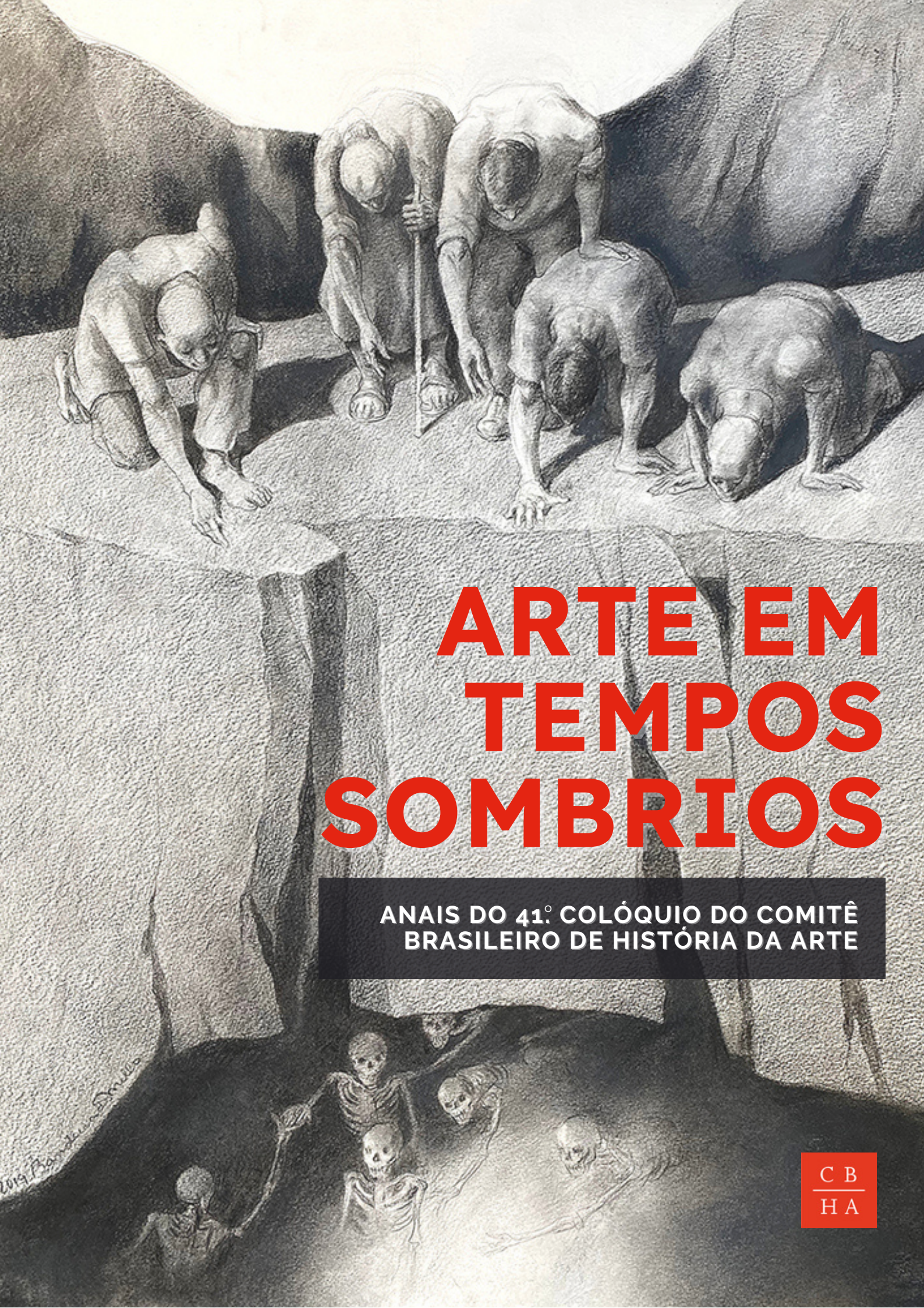




ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios**Comissão Organizadora**

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21x37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

“Nada parou quem somos”: artistas indígenas e a resistência por meio da performance

Bianca Andrade Tinoco, Universidade de Brasília

<https://orcid.org/0000-0002-3650-1363>

biancatinoco@gmail.com

Resumo

O artigo se concentra na produção recente de artistas indígenas no Brasil e na adoção da performance como uma maneira de questionar paradigmas, inspirar empatia e propor diálogos. Em um país no qual a referência visual e intelectual acerca dos povos indígenas possui forte viés colonial e uma identificação não declarada com o colonizador europeu – o que constatamos a partir do livro *The Abu Ghraib effect* (2007), de Stephen Eisenman –, examinamos a opção pela performance dentro de uma estratégia de contraponto mantida por esses artistas, chamada por alguns deles (Denilson Baniwa, Jaider Esbell) de ativismo contracolonial.

Palavras-chave: Arte indígena contemporânea. Performance. Arte contemporânea. Ativismo contracolonial. História da arte no Brasil.

Abstract

The paper focuses on the recent production of indigenous artists in Brazil and the adoption of performance art as a way of moving paradigms, inspiring empathy and proposing dialogues. In a country in which the visual and intellectual reference about indigenous peoples have strong colonial bias and a non-declared identification with the European colonizer – what we conclude from the reading of *The Abu Ghraib Effect* (2007), by Stephen Eisenman –, we examine the performance within a counterpoint strategy maintained by these artists, called as “contracolonial activism” by some of them (Denilson Baniwa, Jaider Esbell).

Keywords: Contemporary indigenous art. Performance art. Contemporary art. Contracolonial activism. History of art in Brazil.

Certo dia, uma onça entrou na Bienal de São Paulo. Era novembro de 2018, estava em curso a 33ª edição da mostra internacional. A onça, que carregava flores e um chocalho, percorreu a mostra deixando pétalas em frente a alguns trabalhos – os que continham vestígios de culturas indígenas. Comprou um livro de história da arte na livraria da Bienal¹ e posicionou-se em frente à instalação criada pela artista e curadora Sofia Borges, na qual fotografias de grandes dimensões exibiam pessoas dos povos Selk'nam, da Terra do Fogo. A etnia foi massacrada pela colonização europeia no final do século XIX e no início do século XX².

Diante daquelas imagens, a onça rugiu. “Breve história da arte. Roubo. Roubo. Roubo. [...] Os índios não pertencem só ao passado. Eles não têm que estar presos a imagens que brancos construíram para os índios. Estamos livres, livres, livres. Apesar do roubo, da violência e da história da arte.” (BANIWA, 2018). O felino rugiu com palavras de gente e arrancou as páginas do livro recém-comprado, em protesto pela ausência de artistas indígenas em uma narrativa histórica da arte. “O pajé-onça adverte-nos das violências sofridas por aqueles que não pertencem aos códigos epistemocráticos da arte moderna ocidental: o roubo colonial, o roubo epistêmico, o saque produzido pela arte.” (DINIZ, 2019, p. 261).



Figura 1. Denilson Baniwa. *Pajé-Onça: Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*. 2018. Performance. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/77978367/Paj-Onca-Hackeando-a-33-Bienal-de-Artes-de-Sao-Paulo>. Acesso em: 6 jan. 2022.

Essa performance não avisada ou programada, chamada *Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*, integra um conjunto de obras no qual o artista Denilson Baniwa pleiteia uma narrativa inclusiva de outras histórias da arte, nada breves, nada simples. Histórias dilatadas, nas quais datas são menos importantes do que vivências, compromissos e conexões com a ancestralidade. Baniwa se consolidou ao longo dos anos 2010 como uma das principais vozes do que ele e outros artistas definem como artivismo indígena no Brasil. Um artivismo que, como pretendemos explicitar nas próximas páginas, está em grande medida associado à presença do corpo em ação no espaço expositivo.

O Brasil colonial e as imagens sobre o indígena

Tecer considerações sobre a presença do corpo indígena em museus e instituições implica uma visita a fatos lamentáveis do passado das instituições. Referimo-nos a uma prática dos museus europeus na segunda metade do século XIX: a exibição de aborígenes de diferentes partes da África, da Oceania e da América em grandes exposições mundiais e em mostras itinerantes com suposto viés científico e antropológico. Em um momento no qual as viagens a outros continentes não eram cogitadas pela grande maioria dos europeus, levar (leia-se raptar, em geral) indígenas para estudos e exibição no Velho Mundo estendia a essas populações a chance de um encontro com seres tidos como assombrosos, selvagens.

Esses zoológicos humanos tiveram pelo menos um similar no Brasil, uma mostra inaugurada em 1882 por D. Pedro II no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Entre outros elementos da exposição científica, foi apresentado um grupo de sete indígenas então descritos como botocudos, pertencentes à etnia Nak-Nanuk e enviados do aldeamento do Mutum, no Espírito Santo: “um velho casado com duas meninas, uma velha, um jovem e dois meninos”³. Segundo relatos da época, a curiosidade acerca daquelas pessoas atraía uma multidão às imediações do museu, ainda mais depois que foram noticiadas as seguidas fugas dos indígenas capturados.⁴

¹ O livro era *Breve História da Arte: Um guia de bolso para os principais gêneros, obras, temas e técnicas*, de Suzie Hodge (Editora Gustavo Gili, 2018).

² As fotos foram capturadas pelo jesuíta alemão Martin Gusinde entre 1918 e 1924. Desde os anos 1980, chilenos e argentinos buscam ser reconhecidos como integrantes do povo Selk'nam, até então tido como extinto. (cf. PIMENTA, Marcio; FANTA, Nina Radovic. Indígenas da Terra do Fogo lutam por reconhecimento para provar que não foram extintos. Folha de S. Paulo, 6 dez. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2021/12/indigenas-da-terra-do-fogo-lutam-por-reconhecimento.shtml>. Acesso em: 3 jan. 2022.).

³ A história pode ser encontrada em: VIEIRA, Marina Cavalcante. *Figurações Primitivistas: Trânsitos do Exótico entre Museus, Cinema e Zoológicos Humanos*. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2019. A tese venceu o Prêmio CAPES 2020 na área de Sociologia.

⁴ Quase 150 anos depois, o Museu Nacional não existe mais. Tesouros inestimáveis de povos indígenas brasileiros viraram cinzas no incêndio de 2018 – acerca do qual a comoção foi desproporcionalmente pequena em relação à perda de vestígios da ancestralidade de dezenas de povos residentes no Brasil.

O incidente nos sugere a percepção de que, também nas cidades brasileiras do século XIX, o entendimento acerca dos indígenas era permeado por imagens e conceitos importados das metrópoles europeias. Intelectuais brasileiros, instruídos no exterior ou por meio de livros impressos no Velho Mundo, por vezes aderiram a posições culturalmente construídas por um repertório imagético compartilhado pelo senso comum. Obras de arte elaboradas por visitantes estrangeiros e por brasileiros, conservadas em museus e propagadas por periódicos e livros didáticos, replicaram até recentemente interpretações idealizadas dos indígenas, muitas vezes sem análise crítica acerca das posições que reiteravam.

Dada a repetição dessas referências, imagens de corpos indígenas subjugados ou feridos, em diferentes tempos, não costumam chocar e são acessíveis até para crianças em idade escolar. Tal abrandamento ocorre devido a uma espécie de educação do olhar que coloca o observador, inconscientemente, em uma posição favorável ao agressor e não à vítima, defende Stephen Eisenman no livro *The Abu Ghraib Effect* (2007/2014). Na publicação, Eisenman (2014, p. 28) examina as fotografias realizadas por soldados estadunidenses em 2003 e divulgadas em 2004, documentando de modo jocoso as torturas infligidas a prisioneiros iraquianos durante a Guerra do Iraque. As fotos, ele argumenta,

[...] consagram precisamente a objetificação e o pensamento heterônomo: a ideia de que certas pessoas, em virtude de sua raça, religião, nacionalidade, gênero ou preferência sexual, podem ter negados seus direitos básicos à liberdade de atuação, associação ou pensamento (ou mesmo à própria vida) e cujo maior imperativo ético se reduz a acatar ordens. As fotos de Abu Ghraib representam um universo moral em que as pessoas são utilizadas como meros meios (descartáveis) para diferentes fins: a gratificação do torturador, a obtenção de informações, a camaradagem entre as forças de ocupação e a inscrição coercitiva sobre os corpos e mentes de uma determinada superioridade ou inferioridade nacional, racial e religiosa.

Em seu estudo, Eisenman demonstra as proximidades entre as composições fotográficas em Abu Ghraib e obras da história da arte ocidental. Em muitas delas, ele identifica um motivo presente na tradição clássica em que “[...] pessoas torturadas e animais atormentados parecem aprovar seu próprio abuso.” (EISENMAN, 2014, p. 30). O autor evidencia um conjunto de trabalhos artísticos em que o corpo da vítima aparece voluntariamente subordinado à exaltação de seu opressor, em uma referência à exaltação do espírito humano (ocidental). Eisenman (2014, p. 32) recorre a Aby Warburg para interligar as fotografia de Abu Ghraib a uma “herança armazenada na memória”, expressão de uma visão na qual os vencedores militares são onipotentes e os vencidos não são apenas subordinados, mas também abjetos e até não humanos. Assim, a suposta bestialidade da vítima justificaria a violência sem medida do opressor.

A construção de imagens dos povos indígenas residentes no território brasileiro e em outros da América como seres inferiores ou mesmo sub-humanos é frequente em representações literárias e visuais até a primeira metade do século XX. A narrativa de Pero Vaz de Caminha e de outros navegadores acerca da recepção no continente americano por homens relativamente dóceis e nus contribuiu para a construção de uma concepção de grupos de seres fortes, de músculos próximos ao ideal greco-romano, porém parvos e ignorantes segundo o prisma europeu. Ilustrações de visitantes às terras ocupadas pelos portugueses, como Hans Staden, reforçaram o imaginário dos povos originários como selvagens. As imagens registradas pelo alemão em seu livro de 1557 e reproduzidas em gravuras de Theodor de Bry (Figura 3), entre outros, horrorizaram os europeus ao mostrarem rituais de canibalismo (Figura 2). Cenas de tamanha agressividade justificariam, inversamente, o controle daquele grupo com força desmedida, se necessário.

Vale recordar que os indígenas que viviam na América durante os séculos de colonização eram entendidos na Europa como habitantes de um mundo fantástico e assustador a ser dominado pela razão ocidental. E os viajantes ao Novo Mundo, impregnados por essa premissa, celebravam o humanismo afirmando em suas obras visuais e literárias o que Eisenman (2014, p. 160) chamou de "a inevitabilidade do curso do progresso".

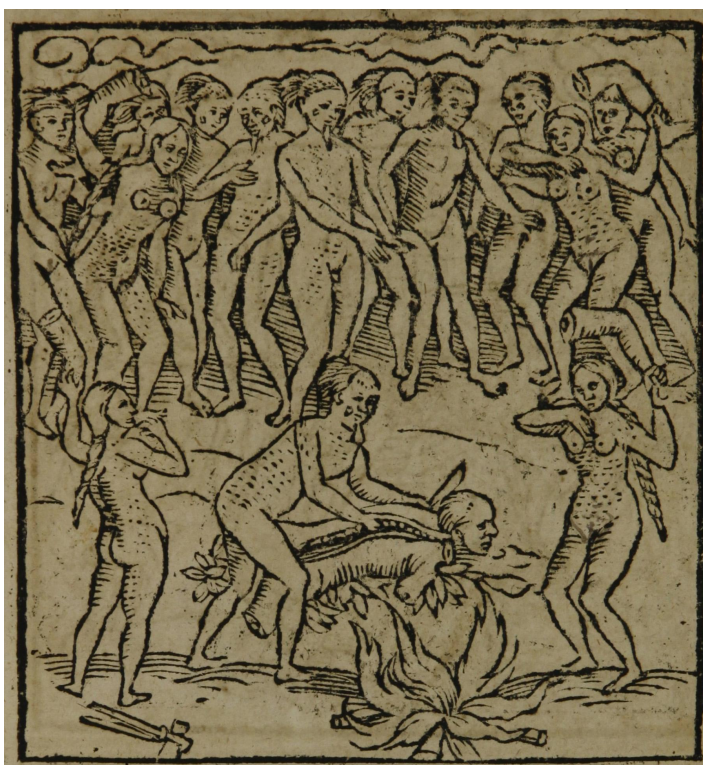


Figura 2. Hans Staden. Ilustração à página 170 do livro *Warhaftig Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden, Nacketen, Grimmigen Menschfresser Leuthen, in der Newenwelt America gelegen*. 1557. Domínio público. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.



Figura 3. Theodor de Bry. *Christoffel Columbus komt aan in Amerika, (Cristóvão Colombo desembarcando na América)*. 1594. Gravura em água forte. Crédito: Rijksmuseum Amsterdam.



Figura 4. Rodolfo Bernardelli. *Moema*. 1894-1895. Bronze, 0,25 x 2,18 x 0,95 cm. Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro - RJ).

O contraponto entre europeus “ilustrados” e nativos “selvagens” foi frequentemente acrescido de outro viés: o do olhar curioso e sensual acerca dos corpos, em especial os femininos, em um fenômeno similar ao que Coco Fusco (2001) identifica em relação à representação dos afrodescendentes nos Estados Unidos. Tais concepções foram impulsionadas por artistas nascidos no Brasil e educados sob os preceitos europeus, como se pode ver, entre outros, nas *Moemas* de Victor Meirelles (1866) e Rodolfo Bernardelli (1894-95).

Um dos resultados dessa visão de mundo está gravado no genoma da população brasileira, conforme a pesquisa DNA do Brasil, conduzida pelo Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo. Resultados preliminares do sequenciamento completo do genoma de 1.247 voluntários atestam que 75% da carga genética proveniente de nossos antepassados homens vêm dos europeus e 0,5%, de indígenas. Quanto à carga genética que mapeia a linhagem exclusivamente feminina, 34% provêm de indígenas e 14%, de europeias.⁵ Ou seja, os homens indígenas praticamente não conseguiram dar continuidade a uma descendência no país, ao passo que os genes de mulheres indígenas, expostas a violências e imposições de homens de outras etnias, perduraram em mais de um terço da população.

O “performar indígena” e a prática contracolonial

A escultura *Moema* de Rodolfo Bernardelli foi uma das obras visitadas por Daiara Tukano e Jaider Esbell⁶ na performance *Morî' erenkato eseru'* – *Cantos para a vida*, realizada em 23 de novembro de 2020 no âmbito da exposição *Véxoá – Nós Sabemos*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo⁷. Os dois artistas caminharam pelo museu entoando cânticos e parando por alguns períodos na frente de algumas obras em exposição na Pinacoteca, aquelas com representações de povos indígenas – balançando o chocalho à volta delas e aumentando o volume da voz, como se cantassem para consolar os antepassados cuja opressão restou estetizada dentro do museu. Esbell, do povo Macuxi (de Roraima), vestia uma túnica com desenhos de sua autoria, elaborados a partir da arte de seu povo. E Tukano estava coberta por sua obra *Kahtiri Bôrô (Espelho da Vida, 2020)*, plumaria inspirada nos centenários mantos Tupinambá, especialmente naquele emprestado aos

⁵ Evidência similar ocorre quanto à ancestralidade de origem africana: 14,5% do material genético fornecido por homens provêm de pessoas daquele continente; quanto à herança feminina, 36% dos genes pesquisados são de africanas. Os outros 10% relativos ao cromossomo Y são do leste e do sul asiáticos (5%) e de outros locais da Ásia (5%). Quanto à carga mitocondrial, 16% vêm de mulheres asiáticas. Somando-se as porcentagens femininas, 70% da carga genética da população brasileira provêm de africanas e indígenas, e 75% da carga paterna, de europeus. A pesquisa DNA do Brasil é liderada pelas geneticistas Lygia da Veiga Pereira Carramaschi e Tábita Hünemeier, do IB/USP.

⁶ Falecido em novembro de 2021, e a quem dedicamos este artigo.

⁷ A mostra *Véxoá* foi a primeira dedicada pela Pinacoteca à produção indígena contemporânea, com curadoria da pesquisadora indígena Naine Terena a presença de 23 artistas/coletivos de diferentes regiões do país. Como disse Terena em entrevista (RIBEIRO; TUPINAMBÁ, 2021), o ineditismo não é enxergado por ela como motivo de orgulho, e sim como um passo em um processo de reparação histórica. Fundada em 1905, a Pinacoteca agregou as primeiras obras de artistas indígenas a sua coleção em 2019.

brasileiros pelo Nationalmuseet da Dinamarca por ocasião dos 500 anos da chegada dos portugueses ao país. Como parte da obra, a artista trazia ainda um espelho redondo à frente do rosto, com a face refletora voltada para o público. Em certo ponto da exposição *Véxoq*, os cantos silenciaram e a artista declamou:

A história da arte é um livro que resume graficamente o genocídio dos povos indígenas. O genocídio da invisibilidade, o genocídio do estereótipo, o genocídio do racismo repetido a cada dia. O que somos nós? Peças raras? Exóticas? Guardadas em caixinhas em museus depois de mortos? Nós somos povos vivos, livres, dignos. Temos memória. Somos e sempre fomos contemporâneos. Estamos aqui compartilhando um momento muito especial de nossa geração. Um momento de dar um passo à frente e reafirmar que nossa história nós escrevemos com nossas próprias mãos, nós pintamos sobre nossos próprios corpos. E todos os territórios são indígenas: as terras, as ciências, a arte, o pensamento. Nossa verdade é tão potente quanto qualquer verdade. E convidamos cada um de vocês a enxergar a imensidão, o universo que não pode ser visto de caixinhas, de vitrines, etiquetas. Convidados a refletir sobre nossa responsabilidade de admirar um horizonte maior de nossa história. Não aceitamos mais a estupidez do racismo que mata todas as instituições deste país. (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 23/11/2020).

A performance *Morî' erenkato eseru'* apresenta, em linhas gerais, uma estrutura relativamente parecida com a de Denilson Baniwa que descrevemos no início deste artigo. Em ambas, artistas indígenas contemporâneos nascidos no Brasil vestem-se com trajes cerimoniais ou com forte ligação com a ancestralidade e conduzem rituais de lamento por uma usurpação de suas imagens e costumes e de protesto pelo aniquilamento e/ou o apagamento de uma multiplicidade de povos e etnias, assim como da contribuição deles para o que veio a se tornar a cultura do país. Esses artistas exigem reconhecimento não apenas para eles, mas especialmente para os indígenas que foram representados em décadas ou séculos anteriores pelo artista ou etnógrafo "branco"⁸, porém sem qualquer identificação ou menção.

Jaider Esbell (*apud* OLIVEIRA; SETZ, 03/11/2021) avaliava que o crescente interesse institucional sobre a arte indígena contemporânea ocorre "[...] a partir de uma arte basicamente performática, denunciativa e no campo da objetificação". De acordo com ele (*idem*), a expressão por meio de telas e materiais audiovisuais, desses suportes de visibilidade da arte europeia, proporciona aos indígenas um exercício da arte como manifestação política, ou seja, do ativismo. Esbell (*idem*)

⁸ Uso "branco" aqui entre aspas, a exemplo de Grada Kilomba (2019) e para explicitar uma relativização, uma vez que muitos nascidos no Brasil, embora se acreditem descendentes de europeus, passariam à (sub)classificação de latino-americanos ou "pessoas de cor" ("people of colour") em países do Hemisfério Norte.

enxergava na prática artística contemporânea “[...] uma preparação para que a gente talvez consiga de fato dialogar em nível de igualdade mínima, não mais sendo visto como exótico ou como um conhecimento menor ou como um conhecimento que ficou no passado e que não tem utilidade nesse momento”. Em outra entrevista (NEIVA, 01/12/2020), Esbell destacou a oportunidade de difundir a riqueza tecnológica dos povos indígenas. “Nossos conhecimentos são tecnologias poderosíssimas. A língua, as rezas, os cantos, a forma de se comunicar com outros mundos, nosso modo de transitar no universo desde sempre enquanto culturas completas.”



Figura 5. Daiara Tukano em “*Mori’ erenkato eseru*”. Ativação realizada Tukano e Jaider Esbell na exposição *Véxo: nós sabemos* na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto: Levi Fanan. Fonte: <https://www.pipaprize.com/daiara-tukano/>. Acesso em: 6 jan. 2022.

Os discursos de Baniwa, Tukano e Esbell contribuem para o entendimento do artista indígena contemporâneo, no Brasil, como uma espécie de pajé ou xamã que utiliza a arte como instância de aproximação com seres estrangeiros – no caso, com aqueles criados na cultura ocidental. Eduardo Viveiros de Castro (2015, p. 49) define o xamanismo ameríndio como “[...] a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades ‘estrangeiras’, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos.” Assumindo que os humanos nessa análise são os indígenas, Viveiros de Castro (*ibid*, p. 49) identifica nos xamãs a capacidade de

agir como interlocutores ativos no diálogo transespecífico, por conseguirem enxergar o que há de humano nos não-humanos. "[...] sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política – uma diplomacia."

Tomando-se a licença de posicionar os "brancos" referenciados na matriz europeia como os "não-humanos" da leitura de Viveiros de Castro, propomos uma leitura dos artistas indígenas contemporâneos em atividade no Brasil como xamãs ou pajés, ou seja, como pessoas dotadas, em maior ou menor grau, dessa habilidade de atravessar modos de existência e de aproximá-los por meio da tradução. Imbuídos de tal propósito, esses artistas atuam não como criadores individuais, e sim como representantes de seus povos em um contexto estrangeiro, ainda que no mesmo território geográfico. De acordo com Esbell (*apud* NEIVA, 01/12/2020): "Não estamos procurando ser absorvidos pelo sistema da arte, mas mostrar que temos nosso próprio sistema. Tudo em nós é arte, é natureza. Por questão de diálogo, temos que nos afastar dessas coisas e nos adequar a um contexto de galeria."

Tal incumbência de reivindicar um lugar de escuta e de fala para as demandas indígenas não se restringe à prática artística. A pesquisadora Naine Terena, curadora de *Véxoa: Nós Sabemos*, afirma (ORLANDI, 25/01/2021): "A arte funciona como instrumento de luta para os indígenas. Cabe à curadoria dar visibilidade a essa produção efervescente e levá-la ao maior número de pessoas." Nomes de destaque da arte indígena contemporânea já deslizam para a posição de curadores. Denilson Baniwa fez a curadoria da exposição *ReAntropofagia* com Pedro Gradella, em 2019 no Centro de Artes da UFF, em Niterói (RJ). Em 2021, Esbell assumiu com a antropóloga Paula Berbert as curadorias de sua exposição individual *Apresentação: Ruku*, na Galeria Millán, e da coletiva *Moquém_Surari: arte indígena contemporânea*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A tarefa de traduzir impõe, inclusive, transmutar o que cada povo define como arte, uma vez que esse conceito "estrangeiro" encontra entendimentos distintos de acordo com cada etnia. Em palestra realizada em janeiro de 2022⁹, Denilson Baniwa explicou que, na cultura de seu povo, existe a palavra *Arti*, com três definições: aquilo que "emite opiniões pertinentes (em situações individuais e/ou coletivas) sobre as produções indígenas"; o que "identifica e estabelece relações entre as produções indígenas"; ou ainda o que "reconhece elementos constitutivos da Arte e sua inter-relação com o mundo dos brancos". "Se eu não cumprir esses requisitos, não posso ser considerado um artista", contou Baniwa na ocasião.

Conforme explica a artista Sallisa Rosa (JACA, 2019): "A palavra 'arte' não tem tradução em quase nenhuma língua indígena porque [...] os povos tradicionais não

⁹ Apresentação de Denilson Baniwa em 18/01/2022, no Goethe-Institut de São Paulo, durante o 35º Congresso do Comitê Internacional de História da Arte (CIHA).

separam a arte da vida. Assim, a arte abrange um universo de práticas que não são necessariamente um objeto ou um artefato, mas que compõe em ritualizar a vida."



Figura 6. Sallisa Rosa: *Umuarama: Conversa ao pé da fogueira*, 2019. Performance. Museu de Arte da Pampulha. Fonte: <https://www.jaca.center/sallisa-rosa-br>

Nascida em Goiânia (GO), Rosa se aproximou de uma ancestralidade nativa a partir da experiência dos pais, eles mesmos cientes do parentesco indígena apenas depois de adultos. Sem uma vivência de longo prazo junto a um povo originário específico, a artista desenvolve um trabalho de confluência entre culturas. Em sua primeira participação em exposição, em 2017, apresentou a instalação *Oca do futuro* na coletiva *Dja Guata Porã*, com curadoria de Sandra Benites, José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente e Clarissa Diniz no Museu de Arte do Rio de Janeiro. Dois anos depois, como resultado da residência artística Bolsa Pampulha 2018-2019, ela ocupou um terreno anexo ao Museu de Arte da Pampulha com uma plantação de mandioca e instaurou *Umuarama* ("lugar de descanso" no idioma tupi), uma ação em que convidados de diferentes etnias residentes em Belo Horizonte cozinharam pratos e bebidas de suas culturas ancestrais e conversaram com os visitantes à volta de uma fogueira.

A troca de saberes a partir da alimentação continuou em 2020, durante outra residência realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Na obra *Passando pela Peneira*, Sallisa Rosa propôs a cozinha como espaço de compartilhamento, segundo as tradições indígenas, e promoveu um piquenique com os funcionários do museu, no qual cada um contou como cozinhou o alimento oferecido aos demais.

A performance como resistência

A videoperformance *Aiku'è (Re-existo)*, apresentada por Zahy Guajajara nas exposições *Djá Guata Porã* e *À Nordeste* (SESC 24 de maio, São Paulo, 2019), torna palpável a ameaça que ainda assombra as existências indígenas no país. A instalação, em dois monitores, mostra em um deles a própria performadora, grávida, pintando o corpo primeiro com tinturas naturais e depois com maquiagem industrializada, com voz em *off* narrando um histórico de massacres de povos nativos. No outro visor, um ultrassom com imagens de um bebê – supostamente aquele gestado pela artista. Diante da obra, Ilana Goldstein (2019, p. 90) pergunta: “[...] como ter filhos e criá-los com esperança, num contexto político em que se tentará negar sua existência? Como falar em arte indígena, se a própria sobrevivência do artista não está garantida?” Discutir os direitos da mulher em conexão com a causa indígena é uma questão central para a artista. Também atriz, Guajajara interpretou uma indígena órfã na minissérie *Dois Irmãos* (TV Globo, 2017) que é levada para a casa de um casal “branco” na infância, para trabalhar como empregada doméstica, e posteriormente estuprada.

Urgência e resistência também dão a tônica da publicação realizada em janeiro de 2020 – antes, portanto, da vivência traumática da Covid-19 –, pela *drag queen* e artista indígena Uýra Sodoma, em seu perfil no Facebook¹⁰. “Nem as doenças, nem as proibições, perseguições, nem os laços e armas. Nada parou quem Somos. O capitalismo selvagem e o colonialismo compulsivo jamais terão mais raízes que toda a Amazônia junta. Somos raízes.” Raízes, Sodoma acrescentou, de “plantas-gente” sobreviventes de “uma guerra que nunca cessou” e que, mesmo quando perecem, voltam em outra. “A Vida continuará a crescer e atravessar os territórios de abandono e violência.”

A *drag queen*, também conhecida como a Árvore que Anda – um híbrido como o pajé-onça de Baniwa – é a identidade artística do biólogo e arte-educador Emerson Munduruku. Residente em Manaus, Munduruku criou Uýra em 2016, no período de *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff, como um ser capaz de atrair adesão para a preservação ao meio ambiente e os direitos LGBTQIA+.. “Me inspiro no que diz nosso mestre Ailton Krenak, e vejo meu trabalho como mais uma tentativa de adiar o fim do mundo. Por isso, busco falar do que é belo, único, potente e habita o nosso quintal, tanto a terra quando o coração” (MULTIPLICIDADE, 22/01/2021).

Em parceria com o fotógrafo Matheus Belém, Uýra produziu ensaios de fotoperformance como *Mil (Quase) Mortos* (Figura 7), na qual ela se mescla aos igarapés ameaçados pela ocupação em Rio Preto da Eva (AM), em 2019. Dentro da série fotográfica *Vovó Cobra, Mil (Quase) Mortos* foi uma das obras exibidas pela artista na 34ª Bienal de São Paulo, realizada em 2021.

¹⁰ Publicação disponível em: <https://www.facebook.com/uyrasodoma>. Acesso em: 19.11.2021.



Figura 7. Uýra Sodoma. *Conecto*, da série *Mil [Quase] Mortos*, 2019. Fotoperformance. Imagem: Matheus Belém. Fonte: <http://34.bienal.org.br/artistas/8298>.

Os ecos de um rugido

Realizada três anos daquela performance-protesto em frente às fotografias dos Selk'nam, a 34ª Bienal de São Paulo foi chamada "Bienal dos Índios", reunindo 150 obras de 34 indígenas. Os trabalhos foram selecionados por uma comissão de curadores composta, entre outros, por Jaime Esbell, Daiara Tukano, Sueli Maxakali e Gustavo Caboco. Para Denilson Baniwa (2022, declaração oral)¹¹, a presença do pajé-onça na edição de 2018 pode ter sido um dos fatores que contribuíram para a ampliação dos indígenas em exposição: "O corpo em ação chega aonde as imagens não alcançam. Em certos momentos, somente o corpo é capaz de ativar a comunicação".

Propositores de práticas xamânico-artísticas em museus e instituições culturais, os corpos de Baniwa, Tukano, Esbell, Rosa, Guajajara e Uýra Sodoma, entre outros, demandam dinâmicas de inclusão e reparação histórica por meio da ocupação de espaços outrora restritos ao pensamento elitizado "branco". Eles aguçam o estranhamento sobre costumes encravados no cotidiano por uma

¹¹ Em 18/01/2022.

colonização de exploração, escravocrata, responsável por chacinas de povos indígenas cujos traços se estendem até nossos dias.

Por meio de caminhadas, cânticos, ritos com a participação do público, da narrativa sobre as violências sofridas e da exigência de reconhecimento, esses artistas convidam para uma assimilação empática, que provoque o questionamento de vieses estruturais. Ao defenderem a sobrevivência de seus pares dentro do ambiente da arte contemporânea, relativamente permeável à discussão de passados e de uma reconfiguração de saberes ancestrais, eles demonstram a pertinência da performance para a abordagem de questões sociais complexas. E, por outro lado, os artistas indígenas deixam entrever latências da própria linguagem performática, ligadas às esferas do ritual e da negociação – um aporte valioso para o estudo dessa categoria de linguagem.

Referências

BANIWA, Denilson. Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo. Vídeo, 16:9, cor, som, 15 min., 17 nov. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/MGFU7aG8kgI>. Acesso em: 3 jan. 2022.

DINIZ, Clarissa. Questionar para reafirmar – reflexões sobre o “rolezinho” curatorial e político da 33ª Bienal de São Paulo. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n.1, p.250-265, jan. 2019. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4088>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4088>. Acesso em: 23 nov. 2021.

EISENMAN, Stephen F. *El efecto Abu Ghraib*. Traducción de Ander Gondra Aguirre. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2014.

FUSCO, Coco. *The Bodies that Were Not Ours and Other Writings*. London: Routledge, 2001.

GOLDSTEIN, Ilana.Seltzer. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n.3, pp.68-96, set. 2019. Disponível em:<<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4304>>. Acesso em: 23 nov. 2021.

JACA. Sallisa Rosa (BR): Bolsa Pampulha 2018/2019 – Pesquisa. Disponível em: <https://www.jaca.center/sallisa-rosa-br/>. Acesso em: 7 jan. 2021.

KILOMBA, Grada. *Memórias de Plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KILROY-EWBANK, Lauren. Inventing “America” for Europe: Theodore de Bry. *Khan Academy*. Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-americas/british-colonies/colonial-period/a/inventing-america-for-europe-theodore-de-bry>. Acesso em: 24 nov. 2021.

LAFUENTE, Pablo; BENITES, Sandra. Caminar hacia el protagonismo indígena: sobre el proceso de trabajo en “Dja Guata Porã: Río de Janeiro Indígena”. *Terremoto* edición 14: Mira Quién Habla - Dja Guata Porã Río de Janeiro, 01 abr. 2019. Disponível em:

<https://terremoto.mx/revista/caminar-hacia-el-protagonismo-indigena-sobre-el-proceso-de-trabajo-en-dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena/>. Acesso em: 7 jan. 2022.

MULTIPLICIDADE. Uyra Sodoma é semente, flor, folha e galhos da floresta. 22 jan. 2021.

Disponível em: Acesso em:

<http://multiplicidade.com/blog/uyra-sodoma-e-semente-flor-folha-e-galhos-da-floresta/>. 8 jan. 2022.

NEIVA, Leonardo. 'A arte é uma extensão da nossa política para este mundo'. *Gama*, Conversas, 01 dez. 2020. Disponível em:

<https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/indigena-artista-jaiderebell-arte-e-politica/>. Acesso em: 7 jan. 2022.

OLIVEIRA, Caroline; SETZ, Raquel. Jaider Esbell: "Arte indígena desperta uma consciência que o Brasil não tem de si mesmo". *Brasil de Fato*, Cultura, Em Memória, 03.11.2021.

Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/2021/11/03/jaiderebell-arte-indigena-desperta-uma-consciencia-que-o-brasil-nao-tem-de-si-mesmo>. Acesso em: 22 nov. 2021.

ORLANDI, Ana Paula. Conversa com Naine Terena: "A arte funciona como instrumento de luta para os indígenas". *C& América Latina*, 25 jan, 2021. Disponível em:

<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/a-arte-funciona-como-instrumento-de-luta-para-os-indigenas-naine-terena> Acesso em: 7 jan. 2022.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Ativação Morî' erenkato eseru ' - Cantos para a vida com Daiara Tukano e Jaider Esbell. Vídeo. 54 min. Captado, em transmissão ao vivo, em 23 nov. 2020. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/PinacotecaSP/videos/ativa%C3%A7%C3%A3o-mor%C3%AE-erenkato-eseru-cantos-para-a-vida-com-daiara-tukano-e-jaider-esbell/387874055794405/>. Acesso em: 4 jan. 2022.

RIBEIRO, Luciara. TUPINAMBÁ, Moara. Vexoa: nós sabemos (ou o que não sabemos): Mostra na Pinacoteca é uma reescrita das artes e deve ser vista para além do marco de primeira dedicada às produções indígenas. *SELECT*, ano 10, nº 49, jan/fev/mar 2021. Disponível em:

<https://www.select.art.br/vexoa-nos-sabemos-ou-o-que-nao-sabemos/>. Acesso em: 6 jan. 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

Como citar:

ANDRADE TINOCO, Bianca "Nada parou quem somos": Artistas indígenas e a resistência por meio da performance. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p.148-162, 2022(2021). ISSN:2236-0719.

DOI:<https://doi.org/10.54575/cbha.41.012>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>