

Processos curatoriais e exposições de artes indígenas na/da América Latina

Ilana Seltzer Goldstein
Arissana Braz Bonfim de Souza
Aristoteles Barcelos Neto

Como citar:

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer; SOUZA, Arissana Braz Bonfim de; BARCELOS NETO, Aristoteles. Processos curatoriais e exposições de artes indígenas na/da América Latina. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 260-292, mai.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8676991. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8676991>.

Imagem [modificada]: Plumaje del rio oro, pintura de Benjamin Jacanamijoy, artista inga da Colômbia. Sem data, presente na exposição *Mira!*, 2013. Foto de Ilana Goldstein. Foto: Ilana Goldstein. Reprodução: acervo I. Goldstein.

Processos curatoriais e exposições de artes indígenas na/da América Latina

Curatorial processes and exhibitions of indigenous arts in/of Latin America

Ilana Seltzer Goldstein; Arissana Braz Bonfim de Souza; Aristoteles Barcelos Neto*

RESUMO

Embora as artes indígenas sempre tenham estado presentes, com grande diversidade e sofisticação, entre povos do mundo todo, elas só começaram a ser incluídas na história da arte, e exibidas no sistema da arte ocidental a partir da segunda metade do século XX. No Brasil, o processo foi ainda mais tardio, observando-se uma especial efervescência nos últimos dez anos, com grande protagonismo indígena. Porém, os modos de colecionar e expor obras indígenas dentro do sistema da arte são complexos e espinhosos, abrangendo desde questões éticas, até técnicas de preservação de coisas muitas vezes feitas para serem efêmeras. Passam por mal-entendidos ontológicos e por barreiras linguísticas. Abarcam decisões sobre como identificar e contextualizar os elementos da exposição. Exigem esforços de tradução cultural e respeito aos regimes de visibilidade próprios de cada objeto e imagem – o que pode ser visto, por quem. Demandam aproximações entre curadoria e mediação/educação. Foi pensando nesses desafios e na falta de fóruns de discussão sobre eles que nos propusemos a reunir, no presente dossiê, reflexões sobre exposições e coleções de artes indígenas na/da América Latina. Afinal, os projetos têm se multiplicado, contudo, as memórias sobre eles muitas vezes acabam ficando restritas às pessoas diretamente envolvidas. Interessava-nos, também, estimular reflexões que transitassem entre a história da arte, a antropologia, a museologia e outras disciplinas vizinhas, e que colocassem lado a lado o pensamento indígena e o não-indígena. Em outras palavras, procuramos construir um dossiê panorâmico, interdisciplinar e, sempre que possível, interepistêmico.

PALAVRAS-CHAVE

Artes indígenas. Curadoria. Interdisciplinaridade. América Latina. Exposições. Coleções.

ABSTRACT

Although indigenous arts have always been present, with great diversity and sophistication, among peoples all over the world, they only began to be included in art history and exhibited in the Western art system from the second half of the 20th century onwards. In Brazil, the process was even later, with a particular effervescence in the last ten years, with great indigenous protagonism. However, the ways of collecting and exhibiting indigenous works within the art

system are complex and thorny, ranging from ethical issues to techniques for preserving things that are often made to be ephemeral. They involve ontological misunderstandings and language barriers. They encompass decisions about how to identify and contextualise exhibition elements. They require cultural translation efforts and respect for the visibility regimes specific to each object and image - what can be seen, by whom. They require rapprochement between curatorship and mediation/ education. It was with these challenges in mind and the lack of forums to discuss them that we set out to bring together, in this dossier, reflections on indigenous art exhibitions and collections in/ of Latin America. After all, the projects have multiplied, but the memories about them often end up being restricted to the people directly involved. We were also interested in stimulating reflections that moved between the history of art, anthropology, museology and other neighbouring disciplines, and that put side by side indigenous and non-indigenous thought. In other words, we sought to build a panoramic, interdisciplinary and, whenever possible, inter-epistemic dossier.

KEYWORDS

Indigenous arts. Curatorship. Interdisciplinarity. Latin America. Exhibitions. Collections.

Ausências e presenças das artes indígenas no sistema da arte

As artes indígenas ficaram, por séculos, excluídas ou relegadas a segundo plano nos manuais de história da arte. Um exemplo bastante conhecido é o do capítulo inicial de *A História da Arte*, de Ernst Gombrich, livro publicado pela primeira vez em 1950, que até hoje é uma referência. Chamado “Estranhos Começos”, esse capítulo aborda, em apenas 11 páginas, artes africanas, artes da América pré-hispânica, pinturas rupestres da Europa e pinturas de populações aborígenes atuais da Austrália. São chamadas por Gombrich de “primitivas”, por estarem supostamente “mais próximas ao estado, donde, em dado momento, surgiu toda a humanidade” (Gombrich, 1988:20).

Sally Price (1996), em um artigo curto, mas agudo, analisa as estratégias de vários historiadores da arte do século XX, ao lidarem com objetos, imagens e práticas que não se encaixam em movimentos como Renascimento, Barroco ou Surrealismo, e que, embora estejam geograficamente no ocidente, não podem ser considerados ocidentais. Price encontra alguns elementos recorrentes – e bastante frágeis. Em primeiro lugar, as artes não-ocidentais são apresentadas como atemporais e a-históricas, sem contextualização.

Os artistas, por sua vez, seriam conservadores, “sepultados na tradição”, incapazes de inovar. Além disso, se as obras resultam de conhecimentos e/ou trabalhos coletivos, as pessoas seriam parecidas, praticamente intercambiáveis. Como se vê, não é pequeno o risco de preconceitos, simplificações e generalizações, que precisam ser problematizados.

Também na gênese da história da arte brasileira, os povos indígenas aparecem como ponto de origem, como explica Fernanda Pitta (2021). Em texto produzido para a exposição universal de Paris, em 1889, Eduardo Prado colocou “no começo de sua narrativa sobre a arte nacional a produção das populações indígenas” (2021: 229). Pitta ressalta que outros autores do século XIX, como Ladislau Neto, Félix Ferreira e Charles Frederik Hartt, cada um à sua maneira, apontavam que as produções indígenas deveriam ser vistas como parte constitutiva de uma arte nacional. Entretanto, o mesmo não vale para os acervos dos principais museus de arte do país, que só começaram a mostrar, colecionar e receber doações de artes indígenas há poucos anos.

Não foi por acaso, portanto, que as curadoras indígenas Naine Terena de Jesus e Kássia Borges escolheram, para um dossiê que organizaram em 2022, o seguinte título: “Eu estava aqui o tempo todo e você não me viu”, na revista Estado da Arte, do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). A fim de desvincularem as criações indígenas das categorias do sistema da arte ocidental, preferem falar em “manifestações estéticas indígenas”, ao invés de artes indígenas. O argumento é que as artes indígenas sempre existiram e exercem sua potência independentemente “do olhar dos críticos, curadores e todos aqueles envolvidos na cadeia produtiva das artes visuais” (Jesus, 2022: 3).

Com efeito, formas expressivas sempre estiveram presentes, com grande diversidade e sofisticação, entre povos indígenas de todas as partes do mundo, por meio da dança, da música, da pintura, cerâmica, cestaria, escultura, entalhe, adornos plumários, literatura oral e arquitetura, entre outras possibilidades e formatos. Na tentativa de se aproximar delas, parte da bibliografia especializada chama a atenção para o papel de código de

comunicação e linguagem que as artes indígenas podem assumir, como Nancy Munn (1962) referiu entre os Warlpiri, no deserto australiano, capazes de construir narrativas usando grafismos; e Lux Vidal (1992) estudou entre os Xikrin, no Pará, onde as pinturas corporais remetem ao gênero e a cada fase do ciclo da vida da pessoa. Outra parte da bibliografia sugere que formas e imagens potencializam a conexão com ancestrais e sobrenaturais – como Howard Morphy (2011) aprendeu com os Yolngu, no norte da Austrália e Aristoteles Barcelos Neto (2001) com os Wauja, no Alto Xingu. Há ainda quem enfatize que imagens e objetos têm agência e condensam intencionalidades – perspectiva de Alfred Gell (1998).

Autores indígenas como Ailton Krenak (2021) e Jaider Esbell (2018 e 2021) insistem na transversalidade e onipresença das artes indígenas, que não se restringem a espaços específicos, mas atravessam a vida cotidiana e cerimonial das comunidades. Também destacam sua dimensão cosmopolítica, ou seja, sua capacidade de mediar diálogos entre coletivos humanos e não humanos¹. Na interação com a sociedade nacional, Arissana Braz Bonfim de Souza (2016) chama a atenção para o fato de que sua arte leva para fora da aldeia um pouco do povo Pataxó, ou ao menos desperta curiosidade sobre quem é aquele povo, pondo em xeque estereótipos do senso comum. Cristine Takuá, na mesma direção, considera as artes indígenas “uma forma delicada e mais sutil de aproximar as pessoas da nossa luta, da violência pela qual temos passado nos últimos 500 anos. (...) atinge diferentes camadas, fura bolhas para além de grupos universitários e educadores (2022: s.p.)”. Tais abordagens e interpretações, desenvolvidos dentro dos movimentos indígenas e no campo da antropologia, são essenciais para uma história da arte menos colonialista e mais plural.

Foi contra a baixa representatividade indígena nos livros de história da arte, sua presença incipiente nas reservas técnicas dos museus de arte e contra o aprisionamento dos indígenas em um passado congelado que Denilson Baniwa se revoltou, em performance realizada no Museu de Arte de São Paulo, em 2019 [Fig. 1]. Durante o seminário Histórias indígenas, o artista

rasgou e lançou ao ar as páginas de um livro intitulado *Uma breve história da arte*, diante de uma plateia composta majoritariamente por profissionais das artes e acadêmicos. O gesto fazia todo sentido, naquele momento. O próprio MASP havia admitido, em material institucional de 2017, ter sediado apenas quatro exposições com temáticas ou peças indígenas entre as décadas de 1940 e 1980, e não ter adquirido quaisquer obras a partir delas².



FIG. 1. Performance de Denilson Baniwa durante o seminário Histórias Indígenas, no Museu de Arte de São Paulo, em 2019. Foto: Ilana Goldstein. Reprodução: acervo de I. Goldstein.

É verdade que novos processos foram desencadeados desde então. Hoje, mais de 200 trabalhos indígenas integram o acervo do MASP, a maioria associada a exposições realizadas desde 2015, de artistas como Joseca Yanomami, Carmézia Emiliano e o coletivo MAHKU, do povo Huni Kuin. Um movimento análogo ao descrito no MASP, de aumento recente da presença indígena, pode ser percebido na Bienal Internacional de São Paulo. As primeiras edições traziam a figura do indígena – idealizado ou estereotipado – como objeto de representação alheia, como no caso da escultura de Victor Brecheret “O índio e a suassuapara”, premiada na I Bienal, em 1951. Mais adiante, a 13ª Bienal expôs peças coletadas na expedição dos irmãos Villas-Boas, e a 17ª edição incluiu um módulo de arte plumária – tematizado no

artigo que Lúcia van Velthem escreveu para o dossiê. Na 32ª e na 33ª edições, participações indígenas se deram principalmente na programação paralela: em falas, performance e na publicação do setor educativo. Já a 34ª Bienal, em 2021, foi um divisor de águas, como mostra Daiane Marques em artigo (2021) e na pesquisa de doutorado que está desenvolvendo atualmente.

Entre os convidados indígenas da 34ª Bienal estavam Jaider Esbell, do povo Macuxi, Gustavo Caboco, do povo Wapichana, Daiara Tukano, do povo Yepá Mahsã e Sueli Maxakali, do povo Tikmũ'ũn, apresentando obras novas e antigas, individuais e coletivas, algumas delas críticas à colonialidade e ao próprio sistema da arte. A 35ª Bienal de São Paulo, em 2023, contou com outros artistas indígenas, de diferentes países, das Filipinas à Guatemala, passando também pelo Brasil. Um deles, raramente exposto, era o pajé Gentil Tukano, do Alto Rio Negro, cujos desenhos em que a temática sexual predomina podem ser interpretados como uma reação à forte repressão dos missionários salesianos com quem estudou na infância, que exigiam castidade dos indígenas ao mesmo tempo que monopolizavam as mulheres (Sáez, 2012) [Fig. 2].



FIG. 2. Desenho de Gentil Tukano exposto na 35ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2023. Foto: Ilana Goldstein. Reprodução: acervo de I. Goldstein

Exposições emblemáticas que não entraram no dossiê (mas mesmo assim fazem parte dele)

Seria possível mencionar muitos outros processos de conquista recente de espaço pelas artes indígenas, em outras instituições culturais brasileiras. Exposições fundamentais não puderam entrar no dossiê, por motivos diversos, mas acabam se relacionando, de algum modo, com aquelas que fazem parte de nosso *corpus*. Pois as ideias, os nomes e as obras muitas vezes circulam entre os projetos curatoriais.



FIG. 3. Plumaje del rio oro, pintura de Benjamin Jacanamijoy [detalhe], artista inga da Colômbia. Sem data, presente na exposição *Mira!*, em 2013. Foto: Ilana Goldstein. Reprodução: acervo de I. Goldstein.

Em 2015, foi inaugurada no Museu do Índio³ do Rio de Janeiro a exposição *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas*, com curadoria de Els Lagrou. Povos indígenas de várias partes do país e do mundo foram convidados a expor cerca de 700 peças fabricadas com essas pequenas contas

que, há séculos, intermediam relações entre povos [Fig. 4]. Além dos adornos, havia vídeos sobre o uso das miçangas – de caramujos, sementes, de vidro ou de plástico – entre os Krahô, Marubo, Kayapó, Kaxinawa e Wayana, e muitos outros povos. Revelavam-se os processos de fabricação, diferenciavam-se os desenhos inspirados em repertórios tradicionais e em imagens trazidas de fora, além de serem disponibilizadas narrativas sobre a origem da miçanga. A expografia proporcionava um visual bem iluminado e pulsante, atestando que abordagens contextualizadoras e abordagens estetizantes não são, de modo algum, excludentes. Um aspecto importante desse projeto curatorial é que a concepção da exposição se deu ao longo de cinco anos, paralelamente à aquisição de coleções pelo Museu do Índio, pois se havia constatado grande escassez de peças com miçangas no acervo da instituição. O envolvimento de pesquisadores indígenas e a organização de oficinas com artesãs de diferentes povos foram maneiras de viabilizar a exposição.



FIG. 4. Vista de uma das salas de No caminho da miçanga, que ficou em cartaz no Museu do Índio, em 2015. Fonte: Imagem de divulgação retirada do catálogo (Lagrou, 2016).

2017 foi o ano de *Djá Guatá Porã: Rio de Janeiro indígena*, no Museu de Arte do Rio. Pela primeira vez, um grande museu de arte brasileiro contratou uma curadora indígena: Sandra Benites, do povo Guarani Nhandeva, autora de um dos textos de nosso dossiê. Em *Djá Guatá Porã*, arte, história e política se fundiam e a aldeia urbana Marakanã, em permanente risco de desocupação, tinha lugar de destaque [Fig. 5].



FIG. 5. Maquete da Aldeia Marakanã na exposição *Djá Guatá Porã*, no Museu de Arte do Rio, em 2017. Foto de divulgação do Estúdio de Arquitetura Mutá. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=934011585094609&set=pcb.934011648427936>.

Entre o final de 2017 e o início de 2018, o Itaú Cultural, em São Paulo, recebeu *Una Shubu Hiwea*, idealizada pelo pajé Dua Busë, com outros representantes do povo Huni Kuin, apoiados pela editora Anna Dantes e pelo visual artista Ernesto Neto⁴. Entre os itens expostos estavam folhas dos cadernos de pesquisa que o pajé Dua Busë distribuiu em 35 aldeias, para as pessoas fazerem anotações sobre tratamentos com plantas medicinais, desenharem a fauna e a flora. Havia também uma sala com pinturas figurando os principais mitos Huni Kuin, acompanhados de áudios com

os cantos correspondentes, além de um *folder* com as histórias escritas, convidando a uma experiência sinestésica [Fig. 6]. Artistas do povo Huni Kuin têm participado de numerosas exposições, entre as quais *Ka'a Body* e *Moquém Surari!*, que são tema de dois artigos do dossiê.



FIG. 6. Pinturas com narrativas Huni Kuin, acompanhadas dos cantos a elas associados. Exposição *Una Shubu Hiwea*, no Itaú Cultural, em 2017-2018. Foto: Ilana Goldstein. Reprodução: acervo de I. Goldstein.

Arte Indígena Eletrônica, por sua vez, foi um projeto artístico patrocinado pela empresa Oi, no ano de 2018, que viabilizou 9 residências de artistas contemporâneos em comunidades indígenas do Nordeste, culminando em uma exposição interativa no Museu de Arte Moderna da Bahia. Uma das instalações projetava grafismos sobre o corpo e o rosto do visitante. Outra obra acionava um vídeo com histórias da aldeia de dentro de um vaso de barro, quando nos aproximávamos dele. Artistas indígenas parceiros do projeto ficavam no museu, para conversar com os visitantes. E realizavam

danças de toré em determinados dias [Fig. 7]. Contudo, nos registros da exposição, os nomes dos artistas não-indígenas receberam destaque muito maior. Curiosamente, a exposição teve lugar na antiga capela do Solar do Unhão, uma fazenda dos tempos da escravidão, onde hoje funciona o MAM Bahia, tensionando espiritualidades muito distintas e evocando as cicatrizes da catequização. O mesmo ocorreria, alguns anos depois, com a exposição *Hãhãw: arte indígena antirracista*, discutida em nosso dossiê, que ficou em cartaz no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia em 2022.



FIG. 7. Dança do toré na abertura da exposição *Arte Eletrônica Indígena*, no MAM Bahia, em 2018. Foto: Ilana Goldstein. Reprodução: acervo de I. Goldstein.

Em 2019, Denilson Baniwa realizou uma curadoria conceitualmente importante, junto com Pedro Gradella, no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, em Niterói [Fig. 8]. Levava o título de uma de suas obras mais famosas, a tela *ReAntropofagia*, e apresentava artistas que hoje têm trajetória consolidada e reconhecimento, como Daiara Tukano, Edgar Kanaykõ e Salissa Rosa. O conceito de *ReAntropofagia*, que mereceria

um dossiê à parte, tem inspirado trabalhos que revertem as apropriações culturais sofridas pelos povos indígenas ao longo da história – não apenas trabalhos de Denilson Baniwa, como também de Jaider Esbell, Gustavo Caboco, Olinda Yawar Tupinambá e Glicéria Tupinambá.

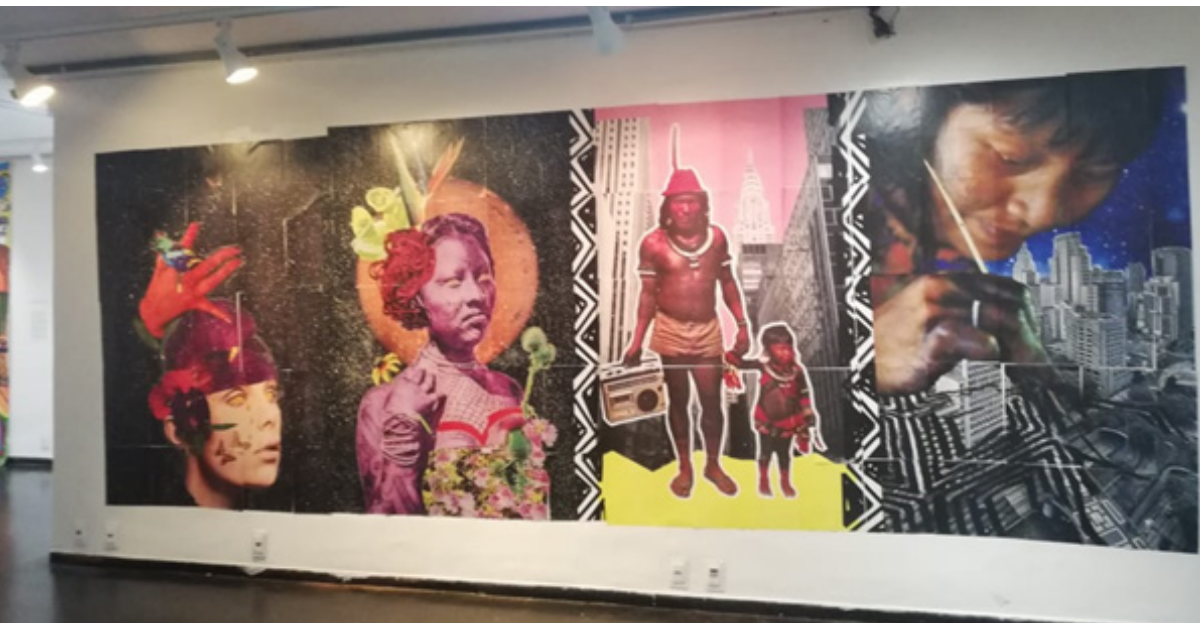


FIG. 8. Fotocolagens de Moara Tupinambá, à esquerda, e de Fernanda Kaingang, à direita, na exposição *ReAntropofagia*, no Centro de Artes da UFF, Niterói, em 2019. Foto: Ilana Goldstein. Reprodução: acervo de I. Goldstein.

Em 2022, *Nakoada* propôs uma releitura da Semana de Arte Moderna de 1922. Com curadoria de Beatriz Lemos e Denilson Baniwa, estabeleceu relações entre obras modernistas do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e obras de artistas indígenas – de videoarte a pintura em grande formato, passando por cerâmica tradicional [Fig. 9]. O conceito curatorial veio de uma palavra em língua Baniwa, polissêmica, que pode significar revolta, vingança, estratégia de convivência, retribuição, retomada, entre outras possibilidades. A expografia era estruturada como o corpo de uma cobra, remetendo à serpente ancestral, importante na cosmologia de vários povos e presente em trabalhos de artistas indígenas, como Jaider Esbell e o coletivo Mahku, mas também em telas de artistas não-indígenas, como Tarsila do Amaral e Vicente do Rego Monteiro.



FIG. 9. Detalhe da expografia de *Nakoada*, MAM Rio, em 2022, evocando uma serpente estilizada.
Foto: Fábio Souza. Disponível em: <https://mam.rio/programacao/nakoada-estrategias-para-a-arte-moderna/>.

Também em 2022, uma exposição talvez menos conhecida, por estar fora do eixo Rio – São Paulo, ficou em cartaz no Sesc Piracicaba, curada por Fabiana Bruno e Fabiane Medina, e voltada para a dimensão feminina da vida indígena. *Coração na aldeia, pés no mundo* não mostrava apenas obras de mulheres indígenas, mas se concentrava em temáticas ligadas à terra, ao cuidado e ao papel das mulheres. Um dos trabalhos mais emblemáticos era *Minha avó foi pega no laço* (2019), de Naine Terena – desta vez atuando como artista, não curadora. Fragmentos de uma boneca quebrada em pedaços,

em cujo corpo fraturado se viam grafismos indígenas, ficavam dentro de uma gaiola de arame coberta por lacinhos de cetim cor de rosa, evocando a violência naturalizada contida nessa frase que todo brasileiro já escutou. Trabalhos de Arissaná Pataxó, co-autora desse texto, também foram expostos em Piracicaba, entre os quais a pintura de uma mulher na roça, atividade feminina por excelência [Fig. 10]. Se de um lado o facão na mão da mulher alude à firmeza e à coragem constantemente necessárias para alimentar a família, de outro lado é um símbolo de resistência das mulheres no movimento indígena, principalmente após Tuíre, liderança feminina Kayapó, ter encostado um facão no rosto do presidente da Eletronorte, em 1989.



FIG. 10. *Na Roça* (2018), Arissaná Pataxó exposta em *Coração no aldeia, pés no mundo*, no Sesc Piracicaba, em 2022. Foto: Ilana Goldstein. Reprodução: acervo de I. Goldstein.

No momento em que publicamos o dossiê, o Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza era dedicado a artistas indígenas, algo inimaginável uma década antes. E a curadoria era assinada por um trio indígena: Arissaná Pataxó, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco. O projeto curatorial, intitulado “Ka'a pûera: nós somos pássaros que andam”, remetia a processos de

reflorestamento em terras que já foram exploradas e também a um pequeno pássaro que vive em florestas densas e usa suas penas para se camuflar. Esses dois significados do nome “Ka'a pûera”, segundo os curadores, estão ligados às estratégias de resistência frente à invasão e à desterritorialização que muitos povos indígenas sofreram, principalmente, no Nordeste. Assim, o Pavilhão Brasileiro em Veneza, renomeado Hãhãwpuá – nome dado pelos Pataxó ao território –, recebeu três artistas indígenas do Nordeste do Brasil: Glicéria Tupinambá, Olinda Tupinambá e Ziel Karapotó [Figs. 11 e 12]. Na obra de Karapotó, os maracás flutuavam poeticamente, como um cardume de peixes, alinhados e na mesma direção. Já na videoinstalação de Olinda Yawar Tupinambá, o vídeo projetado e as raízes de mandioca eram ligados pelo elemento terra.



FIG. 11. Artista Ziel Karapotó após finalizar a montagem de sua obra *Cardume*, pertencente ao Museu Paranaense, que esteve exposta na Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza. Foto: Arissana Pataxó, 2024. Reprodução: acervo de A. Pataxó.



FIG. 12. Olinda Yawar Tupinambá regando a terra em sua instalação *Equilíbrio*, após a montagem, no Pavilhão do Brasil da Bienal de Veneza. Foto: Arissana Pataxó, 2024. Reprodução: acervo de A. Pataxó.

Curando artes indígenas, curando com artes indígenas

Após termos discutido a longa ausência indígena na história da arte, e depois de termos esboçado um breve panorama – sem dúvida incompleto – de iniciativas curatoriais recentes, que complementam as que serão discutidas

nos artigos do dossiê, resta explicar com qual noção de curadoria estamos operando. Consideramos, aqui, a curadoria como uma atividade intelectual, ligada à categorização e à interpretação de objetos, imagens e coleções, que tende a se materializar em projetos expositivos ou a se refletir no modo de trabalhar com acervos. A escolha do que será mostrado e de como fazê-lo leva à construção de uma narrativa que reflete a interpretação da curadoria.

O termo curador já era utilizado, no século XVII, para identificar quem cuidava de bibliotecas, zoológicos e, mais tarde, museus reais e aristocráticos. Mas a profissionalização efetiva do curador aconteceu no século XIX, com o surgimento dos museus públicos, que demandavam especialistas responsáveis “pelas atividades de aquisição de obras, conservação, catalogação e exibição” (Magalhães; Costa, 2021: 6). A figura do curador independente emergiria no século XX, nos anos 1960, combinando atividades de crítica, criação artística, curadoria e produção cultural (Ibidem: 12). A partir dos anos 1990, os curadores de exposições artísticas ganharam especial proeminência, em razão da multiplicação de bienais e grandes exposições temporárias e devido às novas lógicas de patrocínio e marketing (Barbosa, 2013).

No momento atual, tem se difundido uma visão ampliada e heterodoxa de curadoria, que extrapola o mundo das artes e abrange roupas, livros, vinhos, restaurantes etc. Isso porque, segundo Michael Bhaskar, a abundância se tornou um problema. Assim, são cada vez mais necessárias “práticas de seleção, refino e arranjo” dos elementos, que “ajudam a superar a sobrecarga” (2020: 19). Em uma época saturada de informações e produtos, Bhaskar sustenta que o papel da curadoria é reduzir a complexidade, encontrando opções atraentes e adequadas para cada público.

Complementarmente, observa-se um contramovimento dos artistas em busca de autonomia. Para conseguir certa independência, os artistas começam a assumir atividades complementares à criação artística propriamente dita, inclusive a concepção e produção de exposições. Daí vem a expressão “artista etc.”, que está no título de um livro do artista brasileiro

Ricardo Basbaum (2012). A categoria “artista etc”. , proposta por Basbaum, abrange o artista que escreve, o artista que capta patrocínio, o artista que coordena, o artista que cuida de arquivos, o artista que atua como educador, entre outras possibilidades (Basbaum, 2012: 81).

A polivalência do “artista etc”. faz especialmente sentido no universo abordado por esse dossiê. As mesmas pessoas são curadoras em uma situação, e artistas em outra situação, a um só tempo podem ser ativistas e pesquisadoras, e, na maioria das vezes, são ligadas à formação e educação. Um outro aspecto importante no que concerne à curadoria feita por indígenas é a frequente parceria com não indígenas, nas quais se estabelecem alianças e, desse modo, são viabilizados projetos de fôlego, beneficiando-se da soma de saberes e competências⁵.

Quando a relação entre os curadores parceiros é de longa duração e vai além da organização de uma exposição, Daniel Dinato sugere que se fale em curador *txai* – ideia corroborada por Paula Berbert (2024), em sua contribuição ao presente dossiê. Essa é uma palavra usada pelos Huni Kuin, no Acre, para designar aliados de fora, equivalentes a cunhados, parentes não consanguíneos. “O *txai* é (...) um aliado com quem se relaciona a partir da troca. É aquele que é diferente e é a diferença que desperta o interesse. (...) Trata-se de mediações que não se sobrepõem às vontades dos próprios indígenas (Dinato, 2022: 496-7). Em sua prática de curador *txai*, Dinato afirma assumir os limites de seu conhecimento, ao mesmo tempo em que se esforça por operar traduções entre os dois mundos.

Um outro vetor que impacta na curadoria das artes indígenas diz respeito às transformações que vêm ocorrendo na área da museologia, desde os anos 1980. A partir de então, coleções e museus etnográficos deixam de ser vistos como dispositivos neutros, passando a ser considerados como tecnologias de dominação e legitimação da colonialidade. Passa-se a buscar uma maior polifonia, escutando os produtores dos objetos expostos e questionando, simultaneamente, a autoridade e o poder daqueles que

organizam as mostras (Phillips, 2012). Emerge uma nova museologia que, gradualmente, abre espaço para a agência e a autorrepresentação indígenas. Hoje, exposições colaborativas e co-curadorias com participação indígena procuram atenuar o etnocentrismo e o discurso univocal dos museus e exposições (Russi; Abreu, 2019), transformando-os naquilo que James Clifford chama de “zonas de contato” (2008). Os museus históricos e etnográficos começam a delegar escolhas aos povos representados em seus acervos, a convidá-los para ações de restauro, descrição das peças e curadoria de exposições, como vem ocorrendo no Museu Goeldi e no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, por exemplo (Russi, 2019).

Paralelamente, surgiram museus indígenas, tanto estatais, como comunitários. Caso paradigmático é o do National Museum of the American Indian – MNAI, em Washington, que se inscreve num movimento global, nos anos 1980, quando foram inaugurados museus produzidos e administrados por indígenas nos Estados Unidos e no Canadá. A fundação do museu bilíngue Te Papa Tongarewa, na Nova Zelândia, em 1998, foi outro fruto desse processo. No Brasil, a criação de museus indígenas tem possibilitado o enraizamento dos museus na vida das comunidades. Citemos somente o Maguta, o mais antigo do país, inaugurado em 1991, que se propõe a promover os saberes e a documentar a luta política do povo Ticuna; e o e Museu Indígena Ulupuwene, um ecomuseu criado em 2023 pelo povo Wauja, no Alto Xingu, que inova ao incluir o território no patrimônio musealizado e ao reconstruir um fac-símile de uma arte rupestre que havia sido vandalizada.

Se por um lado isso merece ser celebrado, por outro lado não se pode esquecer dos enormes problemas enfrentados pelas populações indígenas, que vão do atraso na demarcação de terras à onipresença de missionários religiosos, passando pela morte de peixes em razão da poluição dos rios e pela invasão de garimpeiros em territórios indígenas. Por isso, há quem prefira falar na necessidade de curanderias, em vez de curadorias (Koyama, 2024). Ao curar exposições de artes indígenas, talvez se esteja também curando com artes indígenas, ou seja, enfrentando e limpando feridas coloniais.

Temas e autores que compõem o dossiê

Por tudo que expusemos até aqui, os modos de colecionar e expor artes indígenas continuam sendo grandes desafios, que abrangem desde questões éticas, até técnicas de preservação de coisas que muitas vezes foram feitas para serem efêmeras. Passam por mal-entendidos ontológicos e por barreiras linguísticas. Abarcam decisões sobre como identificar e contextualizar os elementos da exposição. Exigem esforços de tradução cultural e respeito aos regimes de visibilidade próprios de cada objeto e imagem – o que pode ser visto, por quem. Foi pensando nessas encruzilhadas e na falta de fóruns de discussão sobre elas que nos propusemos a reunir reflexões sobre exposições e coleções de artes indígenas na/da América Latina.

Algumas das perguntas disparadoras que lançamos na chamada de artigos foram: como se dão os processos curatoriais, no tempo, no espaço e no método? Como se criam narrativas utilizando sequências de objetos? Que alianças são necessárias para a montagem da coleção ou a organização da exposição? Quais critérios de inclusão e exclusão são acionados? Que tipo de diálogo existe entre a dimensão curatorial e a dimensão educativa? Que tipo de cruzamentos, confrontos ou convergências disciplinares e de pensamento são suscitados pelas exposições e coleções de arte indígena? Como se solucionaram impasses devidos a “equivocações”, para usar uma expressão de Eduardo Viveiros de Castro (2018)? Boa parte das questões foi respondida pelos autores publicados nesse número da *Revista Modos*. E novas questões foram trazidas por eles, também.

A maioria das contribuições que compõem o dossiê se dedica a exposições organizadas em território brasileiro, com exceção de Johannes Neurath, que comenta a nova expografia do Museu Nacional de Antropologia do México; Tatiana Lotierzo, que discorre sobre diferentes modos de perceber desenhos em uma exposição de Abel Rodríguez na Colômbia; e Sandra Benites, Anita Ekman e Fernanda Amato, que apresentam uma curadoria

realizada em Londres e Paris. Dez dos treze dos artigos são assinados por pessoas que estiveram diretamente envolvidas nos projetos curatoriais analisados e seis artigos têm autoria indígena.

Glicéria Tupinambá abre o dossiê com “O voo do manto e o pouso do manto: uma jornada pela memória tupinambá” (2024), em que compartilha uma iniciativa curatorial coletiva e recente. Trata-se do projeto de itinerância do manto de plumas por ela recriado em diversos espaços paulistas. A princípio, o manto não é colecionável, nem vendável; ele se fortalece no movimento, ao ser usado e ao estabelecer diálogos. Trata-se de um objeto difícil de classificar, pois circula em espaços de arte, mas é ao mesmo tempo uma entidade, é uma produção recente, mas está embebido em história e cosmologia ancestral. O artigo de Glicéria Tupinambá traz à tona a potência e a enorme complexidade das artes indígenas, que ecoam no restante do dossiê.

Diversas contribuições apresentam mostras que ficaram em cartaz nos últimos anos. *Moquém_Surarí: uma exposição de arte indígena contemporânea* no Museu de Arte Moderna de São Paulo é um exemplo. Paula Berbert, que assina a publicação, foi assistente de curadoria de Jaider Esbell em *Moquém Surarí*. Acreditamos que esse artigo servirá também como homenagem a esse grande intelectual e artista makuxi que faleceu precocemente. Um dos elementos centrais do texto de Berbert é a discussão do txaísmo como método de trabalho e princípio curatorial, em que relações de cumplicidade e reciprocidades de longa data pautam as escolhas.

A exposição *Hãhãw: Arte Indígena Antirracista*, que ficou em cartaz no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, é abordada no artigo “O fazer coletivo como método curatorial: arte indígena, re-ocupações e disputas contra o imaginário colonial”. Assim como a curadoria, a redação foi feita a muitas mãos: Felipe Milanez, Arissana Pataxó, Juliana Xukuru, Olinda Yawar, Ziel Karapotó, Pedro Mandagará, Yacunã Tuxá, Glicéria Tupinambá, Graciela Guarani, Gustavo Caboco e Lucia Sá (2024). O texto é um relato do processo de concepção e produção da exposição, descrevendo uma série de ocupações artísticas em Salvador, a itinerância para outros espaços

expositivos no Nordeste, bem como algumas das obras. O fio condutor é a “elaboração do sentido de um fazer coletivo” nos processos curatoriais.

Sandra Benites, Anita Ekman e Fernanda Amaro (2024) trabalharam juntas em uma exposição que ocupou a Paradise Row e a Radicants, duas galerias comerciais, em Londres e em Paris, respectivamente, reunindo 23 artistas indígenas do Brasil. Um dos objetivos era reverter parte das vendas para organizações não-governamentais dedicadas à causa indígena e ambiental. Outro objetivo, que continua mobilizando-as em projetos atuais, era repensar a história da arte a partir das florestas e da dimensão feminina. No artigo “A história da arte como história das florestas. Reflexões sobre protagonismo feminino a partir da exposição Ka’a Body – cosmovisões da floresta”, elas propõem uma história da arte que, levando a sério o pensamento indígena, importe-se mais com as relações do que com os objetos; não desconecte as produções artísticas do território e da paisagem; valorize os trabalhos e os saberes femininos.

Lucas Penido Sargentelli Icó (2024) escreve sobre um projeto sediado na ocupação multiétnica Marakanã, antiga sede do Serviço de Proteção ao Índio e do Museu do Índio no Rio de Janeiro, que se tornou símbolo da resistência indígena em contextos urbanos. Urutau Guajajara, liderança na comunidade, teve a ideia de organizar essa exposição para aproveitar o material sobre a Aldeia Marakanã que havia sido reunido e produzido para uma outra exposição, *Dja Guatã Porã*, que ficara em cartaz no Museu de Arte do Rio, tendo Sandra Benites na equipe curatorial. A segunda exposição foi concebida para se adaptar às condições arquitetônicas e de infraestrutura do local, podendo ser montada e desmontada facilmente, e dialogando com inscrições, lambes e grafites já existentes nas paredes do edifício. No artigo “Maraka’nà Ra Pé: espaço-dispositivo e a deriva do sentido”, narrado por alguém que esteve intensamente envolvido com o projeto, conhecemos o processo de elaboração da mostra e suas bases conceituais.

Lucia Gouvêa Pimentel; Tales Bedeschi Faria e Vanginei Leite da Silva (Nei Xakriabá), em “O sonho do machado: cerâmica tradicional dos Xakriabá e

a galeria de arte” (2024), recuperam a participação do ceramista Nei Xakriabá em três exposições distintas, comparando a maneira como seus trabalhos foram inseridos em cada uma delas. Argumentam que obras indígenas fazem mais sentido quando a curadoria e a expografia são pensadas por, ou ao menos junto com indígenas. E explicam que as moringas zoomórficas autorais, produzidas hoje por Nei Xakriabá, são fruto de pesquisas realizadas junto aos mais velhos do seu povo. A modelagem com barro é um saber fazer que praticamente havia desaparecido, mas, graças a ele, hoje é ensinada na escola da aldeia.

As dimensões coletiva e educativa das curadorias indígenas são também objeto de Laura Burocco (2024), que, em “Processos coletivos de aprendizados dentro de espaços institucionais de arte. As exposições *Nhe’ Porã: Memória e Transformação* de Daiara Tukano e *Escola Panapaná* de Denilson Baniwa”, propõe uma análise comparativa entre *Nhe’ Porã: Memória e Transformação*, curada por Daiara Tukano, no Museu da Língua Portuguesa, em 2022, e *Escola Panapaná*, curada por Denilson Baniwa, na Pinacoteca de São Paulo, no mesmo ano. Diferentemente do que acontece em grande parte do dossiê, Burocco não participou da curadoria das exposições que analisa. Entretanto, sua perspectiva é enriquecida pelo olhar contrastivo, uma vez que a autora trabalhou com artistas Sámi, da Escandinávia, anteriormente. Além disso, lança mão de depoimentos de artistas e curadores indígenas brasileiros colhidos por ela própria e ainda não publicados.

O artigo de Florêncio ReKayg Fernandes e Josiéli Spenassatto (2024), intitulado “Vozes indígenas, acervos e arquitetura: notas sobre um projeto colaborativo” tem a particularidade de analisar um experimento dentro de um museu histórico e etnográfico. O foco recai sobre a requalificação de uma parte do acervo fotográfico do Museu Paranaense, em Curitiba, feita em parceria com representantes dos povos Xetá, Kanhgág e Mbyá-Guarani que habitam a região, cuja presença permitiu obter novas perspectivas sobre habitações e modos de habitar casas indígenas, bem como entender questões éticas e afetivas implicadas na posse das imagens. Recuperar esse projeto é

importante, porque, desde então, o Museu Paranaense vem buscando novas maneiras de se relacionar com suas coleções e com os povos originários – como ocorreu no projeto posterior, *Retomada da Imagem*, coordenado por Gustavo Caboco e Denilson Baniwa, que mergulharam com olhar crítico no acervo do MuPa, para depois propor oficinas para jovens indígenas.

Convidando a tecer paralelos com o texto sobre o Museu Paranaense, “Un Museo Plurinacional de Antropología? Sobre el proyecto reciente de actualizar el Museo Nacional de Antropología de México” discorre sobre a recente transformação das salas etnográficas do Museu de Antropologia do México. Em um movimento similar de autocrítica institucional, o museu decidiu reorganizar sua exposição de longa duração, a partir dos temas e questões que fazem sentido para os povos originários e para os afro-mexicanos ali representados. Johannes Neurath Kugler (2024), autor do artigo, foi responsável por reformular as galerias dedicadas às festas, verdadeiro pilar da vida das comunidades, em que laços sociais e conexões com seres não humanos são reafirmados.

“Deslumbramentos e reviravoltas: artes indígenas e exposições”, de Lúcia van Velthem (2024), recupera a memória de duas exposições que abriram caminhos, no país. A primeira delas é *Arte Plumária no Brasil*, que integrou a 17ª Bienal de São Paulo, em 1983, em cujo catálogo a autora colaborou. A longa itinerância dessa mostra, antes de chegar à Bienal, comprova o fascínio despertado pela arte plumária: após ter sido inaugurada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1980, passou por Belém, Brasília, Washington, Cidade do México e Bogotá, antes de voltar a São Paulo, para a Bienal de 1983, onde ganhou uma versão ampliada. A segunda exposição analisada por Velthem é *Artes Indígenas*, um dos módulos da *Mostra do Redescobrimento*, da qual ela foi curadora, acompanhada por José Antonio Braga Dias. *Artes Indígenas*, que ocupou a oca do Parque Ibirapuera, no ano 2000, trazia já no nome uma escolha importante. O uso da expressão no plural ressaltava a diversidade de concepções e práticas ali reunidas, de acordo com

a diversidade de povos e épocas. Outra estratégia curatorial foi trabalhar com os diferentes regimes de visibilidade indígenas, deixando algumas peças totalmente acessíveis, outras parcialmente protegidas de nosso olhar. Um antigo manto ritual tupinambá, vindo da Dinamarca, estava exposto de modo protegido e cerimonioso. O texto comenta, no final, os efeitos surpreendentes da presença desse manto na exposição. Foi ali que um casal tupinambá de Olivença, no sul da Bahia, teve contato com o objeto pela primeira vez. Dentre os desdobramentos desse encontro, está a recriação de mantos emplumados por Glicéria Tupinambá, autora do artigo que abre o dossiê.

Já “Entre imagens, objetos, experiências e mundos: as redes discursivas das artes ameríndias”, de Márcia Arcuri (2024), discute as curadorias de cinco exposições e coleções arqueológicas, adotando uma estratégia narrativa interessante, que é falar a partir de objetos concretos. Arcuri considera que acervos arqueológicos e etnográficos são atravessados por “colisões entre as histórias ocidentais e as indígenas”. O artigo atesta o rendimento de abordagens transdisciplinares, transculturais e transhistóricas, que cruzam a arqueologia, a antropologia e as artes, as concepções ocidentais e indígenas, os vestígios arqueológicos do passado e as práticas e conhecimentos do presente. Deixa clara também a importância do acúmulo de conhecimento na prática curatorial, uma vez que uma experiência prepara para a próxima, e um conjunto de experiências permite perceber as abordagens que funcionam melhor ao longo do tempo. Por fim, propõe uma concepção de curadoria que vai além da seleção de peças para uma exposição, abrangendo um modo de se relacionar com determinadas imagens e objetos.

Tatiana Lotierzo (2024) compartilha reflexões a partir de uma visita que fez à galeria Flora Ars+Natur, em Bogotá, acompanhada do artista inga Benjamín Jacanamijoy. A exposição era dedicada a Abel Rodríguez, que desenha espécies vegetais desde os anos 1980, quando trabalhou como guia em expedições botânicas. O grau de precisão e detalhamento das árvores e florestas de Rodríguez é impressionante e levou os curadores da exposição

a enfatizarem o caráter documental e científico de sua obra. Entretanto, Benjamin Jacanamijoy oferece outras chaves de leitura: afirma que desenhar não é copiar, é conhecer, entrar em contato com aquela categoria de seres; e ressalta ainda que há vários pontos de fuga na obra de Abel Rodríguez, permitindo ver a floresta de diferentes perspectivas. O artigo “O desenho e seus tempos: ‘Iimitya’, de Abel Rodríguez” tem como eixo tais diferenças nas interpretações dos curadores não-indígenas e de um espectador indígena na exposição. Uma curiosidade que mostra o quanto as histórias das exposições indígenas se cruzam é o fato de que Benjamin Jacanamijoy e Abel Rodríguez se conheceram num voo para Belo Horizonte, quando ambos viajavam para a exposição *Mira!*, em Belo Horizonte, em 2013.

Por fim, Gerciane Oliveira (2024) aborda a espinhosa questão das classificações dentro do sistema da arte, partindo do caso de Chico da Silva, pintor autodidata que foi “descoberto”, nos anos 1940, pelo artista suíço Jean Pierre Chablotz. Pelo fato de valorizar a produção coletiva – pintava junto com vizinhos e parentes –, por suas imagens oníricas remeterem a animais e seres sobrenaturais e também por algumas biografias afirmarem que seu pai vinha da Amazônia peruana, Chico da Silva vem sendo chamado, ora de *naif*, ora de indígena. A partir de 2021, com a consolidação da arte indígena contemporânea no Brasil, a autora tem visto se espalhar, entre curadores, a hipótese que dá título ao artigo: “Chico da Silva, o pioneiro da arte indígena?”. Embora a autora mostre que a resposta é positiva para alguns agentes do sistema da arte, certamente a resposta será negativa do ponto de vista dos movimentos indígenas, já que nem o próprio Chico da Silva, nem um povo específico reivindicam ou reconhecem sua identidade indígena.

Organizamos esse dossiê com duas motivações principais. Em primeiro lugar, a convicção de que é importante documentar, mesmo que de modo não exaustivo, experiências de curadorias e exposições de artes indígenas realizadas na e da América Latina. Tais projetos têm se multiplicado, contudo, as memórias sobre eles muitas vezes acabam ficando restritas às pessoas

diretamente envolvidas. Em segundo lugar, interessava-nos estimular reflexões que transitem entre a história da arte, a antropologia, a museologia e outras disciplinas vizinhas, e que coloquem lado a lado o pensamento indígena e o não-indígena. Em outras palavras, gostaríamos de um dossiê panorâmico, interdisciplinar e, se possível, intepistêmico. Acreditamos que o conjunto aqui publicado cumpre belamente esses objetivos.

Referências

- ALMEIDA, M. I. A Arte de ser índio. *VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, 20(2), p. 159–166. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/45553>; acesso em 11 jun. 2024.
- ARCURI, M. Entre imagens, objetos, experiências e mundos: as redes discursivas das artes ameríndias. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 2, p. 634–662, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675013>; acesso em 11 jul. 2024.
- BANIWA, D. Ñewíeda: the anthropomorphic get along gang. *Revista Estado da Arte*, Uberlândia, v. 3, n. 2, p. 1-7, 2022. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/64920>; acesso em 12 jun. 2024.
- BARBOSA, C. A era da curadoria. *Museologia & Interdisciplinaridade* 2(4), 2013, p. 136 - 147. <https://doi.org/10.26512/museologia.v2i4.16370>; acesso em 12 jun. 2024.
- BARCELOS NETO, A. O universo visual dos xamãs wauja (Alto Xingu). *Journal de la Société des américanistes*, 87, 2001. Disponível em: <http://journals.openedition.org/jsa/1958>; DOI : <https://doi.org/10.4000/jsa.1958>; acesso em 14 jun. 2024.
- BASBAUM, R. *Manual do artista etc*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013. Disponível em: https://rbtxt.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/04/manual_do_artista_etc.pdf; acesso em 12 jun. 2024.
- BENITES, S.; EKMAN, A.; RIBEIRO AMARO, F. 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*, v.8, n. 2, p. 708–737, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675009>; acesso em 11 jul. 2024.
- BERBERT, P. Moquém_Surarî: 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, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675211. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675211>.
- BHASKAR, M. *Curadoria. O poder da seleção no mundo do excesso*. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

BOAS, F. *Arte primitiva*. Petrópolis: Vozes, 2014.

BUROCCO, L. Processos coletivos de aprendizados dentro de espaços institucionais de arte. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 2, p. 561-599, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675004. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675004>; acesso em 11 jul. 2024.

BRUNO, F.; MEDINA, F. *Coração na aldeia, pés no mundo*. Piracicaba: Sesc Piracicaba, 2022. Catálogo de exposição. Disponível em: https://issuu.com/sescpiracicaba/docs/coracao_2-catalogo-09_digital; acesso em 12 jun. 2024.

CLIFFORD, J. *A experiência etnográfica. Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

DINATO, D. ReAntropofagia: a retomada territorial da arte. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 276-284, 2019. DOI: 10.24978/mod.v3i3.4224. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663192>; acesso em: 12 jun. 2024.

_____. Variações do txaiísmo: algumas formulações sobre o curador-txai. *Revista Estado da Arte*, 3(2), 2022. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663192>; acesso em: 12 jun. 2024.

ESBELL, J. Arte indígena Contemporânea e o grande mundo. *Revista Select*, 2018. Disponível em: <https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>; acesso em 16 jun. /2024.

_____. Na sociedade indígena, todos são artistas. *Arte & Ensaios*, v. 27, n. 41, p. 14-48, 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/45021/24383>; acesso em 16 jun. 2024.

FERNANDES, F. R.; SPENASSATTO, J. Vozes Indígenas, Acervos e Arquitetura: Notas Sobre um Projeto Colaborativo. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 519-559, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8674956. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674956>; acesso 11 jul. 2024.

GELL, A. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford, Clarendon Press, 1998.

GOLDSTEIN, I, S. Povos indígenas e memória: notas a partir da exposição Una Shubu Hiwea. In: FARIAS, E.; FERNANDES, D.; COUTO, B. *Arte/cultura nas Ciências Sociais*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019. Disponível em: <https://www.sbsociologia.com.br/wp-content/uploads/2021/02/Arte-e-cultura-nas-cie%CC%82ncias-sociais.pdf>; acesso em 12 jun. 2024.

GOLDSTEIN, I. S.; LABATE, B. C. Encontros artísticos e ayahuasqueiros: reflexões sobre a colaboração entre Ernesto Neto e os Huni Kuin. *Mana*, 23 (3). Sept - dez 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/dZNBVhTrhgWGHmjzKzfjwsv/>; acesso em 14 jun. 2024.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GORDON, C.; SILVA, F. Objetos vivos: a curadoria da coleção etnográfica Xikrin-Kayapó no Museu de Arqueologia e Etnologia - SP. *Estudos Históricos*, n. 36, 2005.

ICÓ, Lucas. Maraka'nà Ra Pé: Espaço-dispositivo e a deriva do sentido. *MODOS:*

- Revista de História da Arte*, v. 8, n. 2, p. 601–632, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675005. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675005>; acesso em 11 jul. 2024.
- JESUS, N. T., de. Manifestações estéticas indígenas – pensar o fazer arte indígena no Brasil. *Revista Estado da Arte*, Uberlândia, v.3, n.2, p.1-8, jul./dez. 2022. Acesso em: 11 jun. 2024.
- JESUS, N. T., de. Véxoa: nós sabemos e a cura indígena da arte brasileira – Entrevista com Naine Terena. *Campos*, v.23 n.2, jul-dez 2022, p.171-186. Acesso em 12 jun. 2024.
- JESUS DA SILVA, Glicéria. O voo do Manto e o Pousa do Manto: uma jornada pela memória Tupinambá. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 2, p. 294–333, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675041. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675041>.
- KOYAMA, E. K. *Artes indígenas no Brasil: um levantamento dos conceitos e termos mobilizados por indígenas a partir de 2013*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2024.
- KRENAK, A. Tudo o que o olho vê. In: *Moquém_Surari: arte indígena contemporânea*. São Paulo: MAM, 2021, pp. 40-45. Catálogo de exposição.
- LAGROU, E. (org.). *No caminho da miçanga. Um mundo que se faz de contas*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2016. Catálogo de exposição.
- LEMOS, B.; BANIWA, D.; LAFUENTE, P. (orgs.). *Nakoada: estratégias para a arte moderna*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2022. Catálogo de exposição. Disponível em: https://mam.rio/wp-content/uploads/2023/04/mam_nakoada_catalogo_acessivel_duplas.pdf; acesso em 12 jun. 2024.
- LOTIERZO, T. O desenho e seus tempos: Iimitya, de Abel Rodríguez. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 2, p. 360–401, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8674890. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674890>; acesso em 12 jun. 2024.
- MAGALHÃES, A. M.; COSTA, H. Breve história da curadoria de arte em museus, *Anais do Museu Paulista*, vol. 29, p.1-34, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e15>; acesso em 12 jun. 2024.
- MARQUES, D. A presença indígena brasileira nas Bienais de São Paulo. In: *Atas do XV Encontro de História da Arte*. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/plugins/generic/pdfjsViewer/pdf.js/web/viewer.html?file=https%3A%2F%2F%2Fecontents.bc.unicamp.br%2Feventos%2Findex.php%2Feha%2Farticle%2Fdownload%2F4674%2F4477%2F12634>; acesso em 11 jun. 2024.
- MILANEZ, F. *et al.* O fazer coletivo como método curatorial: Arte indígena, re-ocupações e disputas contra o imaginário colonial. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 664–704, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8674997. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674997>; acesso em 11 jul. 2024.
- MORPHY, H. Arte como um modo de ação: alguns problemas com Art and Agency de Gell. *Proa. Revista de Antropologia e Arte Proa*, v. 1, n. 3, Campinas, 2011. Disponível

em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16450>; acesso em 14 jun. 2024.

MUNN, N. Walbiri graphic signs. An analysis. *American Anthropologist*, v. 64, n. 5, part 1. 1962, p. 972-984.

NEURATH, J. ¿Un Museo Plurinacional de Antropología? Sobre el proyecto reciente de actualizar el Museo Nacional de Antropología de México. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 2, p. 403-442, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8674891. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674891>; acesso em 11 jul. 2024.

OLIVEIRA, G. M. da C. Chico da silva, o pioneiro da arte indígena? A dinâmica de reclassificação do artista acreano em recentes exposições. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 2, p. 706-726, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675001. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675001>; acesso em 11 jul. 2024.

PHILLIPS, R. Toward a Dialogic Paradigm. New Models of Collaborative Curatorial Practice. In: *Museum Pieces. Toward the Indigenization of Canadian Museums*. Montréal: McGill-Queen's University Press, 2012.

PIMENTEL, L. G.; FARIA, T. B.; SILVA, V. L. da. O O sonho do machado: cerâmica tradicional dos Xakriabá e a galeria de arte. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 2, p. p. 479-517, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675006>; acesso 11 jul. 2024.

PITTA, F. M. A 'breve história da arte' e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 223-257, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8666380>; acesso em: 11 jun. 2024.

PRICE, S. A arte dos povos sem escrita. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 18, 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20906>; acesso em: 11 jun. 2024.

RUSSI, A.; ABREU, R. "Museologia colaborativa": diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas. *Horizontes Antropológicos*, ano 25, n. 53, jan./abr. 2019, p. 17-46. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832019000100017&tlng=pt; acesso em: 12 jun. 2024.

SÁEZ, O. C. História indígena, autoria e sexo: a obra inédita de Gabriel Gentil. *Tellus*, ano 12, n. 22, p. 11-26, jan./jun. 2012. Campo Grande, MS. Disponível em: <https://www.tellus.ucdb.br/tellus/article/view/272/289>; acesso em: 12 jun. /2024.

SOUZA, A. B. B. de. *Entrevista para o prêmio pipa* [vídeo]. 2:56 min. 2016. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/arissana-pataxo/>; acesso em 12 jun. 2024.

TAKUA, C. Museu e escola em concepção indígena. Entrevista feita por Stephanie Kim Abe. *Saberes e Práticas*. São Paulo: CENPEC, 2022. Disponível em: <https://saberespraticas.cenpec.org.br/noticias/museu-e-escola-sob-uma-concepcao-indigena>; acesso em 14 jun. 2024.

VELTHEM, L. H. van. Deslumbramentos e reviravoltas: artes indígenas e exposições. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 8, n. 2, p. 335-358, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8674949. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674949>.

VIDAL, L. (org.). *Grafismo indígena. Estudo de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel/ Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 1992.

VIEIRA, M. A. do N.. Dja Guata Porã: o rio indígena que desaguou no MAR. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 25, n. 53, p. 227-256, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/Xyv3GKqMNZqcF9cn7zgBrrm/#>; acesso em: 11 jun. 2024.

VIVEIROS DE CASTRO, E. A Antropologia Perspectivista e o método da equivocação controlada. *Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 5 (10): 247-264, ago./dez. 2018. ISSN: 2358-5587. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/8341>; acesso em: 14 jun. 2024.

WEINER, J.F. *et al.* Aesthetics is a cross-cultural category. In: INGOLD, T. (org.). *Key Debates in Anthropology*. New York: Routledge, 1996, p. 251-293.

Notas

* Ilana Seltzer Goldstein é antropóloga e docente do Departamento de História da Arte, além de membro do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. Também na Unifesp, co-coordena a Cátedra Kaapora, voltada a conhecimentos e conhecedores não-hegemônicos. Desenvolveu sua pesquisa de doutorado sobre as políticas de fomento e circulação das artes indígenas na Austrália. Dentre suas experiências curatoriais, destacam-se as exposições *O tempo dos sonhos: arte indígena contemporânea da Austrália* (Caixa Cultural e Casa Fiat de Cultura, 2017) e *Portos* (Sesc Santos, 2021). E-mail: ilana.goldstein@unifesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1256-0799>.

Arissana Braz Bonfim de Souza, conhecida também como Arissana Pataxó, é artista, educadora e pesquisadora. ingressou no curso de Artes Plásticas da Universidade Federal da Bahia em 2005. Defendeu seu mestrado em Estudos Étnicos e Africanos, também na UFBA, e, hoje, desenvolve um doutorado em artes visuais na mesma instituição. Desde sua estreia, em 2007, tem participado de diversas exposições, como artista – a mais recente é *Nhe'ẽ Se*, na Caixa Cultural de Salvador – e também como curadora – caso de sua atuação no Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, em 2024. É uma das titulares da Cátedra Olavo Setúbal, no Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, no ano de 2024. E-mail: arissana_braz@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9725-1919>.

Aristoteles Barcelos Neto é museólogo e antropólogo, atuando na área de etnologia dos povos indígenas das Terras Altas e Baixas da América do Sul, com ênfase em suas artes, rituais e cosmologias. É professor associado e diretor de curso na Sainsbury Research Unit for the Arts of Africa, Oceania and the Americas (University of East Anglia, Reino Unido) desde 2007. Também é professor colaborador

do Centro de Estudos Mesoamericanos e Andinos da USP, membro da British Higher Education Academy, do Conselho Internacional de Museus (ICOM), do Grupo de Antropologia Visual da USP e da Associação Portuguesa de Antropologia (APA). Desenvolveu projetos de curadoria museológica e de produção de filmes etnográficos é ainda museólogo no Museu Indígena Ulupuwene, do povo Wauja do Alto Xingu. E-mail: A.Barcelos-Neto@uea.ac.uk. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6236-2937>.

- 1 De acordo com a síntese de Erika Koyama, baseada em textos e depoimentos de artistas e curadores indígenas, a arte cosmopolítica “abarca outras formas de existência que não somente a humana, dando espaço a relações – mais do que a objetos, seres e paisagens estáticos”. É aquela que admite a coexistência de lógicas e repertórios múltiplos, “rompendo com uma estética supostamente universalista”. Além disso, “a agentividade se revela fundamental nessa produção, no sentido de que determinadas obras não representam, mas presentificam seres, plantas, rios e temporalidades”. Por fim, “não se trata de uma expressão artística individual somente, mas da transmissão de um saber que é coletivo” (Koyama, 2024: 151-152).
- 2 Informações fornecidas pelo Museu de Arte de São Paulo, no material de divulgação do seminário Histórias Indígenas, que teve cinco edições desde 2017, todos preparatórios para o ano das histórias indígenas no MASP, que foi em 2023. Link do seminário de 2017, que admite a ausência de obras indígenas no acervo do MASP até então: <https://masp.org.br/seminarios/historias-indigenas>. Acesso em 11 jun. 2024.
- 3 A instituição, vinculada à FUNAI, teve seu nome alterado para Museu Nacional dos Povos Indígenas em 2023, na ocasião da reabertura do antigo Museu do Índio, que ficara fechado por vários anos. O termo “índio” vem sendo criticado por derivar de um erro dos colonizadores, que pensaram ter chegado nas Índias, ao aportarem na América do Sul. Já “indígena” é sinônimo de nativo da terra, originário. Entretanto, parece-nos que o uso do adjetivo “nacional”, no novo nome do museu, coloca um novo problema.
- 4 A parceria de Ernesto Neto com pajés e artistas Huni Kuin começou em 2014, quando ele os convidou para uma pajelança na abertura de sua exposição individual no Guggenheim de Bilbao. Neto, artista consagrado por instalações penetráveis de tecido, em que formas orgânicas lembrando vísceras pendem do teto, havia ficado encantado ao tomar ayahuasca no Acre. A partir de então, foram vários projetos em parceria com os Huni Kuin, com crescente protagonismo indígena. Para saber mais, ver : (Goldstein; Labate, 2017).
- 5 Não são poucos os exemplos de curadorias compartilhadas por indígenas e não-indígenas: *Nakoada* (MAM Rio, 2022); *Dja Guatá Porã* (MAR RJ, 2017); *ReAntropofagia* (UFF, Niterói, 2019); *A Grande Volta do Manto Tupinambá* (Funarte DF, 2021); *Um século de agora* (Itaú Cultural SP, 2022); *CURA, Circuito Urbano de Arte* (Belo Horizonte MG, 2020); *Hãhãw, arte indígena antirracista* (Salvador, 2020); *Moquéim Surari* (MAM SP, 2021); núcleo Retomadas, dentro de *Histórias Brasileiras* (MASP, 2022).

Texto aprovado em junho de 2024.