junto de sua mãe e de sua esposa, Ivanir Oliveira, um ateliê de cerâmica, onde produzem coletivamente e ensinam as práticas tradicionais e contemporâneas da cerâmica xakriabá às crianças e aos jovens da comunidade. Vemos aqui de modo manifesto uma outra linha de força presente também nos trabalhos de outros artistas indígenas, que é a conexão entre suas obras, suas práticas pedagógicas e as ações intergeracionais organizadas nas comunidades para fortalecer a transmissão dos conhecimentos tradicionais – as interfaces possíveis entre a arte indígena contemporânea e práticas territorializadas de arte-educação<sup>20</sup>.

Sobre as particularidades dos trabalhos comissionados de Nei Xakriabá, gostaria ainda de ressaltar um outro aspecto, relacionado às transformações em sua natureza e função. Asoringas são um dos utilitários que seu povo tradicionalmente sempre produziu; contudo, a partir deste processo de "retomada da cerâmica" (Xakriabá, 2021), Nei passou a complexificar sua modelagem, concebendo-as com formas de animais habitantes do cerrado, além de aprimorar as ornamentações das peças, desenvolvendo um estilo pessoal. A maior parte de suas oringas não são mais usadas para o armazenamento de água, mas são produzidas e adquiridas como objetos de arte, direcionados à fruição, ainda que seu emprego utilitário tenha sido

inclusive potencializado pela revitalização da queima tradicional. Com aquelas obras na exposição, procurávamos apontar para as tensões que a arte indígena contemporânea produz ao já desgastado par contrastivo arte ou artefato, oposição a partir da qual o Ocidente segue classificando e hierarquizando os objetos. Além disso, intencionávamos também salientar os sentidos estéticos que conformam as produções utilitárias indígenas, questão evocada não só pelas moringas de Nei, mas também pelas tipóias produzidas por Bernaldina José Pedro, grande mestra do povo makuxi. Essas peças, também comissionadas por Jaider anos antes e que compõem o acervo de sua galeria, foram feitas em algodão industrial, com diferentes tipos de padrões tradicionais da tecelagem makuxi. Elas foram exibidas em um fio que atravessava outros dois núcleos da exposição, conectando-os por cima do espaço expográfico, com o objetivo intencional de aludir a um varal [Fig. 6]. Tradicionalmente usadas pelas mulheres para carregar e ninar suas crianças, com aquelas tipóias tínhamos em vista indicar precisamente esta arte do cuidado, do fazer cotidiano ao qual as mulheres indígenas diariamente se dedicam, a arte de fazer gente para bem-viver, a arte que não se separa da vida<sup>21</sup>.

Além da tecelagem, Bernaldina dominava com destreza muitas outras práticas artísticas de seu povo, como a produção de cerâmica, de adornos e pinturas corporais, além da enunciação exímia de cantos, rezos e benzimentos, e ainda a arte de contar as histórias antigas e de fazer festa com os parentes. Durante o processo de concepção curatorial de *Moquém\_Surarí* nos lembramos várias vezes de histórias que ela gostava tanto de contar. Ecoou em nós especialmente as memórias que Bernaldina partilhou conosco sobre as grandes festas comunitárias feitas por seus antigos, quando as velhas preparavam tanto caxiri e pajuarú que chegava a transbordar das canoas usadas para armazená-los, e de como os caçadores saíam todos enfeitados para o mato em busca de alimento, voltando com seus jamanxim abarrotados de carne, *moqueada*.

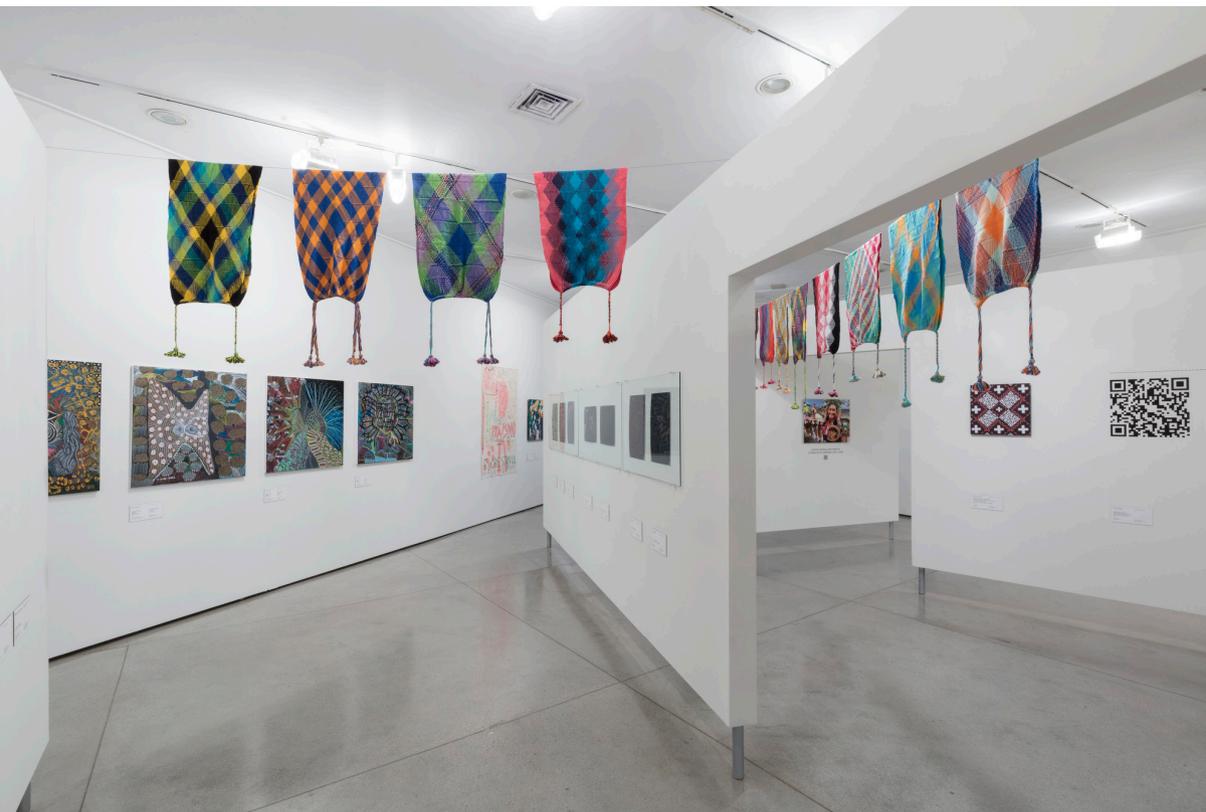


FIG. 6. Vista dois diferentes núcleos do espaço expográfico de *Moquém\_Surarî* conectados pelas tipóias de Bernaldina José Pedro. Foto: Everton Ballardin. Fonte: acervo do fotógrafo.

Conduzidos pelas linhas de força das tipóias de Bernaldina, chegávamos ao final do caminho enfatizado pelos corredores externos que configuraram a expografia de *Moquém\_Surarî*, deparando-nos com uma parede onde estavam quatro telas coloridas de Jaider sobre fundo preto<sup>22</sup>, e na sequência, com uma outra obra sua feita em algodão cru, *Txaísmo* (2019), que estava ao lado do trabalho *Festa na Floresta* (1998), de Ailton Krenak [Fig. 7]. A partir daquele espaço retornava-se ao início da exposição, sendo possível, portanto, percorrê-la também no sentido inverso. *Festa na Floresta* poderia ser então tanto um ponto de partida quanto um ponto de chegada das questões que configuraram a curadoria de *Moquém\_Surarî*. A partir desta pintura de Ailton, ensejávamos apontar para aquela outra forma tradicional da arte indígena mencionada acima, da qual irradiam-se muitas de suas

formas expressivas e de sua produção material: as festas comunitárias, a magnífica capacidade dos povos da terra de celebrar, de produzir afinidade e bem-viver junto aos parentes e aliados.



FIG. 7. *Festa na Floresta* (1998), Ailton Krenak, acrílica e urucum sobre placa de madeira, 100 x 70 cm.  
Foto: Everton Ballardin. Reprodução: acervo do fotógrafo.

A ênfase sobre as alianças colocava em relação as duas obras que estavam na ponta daquela parede – *Festa na Floresta* e *Txaísmo* [Fig. 8]. Esta última tela, conformada não só por figurações, mas também por composições escritas sobre as urgências políticas dos povos da terra, foi intitulada a partir de um conceito importante criado por Jaider, "Txaísmo". Trata-se de um neologismo que ele propôs (Esbell, 2018) a partir da palavra *txai*, termo em Hãtxa Kuin, língua do povo Huni Kuin, que pode ser traduzido por "cunhado"<sup>23</sup>. Nesse sentido, cunhado ou *txai* evocam um tipo específico

de aliança com uma pessoa não-consanguínea com quem estabelecemos relações de partilha, reciprocidade e comprometimento, seja por parentesco ou por afinidade. Sugeríamos então que "txaísmo" poderia ser, enfim, uma outra forma de nomear as "alianças afetivas" (Krenak, 2016). Estes dois conceitos também se configuraram como fundamentos curatoriais em *Moquém\_Surari*, funcionando como uma chave de associação entre as dezenas de obras apresentadas na mostra e como critério para a seleção dos artistas convidados para compor aquela constelação.

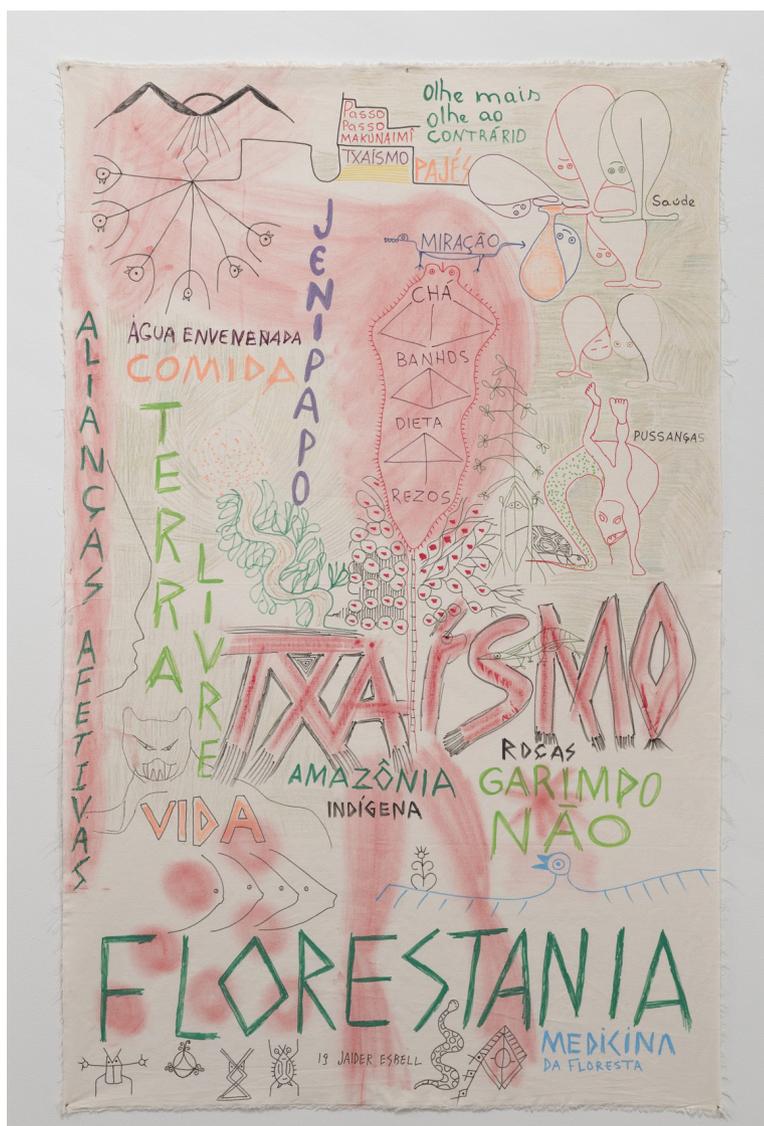


FIG. 8. *Txaísmo* (2019), Jaider Esbell, acrílica e lápis de cor sobre algodão cru, 168 x 105 cm. Foto: Everton Ballardin Reprodução: acervo do fotógrafo.

A partir de tais camadas intersticiais de *Festa na Floresta* (1998) e de *Txaísmo* (2019), aspirávamos evocar um outro elemento que nos parecia ser importante nas produções desses artistas indígenas, que é a sua potência de proporcionar contextos para a criação e para a atualização de mundos possíveis, coetâneos a este nosso tempo histórico em que mundos também não cessam de acabar (Krenak, 2019)<sup>24</sup>. As associações possíveis entre estas obras apontam, em síntese, para uma das questões centrais à concepção curatorial de *Moquém\_Surarí*, a de mobilizar os espaços e os dispositivos do sistema da arte não-indígena para produzir encontros entre diferentes mundos e gentes, apresentando a arte indígena contemporânea como uma forma vigorosa de "criação a partir da diferença"<sup>25</sup>.

### **"Hackeando" com Moquém: programação pública, ações educativas e a "Bienal dos Índios"**

Em *Moquém\_Surarí*, a produção de contextos de encontro por meio da arte indígena aconteceu também a partir de uma ampla programação pública e de um conjunto variado de ações educativas. Isso foi possível, por um lado, pela generosa aposta "txaísta" de Jaider, que sempre buscava dialogar, sensibilizar e construir alianças; e, por outro, pela escuta e pela disposição que se produziu junto a diferentes equipes do MAM SP, em especial, em sua repartição de curadoria, nas figuras do curador-chefe, Cauê Alves, e da então coordenadora executiva Paula Amaral, bem como no setor educativo, com a parceria desenvolvida com as profissionais que conduziam este setor à época, Barbara Ganivez Jimenez, Daina Leyton e Mirella Estelles. O envolvimento dessas pessoas com o projeto produziu a vontade institucional necessária para executar as diferentes frentes da exposição, em que se destacam a realização de uma formação interna dos educadores do museu e a proposição de muitas ações voltadas para o público, tais como debates em formato de *lives* e cursos livres destinados a pesquisadores

e professores, oficinas para crianças, além de ativações, apresentações musicais e performances<sup>26</sup>. Essas iniciativas foram concebidas em diálogo com Cristine Takuá, que compôs a equipe de *Moquém\_Surarî* desde o início de sua concepção como nossa consultora pedagógica, cumprindo um papel essencial na formação do corpo educativo do museu, bem como na criação de estratégias para tornar a exposição mais aberta e atenta ao acolhimento dos diferentes públicos que a visitaram.

A articulação institucional que Jaider foi capaz de fazer para ampliar o escopo desse projeto não se restringiu ao MAM SP, mas reverberou também na Bienal. Nas muitas conversas de costura e construção conjunta com Jacopo Crivelli Visconti e Paulo Miyada<sup>27</sup>, curadores de sua 34ª edição, Jaider frisava que não seria suficiente apenas mostrar obras de artistas indígenas, mas que os artistas deveriam estar lá presentes, apresentando pessoalmente a sua arte<sup>28</sup>. Assim, ele concebeu junto de Daiara Tukano, Gustavo Caboco Wapichana, Sueli Maxakali, Isael Maxakali, Cristine Takuá e Carlos Papá uma série de ativações previstas para acontecer também no Pavilhão da Bienal, o que artista-curador makuxi nomeou como "Bienal dos Índios". Pensando retrospectivamente na enorme repercussão desta formulação, a mim me parece que o "hackeamento da Bienal", inaugurado por Denilson Baniwa em sua célebre performance de 2018, seguiu reverberando no Pavilhão em 2021<sup>29</sup>. Com o mote "Bienal dos Índios", entendo que Jaider adicionou mais um "enunciado" à proposta curatorial da 34ª Bienal<sup>30</sup>, que se tornaria certamente o mais conhecido de todos.

O conjunto de programações desenvolvidas tanto na Bienal quanto no MAM SP foi uma co-realização entre essas instituições e a Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea, que arcou com parte importante dos recursos necessários para a sua execução. Nesse sentido, destacamos ainda o catálogo de *Moquém\_Surarî*, cujo escopo só pôde ser ampliado – com sua tradução para o guarani mbya<sup>31</sup>, a inclusão de uma sessão de textos de apresentação de artistas e imagens de todas as obras da exposição – a partir do investimento material feito por Jaider. Ele buscava gerar assim,

em suas próprias palavras, "evidências práticas" sobre como a arte indígena contemporânea pode ter como fundamento e como objetivo a autonomia e o protagonismo dos próprios artistas indígenas.

### **Quem continuará querendo saber o que se conta “ao pé de algum moquém”?**

Tal como Jaider argumentou em muitos momentos ao longo da concepção e do desenvolvimento deste projeto, "um moquém não se faz só" (Eshell, 2021: 15). Assim, ao apresentar as articulações curatoriais que configuraram *Moquém\_Surarí*, busquei explicitar não só as variadas formas de aliança que engendraram as obras dos artistas indígenas daquela constelação – alianças entre os diferentes povos; alianças entre humanos, não-humanos e os territórios originários; alianças entre distintos modos de conhecimento – mas também o espectro de relações de colaboração que a própria exposição conformou, produzindo os aliados necessários para o desenvolvimento de um projeto dessa envergadura no interior árido das instituições do sistema da arte Ocidental.

Sendo as instituições o ajuntamento das pessoas que a fazem funcionar, de sua história, de suas prioridades, de seus procedimentos e protocolos, passados quase três anos da realização de *Moquém\_Surarí* continuamos a nos perguntar até onde vai a abertura às produções artísticas indígenas, às coletividades, às especificidades e às pautas que elas trazem consigo. Agora, depois que muitos dos museus e dos espaços mais importantes do sistema da arte metropolitana realizaram exposições sobre arte indígena, suas atenções permanecerão interessadas no tema? Estamos falando de janelas de encontros duradouros, de reflexão crítica e de mudanças efetivas em seus *modus operandi* enrijecidos, hierarquizantes e frequentemente extrativistas? Estamos falando de políticas consistentes de programação, de aquisição e de multiplicação das narrativas que derivam de seus acervos e atividades? Ou é,

apenas e novamente, o conhecido mecanismo narcisista da colonialidade, que pretende a tudo fagocitar para ao final tão somente reproduzir a si mesmo, agora munido de um conveniente e superficial “verniz” decolonial? É possível imaginar que as instituições do sistema da arte Ocidental – que por séculos obliteraram o justo reconhecimento dos povos originários e de seus artistas enquanto sujeitos contemporâneos, produtores de pensamento e de sentido estético – poderiam continuamente pautar suas ações também pela reparação histórica que também devem aos indígenas? Teriam de fato despertado do “coma colonial” (Caboco, 2023)? Teriam finalmente compreendido que a potência da arte indígena pode inclusive ampliar a razão de ser de tais espaços, que funcionam tão apartados da vida da maior parte das pessoas?

Os gestos político-curatoriais de Jaider em *Moquém\_Surari* são um exemplo concreto de como atuar dentro das instituições do sistema da arte metropolitana pautando essas discussões. Nesse sentido, procurei enfatizar o que contextualmente a arte indígena contemporânea pode mover, o que pode dar a ver, quando se abre a possibilidade de esses diferentes sistemas de arte coabitarem. Incontáveis são os desdobramentos de reflexão e de revisão crítica que as experiências reunidas neste projeto podem suscitar, seja em sua proposta curatorial, na articulação institucional necessária para a sua realização, nas práticas artísticas da constelação de artistas e, ainda, na poética das obras exibidas. Com exceção das matérias de alguns meios e revistas especializadas, não foram muitos, até agora, os esforços no sentido de uma apreciação crítica mais robusta não só da exposição em questão, como também de outros projetos organizados por curadores indígenas. Ecoando a imagem evocada por Arissana Pataxó (2021) no catálogo da mostra, reolocamos a pergunta: quem continuará querendo saber o que se conta “ao pé de algum moquém”?

*À memória de Jaider Esbell,  
que seguirá sempre brilhando.*

## Referências

- ALMEIDA, M. W. B. de. Caipora e outros conflitos ontológicos. *Revista de Antropologia da UFSCar*, v. 5, p. 7-28, 2013.
- ALVARENGA, A. (org.). *Koxuk xop / Imagem: fotografias tikmũ'ũn da Aldeia Verde*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- BANIWA, D. Hackeando a 33ª Bienal de Artes de SP. Registro de performance. Disponível em: <https://youtu.be/MGFU7aG8kgI>; acesso em: 20 nov. 2023.
- \_\_\_\_\_. A arte não se desliga da vida. *ARTE!Brasileiros*, 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/a-arte-nao-se-desliga-da-vida-baniwa/>; acesso em 20 nov. 2023.
- BERBERT, P. *Tecendo redes de alianças afetivas: algumas notas sobre arte indígena contemporânea e práticas curatoriais*. Trabalho de Conclusão de Curso (Lato Sensu em Estudos e Práticas Curatoriais). São Paulo: Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Penteadado, 2019.
- \_\_\_\_\_. Reflexões em um observatório avançado da arte indígena contemporânea. *Revista seLecT*, n. 51, 2021a.
- \_\_\_\_\_. Pedagogias da transformação. In: ESBELL, J.; BERBERT, P. (org.). *Moquém\_Surari: arte indígena contemporânea*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021b. Catálogo de exposição.
- \_\_\_\_\_. Histórias da arte feita pelo Avô Makunaimî e suas netas e netos. In: LAGNADO, L. et al. (org.). *A Parábola do Progresso*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023. Catálogo de exposição.
- BERBERT, P.; ROMERO, R. Tem canto, tem história. *Critical Times*, v. 4, n.3, p. 595-615, Duke University Press, 2021.
- BIENAL DE SÃO PAULO. *Faz escuro mas eu canto*. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 2021. Catálogo de exposição.
- CABOCO, G. *Baaraz Kawau*. São Paulo: Caderno Listrado, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Recado do Bendegó*. Picada Livros, 2021a.
- \_\_\_\_\_. *Baaraz Ka'aupan*. Picada Livros, 2021b.
- \_\_\_\_\_. Netos de Makunaimî: nosso avô em nós. In: ARAWAK, A. et al. *Jaider Esbell: um makuna'imî entre nós*. Boa Vista: e-book, 2022a.
- \_\_\_\_\_. O que é Macunaíma? Seria o fruto de uma grande árvore? *Revista seLecT*, v. 11, n. 54, p. 154- 155, 2022b.
- \_\_\_\_\_. Mas o que acontece quando cai a grande árvore? In: LAGNADO, L. et al. (org.). *A Parábola do Progresso*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023. Catálogo de exposição.
- CABOCO, G.; MANOKI, T. "Isso tudo não me diz nada": a impermanência como ponto de encontro no Arquivo Histórico da Bienal de São Paulo - conversa com ausências. São Paulo: Picada, 2023.

CESARINO, P. de N.; RJELLE, I.; JABLONSKI, D. O curador como etnógrafo, o etnógrafo como curador. *Programa Máquina de Escrever*, por Isabella Rjelle & Daniel Jablonski. São Paulo: Programa Máquina de Escrever, Proac/ Goethe Institut/ Institut Français, 2013.

CESARINO, P. de N. *Oniska – poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2011.

\_\_\_\_\_. Cartografia do cosmos: conhecimento, iconografia e artes verbais entre os Marubo. *Mana*, 19(3): 437-471, 2013.

\_\_\_\_\_. Conflitos de pressupostos na Antropologia da Arte. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 93, 2016.

CLIFFORD, J. Museus como zona de contato. *Periódico Permanente*, n. 6, 2016 [1997].

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

\_\_\_\_\_. Variações do txaísmo. *Estado da Arte - Revista de Artes Visuais*, v. 3, n.2, p. 493-503, 2022.

ESBELL, J. Arte Indígena Contemporânea e o grande mundo. *Revista seLecT*, n. 39, 2018a.

\_\_\_\_\_. Makunaima, o meu avô em mim!. *Revista Iluminuras*, v. 19, n. 46, p. 11-39, 2018.

\_\_\_\_\_. O txaísmo, os txaístas e os ismos. <http://www.jaideresbell.com.br/site/2018/08/13/o-txaismo-os-txaistas-e-os-ismos/>; acesso em 26 nov. 2023.

\_\_\_\_\_. *Jaider Esbell. Coleção Tembetá*. Rio de Janeiro: Azougue, 2019.

\_\_\_\_\_. O'ma'kon - bicharada - reunião dos bichos. In: ESBELL, J.; BERBERT, P. (org.). *Moquém\_Surarí: arte indígena contemporânea*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021b. Catálogo de exposição.

ESBELL, J.; BANIWA, D. et al. Teias afetivas: a urgência indígena. *Jornal de Borda*, n. 6, 2019.

ESBELL, J.; BERBERT, P. (org.). *Moquém\_Surarí: arte indígena contemporânea*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021b. Catálogo de exposição.

FEDERICI, S. Sobre o feminismo e os comuns, 2019. Disponível em: <https://outraspalavras.net/feminismos/federici-sobre-o-feminismo-e-os-comuns/>; acesso em 24 nov. 2023.

FLETCHER, A. On Curatorial Hypothesis. Entrevista feita por Andrea Wiarda. *Priori Magazine*, v. 12, 2005. Disponível em <https://web.archive.org/web/20090106005312/http://users.coditel.net/aprior.org/wiarda.html>; acesso em 20 nov. 2023.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Veja, 2009 [1969].

GELL, A. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios*, n. 8, p. 174-191, 2001 [1996].

\_\_\_\_\_. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu Editora, 2018 [1998].

GOLDSTEIN, I. S. Da 'representação das sobras' à 'reantropofagia': povos indígenas e

- arte contemporânea no Brasil. *MODOS - Revista de História da Arte*, v. 3, n. 3, p. 68-96, 2019.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, A. As alianças afetivas - Entrevista com Ailton Krenak por Pedro Cesarino. In: VOLZ, J. et al. (org.). *Incerteza viva - Dias de estudo: 32a Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, Ministério da Cultura, v. 1, p. 169-189, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LAGROU, E. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2007.
- \_\_\_\_\_. Arte ou artefato. Agência e significado nas artes indígenas. *Proa - Revista de Antropologia e Arte*, 2010.
- \_\_\_\_\_. Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou. *Revista Usina*, 2015.
- MORENO, A. et al. *Visualidades: Carmézia Emiliano*. Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2015.
- NODARI, A. A literatura como antropologia especulativa, *Revista da Anpoll*, v.1, n. 38, p. 7585, 2015.
- O'DOHERTY, B. *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OVERING, J. Elogio do cotidiano: a confiança e a arte da vida social em uma comunidade amazônica. *Mana*, v. 5, n.1, p. 81-107, 1999.
- PATAXÓ, A. Mãgutxi Pataxó - pegando ouriço (série), 2014. In: ESBELL, J.; BERBERT, P. (org.). *Moquéim\_Surari: arte indígena contemporânea*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021b. Catálogo de exposição.
- PRICE, S. *A arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000 [1991].
- QUEIROZ, R. C. de. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Devires*, 5 (2), p. 98-125, 2008.
- ROMERO, R. *A errática tikmú'ún\_maxakali: imagens da Guerra contra o Estado*. Dissertação (Mestrado em Pós-Graduação em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Museu Nacional, 2015a.
- \_\_\_\_\_. Quase extintos. *PISEAGRAMA*, n.8, p. 18-23, 2015b.
- SAHLINS, M. *Metáforas históricas e realidades míticas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008 [1981].
- STENGERS, I. A proposição cosmopolítica. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, p. 442-464, 2018 [2007].
- TERENA, N. Talk at the 2019 Verbier Art Summit, 2019a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HEJ2CeOJYE4&t=1s>; acesso em 20 nov. 2023.
- \_\_\_\_\_. A rede do tempo-espaço: entre resistências e permanências. In: FONSECA, R. (org.). *Vaivém*. São Paulo: Conceito, 2019b. Catálogo de exposição realizada no CCBB.

\_\_\_\_\_. Lentes ativistas e arte indígena. *Revista Zum*, 2019c. Disponível em <https://revistazum.com.br/radar/arte-indigena/>; acesso em 20 nov. 2023.

TUGNY, R. *Escuta e poder na estética tikmu'un\_maxakali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio – FUNAI, 2011.

VINCENT, N. Mundos incertos sob um céu em queda: o pensamento indígena, a antropologia e a 32a Bienal de São Paulo – Incerteza Viva. *Revista de Antropologia*, 2017, v. 60, n. 2.

VIDAL, E. N. Transformação estrutural ou tradução intersemiótica? Esboço de um programa. In: *Anais IV seminário de Antropologia da UFSCar*, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, Vol. 2: Iss. 1, Article 1, 2004.

\_\_\_\_\_. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo*, v. 14-15, p. 319-338, 2006.

\_\_\_\_\_. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. *Metafísica canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

XAKRIABÁ, N. Reativando saberes e práticas. In: ESBELL, J.; BERBERT, P. (org.). *Moquém\_Surarí: arte indígena contemporânea*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021b. Catálogo de exposição.

## Notas

\*Antropóloga, especialista em práticas curatoriais e arte-educadora. Trabalha com o povo Maxakali desde 2015, atualmente realizando pesquisa na Aldeia-Escola-Floresta e contribuindo para a estruturação das ações de arte-educação desta comunidade. Desde 2019 é coordenadora de projetos da Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea, sediada em Boa Vista (RR). Faz doutorado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP. E-mail: paulaberbert@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5769-757X>.

- 1 Nas línguas makuxi e taurepang *pandon* é o termo usado para designar “histórias antigas”, narrativas sobre acontecimentos no “tempo dos antepassados”.
- 2 Uma versão do *pandon* de Surarí está disponível no catálogo da exposição (Esbell; Berbert, 2021: 6-7), e foi escrita a partir de uma narrativa contada pela professora Eduína Makuxi no programa de rádio “Vamos aprender Makuxi”.
- 3 A equipe curatorial da *Moquém* foi um segundo contexto de partilha entre Jaider, Pedro e eu. Eles, em conjunto com Sueli Maxakali, me orientam no percurso de minha pesquisa de doutorado no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da USP.

- 4 O catálogo da exposição está disponível no site do MAM: <https://admin.mam.org.br/wp-content/uploads/2022/04/mam-moquemsurari-catalogo-com-ad.pdf>. Último acesso em 20 nov. 2023.
- 5 No catálogo (Esbell; Berbert, 2021) temos imagens de todas as obras exibidas na exposição.
- 6 Para um tour virtual em todo o espaço expositivo de *Moquém\_Surari*, ver: <https://www.3dexplora.com.br/seutour.aspx?codigo=xqYm4VuESN5&play=1&hl=0&q=1&wh=1&lp=0&ts=1> Último acesso em 20 nov. 2023.
- 7 O projeto expográfico de *Moquém\_Surari* foi feito por Álvaro Razuk, Ligia Zilbersztejn e Daniel Winnik.
- 8 Agradeço aos artistas Charles Gabriel, Arissana Pataxó, Sueli Maxakali, Bartô Makuxi, Luiz Matheus, Carmézia Emiliano, Amazoner Arawak, Isaias Miliano, Diogo Lima, Mário Flores Taurepang, Vernon Foster, Ailton Krenak, Denilson Baniwa, Gustavo Caboco Wapichana, Nei Xakriabá e Dalzira Xakriabá, bem como à Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea e ao fotógrafo Everton Ballardin por gentilmente autorizarem o uso das imagens que constam neste artigo.
- 9 Enumero a seguir os artistas, além de Sueli, cujas obras foram selecionadas a partir deste critério curatorial: Acelino Huni Kuin (MAHKU), Antonio Brasil Marubo, Armando Mariano Marubo, Bu'ú Kennedy, Daiara Tukano, Davi Kopenawa, Fanor Xirixana, Isael Maxakali, Jaider Esbell, Joseca Yanomami, Paulino Joaquim Marubo, Rita Huni Kuin e Yaka Huni Kuin. A maior parte destas obras estava situada nos núcleos mais internos, ou ainda, mais centrais do espaço expográfico, sobre os quais não há fôlego aqui para abordar. A análise que proponho no presente artigo está focada na reflexão sobre as obras exibidas nos corredores de contorno da exposição, algo como uma primeira camada de análise desta mostra. Uma reflexão específica sobre os trabalhos dos artistas enumerados acima, que abordam as concepções e práticas xamânicas de seus respectivos povos, ainda está por ser feita, espero ter em breve outras ocasiões para fazê-lo.
- 10 No momento em que reviso este artigo, em maio de 2024, a força da relação originária dos Pataxó com seu território, que é compartilhado também com os Tupinambá, está expressa no pavilhão brasileiro da edição corrente da Bienal de Veneza, renomeado de *Hãhãwpuá* a partir das proposições curatoriais de Arissana Pataxó, Gustavo Caboco Wapichana e Denilson Baniwa.
- 11 A artista sugere provocativamente que "(...) quem sabe, 500 anos atrás, um pataxó, lá do alto, não tenha visto os sinais das primeiras caravelas quando se aproximaram do nosso mar, antes de os portugueses avistarem o nosso monte..." (Arisana, 2021: 73). Se tomarmos em conta o primeiro registro dos invasores sobre o Monte Pascoal, podemos lembrar da frase imputada ao corsário Pedro Álvares Cabral, "terra à vista!". Essa é a imagem inaugural das narrativas coloniais sobre história do Brasil, sobre a qual se funda mais um dos marcos temporais da hipótese histórica farsesca do "descobrimento". Sobre tudo isso ecoa o convite-ardil de Arissana, de "começar a ouvir lá de cima do monte", onde o canto pataxó diz que "se avista o mar", sugerindo então um outro ponto de vista, uma perspectiva inversa sobre a história do país, e também, podemos pensar por extensão, sobre a própria história da arte.
- 12 *Ibidem*.
- 13 *Ibidem*.
- 14 *Ibidem*, grifo da autora.
- 15 Para informações detalhadas sobre a biografia dos artistas, bem como suas reflexões sobre as obras que constituem este conjunto, ver os vídeos de apresentação desta série disponíveis no canal do MAM SP no youtube: <https://www.youtube.com/@mamsaopaulo/featured>; acesso: 21 nov. 2023.

- 16 Sobre a primeira edição do Encontro de Todos os Povos, ver o mini-documentário *Komanto* (2016): [https://www.youtube.com/watch?v=-\\_olervRYkU&t=60s](https://www.youtube.com/watch?v=-_olervRYkU&t=60s). Último acesso: 26 nov. 2023.
- 17 Sobre o projeto político e a atuação da Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea, ver: <https://www.galeriajaideresbell.com.br/>; acesso: 23 nov. 2023.
- 18 Para mais informações sobre a vida e obra de Vernon Foster ver <https://vernon-foster.com/home-vernon/>; acesso: 14.jun.2024.
- 19 *Ibidem*.
- 20 Essa sinergia também se verifica na trajetória e nas criações de outros artistas da constelação de *Moquém\_Surarí*, como é o caso dos artistas-professores Arissana Pataxó, Charles Gabriel, Isael Maxakali e Sueli Maxakali. Nesse sentido, podemos mencionar também Acelino Tuin (MAHKU), Rita Huni Kuin e Yaka Huni Kuin, que mesmo não sendo professores, tiveram parte fundamental de sua formação junto a Iã Huni Kuin, ele sim artista-professor, além de fundador do MAHKU.
- 21 Sobre os limites das concepções ocidentais de arte, Ailton Krenak (2021: 44-45) argumenta em seu texto no catálogo: "A ênfase da visão ocidental de arte, na qual confina-se o exercício da criação enquanto atividade específica separada da vida cotidiana, contrasta com as práticas dos diferentes povos indígenas. Os mecanismos de produção e disseminação do sistema da arte, bem como sua insistência na predominância do objeto, pouco se preocupam com questões de agenciamento e coletividade, com linguagens e urgências, ou com ritmos e condições de produção diferentes daqueles aos quais o establishment está habituado". Sobre isso ver também: (Cesarino, 2016).
- 22 Trata-se das obras que compõem o subgrupo *Transformação\_Ressurgência de Makunaimî*, da conhecida série *Transmakunaimî: o buraco é mais embaixo* (2017 – 2018), que foi exibida na Bienal de Veneza de 2022. Imageticamente o conjunto das obras desta coleção contém as leituras de Jaider sobre os gestos artísticos de Makunaimî, em que se destaca justamente a potência do demiurgo, seu Avô, em se transformar continuamente. Estas reflexões foram desenvolvidas em forma de texto, no ensaio seminal publicado em 2018 – *Makunaimî, meu avô em mim* –, em que o artista aponta para o entendimento de que é obra de Makunaimî inclusive o livro de Mario de Andrade. Neste ensaio, Jaider operou, assim, uma inversão importante na compreensão sobre os feixes de autoria e de agência que produziram a obra modernista: Makunaimî fez arte por meio de Mário de Andrade, e não o contrário. Foi a partir de seus próprios agenciamentos artístico do grande avô foi capaz de se transformar a si mesmo numa obra fundamental da história canônica da arte no Brasil, deixando lá guardada a marca de sua anterioridade e originalidade. Apresento uma análise mais detalhada sobre estas passagens da obra de Jaider no artigo "Histórias da arte feita pelo Avô Makunaimî e suas netas e netos" (Berbert, 2023).
- 23 Sobre a origem huni kuin do "txaísmo" e sobre suas reverberações na arte indígena contemporânea, ver as formulações de Dinato (2022).
- 24 Ver duas das *lives* que compuseram a programação articulada à exposição: "Arte Indígena Contemporânea: imaginar é criar mundos", em que Jaider e eu debatemos o assunto, e a *live* de abertura de *Moquém\_Surarí*, em que conversamos juntos com Ailton Krenak e Pedro Cesarino sobre a "arte indígena contemporânea como uma 'ideia para adiar o fim do mundo'". As *lives* estão disponíveis no canal do youtube do MAM SP; acesso em: 26 nov. 2023.
- 25 Ouvi essa formulação, "criar a partir da diferença", de Sebastião Oliveira Neto, artista e educador que atua há anos no Parquinho Gráfico, ateliê de artes gráficas em que nós residimos, localizado na Casa do Povo em São Paulo. Tião é uma das muitas pessoas que construiu as ações que ficaram conhecidas

como #spterraindigena, junto a Denilson Baniwa, Gustavo Caboco Wapichana e Salissa Rosa. Uma das principais proposições do #spterraindigena era a produção coletiva de cartazes sobre as poéticas dos trabalhos destes artistas e sobre as pautas políticas dos povos originários, a partir de mutirões feitos no Parquinho Gráfico entre 2018 e 2019. Nesse espaço, que é habitado por coletividades e por pessoas criadoras, têm florescido experiências concretas de partilha de saberes e de produção de alianças, como demonstram as próprias ações do #spterraindigena, assim como os mutirões recentemente organizados com Sueli Maxakali, Isael Maxakali, Juliana Maxakali, e ainda com professores guarani mbya da aldeia Kalipety. Sobre as primeiras ações realizadas pelo #spterraindigena, ver: (Berbert, 2019).

- 26 Além deste conjunto de iniciativas de mediação, o espaço expositivo da mostra contava com pequenos textos de parede, legendas expandidas, vídeos em pequenas telas com interpretação em Libras e áudio-guias.
- 27 Sobre isso ver o texto que os curadores escreveram em homenagem a Jaider, disponível em: <http://34.bienal.org.br/post/9340>; acesso em: 20 nov. 2023.
- 28 Nesse sentido, Jaider argumenta no texto do catálogo de *Moquém\_Surarî*: "É preciso falar, escrever, performar, atuar, enfeitiçar, pois, em matéria de arte para nós, povos indígenas, a obra não basta" (Eshell, 2021: 11).
- 29 Fundamental ressaltar o debate intenso que a performance *Pajé Onça: hackeando a 33ª Bienal de Artes*, de Denilson Baniwa, disparou nos meios do sistema da arte não-indígena, contribuindo decisivamente para a presença marcante dos artistas indígenas na edição subsequente da Bienal, entre os anos de 2020 e 2021. Os registros desta performance estão disponíveis neste link – <https://youtu.be/MGFU7aG8kgl> (acesso em: 20 nov. 2023) – e compõem o filme *Ke\_eroa nhoa, nhiníko hótshome kaakó karo nhoa [fiquei com raiva e levantei-me para falar]* (2021), apresentado pelo artista em *Moquém\_Surarî*. Em 2022, Baniwa participou da 35ª Bienal, *Coreografias do Impossível*, com obras exibidas no primeiro andar do Pavilhão, depois da rampa, exatamente no mesmo local onde o Pajé Onça hackeou em 2018 a 33ª edição da mostra.
- 30 Os enunciados que estruturam a proposta curatorial de Visconti e Miyada na 34ª Bienal de São Paulo eram os seguintes: "A ronda da morte de Hélio Oiticica", "A dedicatória de Constantin Brancusi", "A imagem gravada de Coatlicue", "Cadernos de Carolina Maria de Jesus", "Cantos Tikmũ'ün", "*Hiroshima mon amour* de Alain Resnais", "Cartas de Joel Rufino para o seu filho", "Círculos (a partir de Paulo Freire)", "Cerâmica Paulista", "Corte / Relação em Édouard Glissant e Antonin Artaud", "Dois bordados de João Cândido", "O Sino de Ouro Preto", "Objetos do Museu Nacional", "Os retratos de Frederick Douglass" (Bienal de São Paulo, 2021).
- 31 Além do catálogo, todos os textos de parede da exposição também foram traduzidos para o guarani mbya, língua indígena mais falada na cidade e no estado de São Paulo. Direccionávamos, assim, aos "donos do lugar", como Jaider explicava, a expansão dos conteúdos da exposição para uma língua indígena. A tradução para o guarani mbya foi coordenada por Cris Takuá e Carlos Papá, que atuou como tradutor e artista-convidado da constelação de *Moquém\_Surarî*. Essa equipe de tradução foi composta também por Marcos Moreira e Valdemir Martins Veríssimo. As versões em inglês dos textos de parede e do catálogo foram feitas por Idjahure Kadiwel, e estavam acessíveis tanto no espaço expositivo quanto na publicação por meio de QR codes.

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