

ARTES INDÍGENAS NO BRASIL: UM OLHAR A PARTIR DA 34ª BIENAL DE SÃO PAULO MOQUÉM SURARÎ

INDIGENOUS ARTS IN BRAZIL FROM THE PERSPECTIVE OF 34 SÃO PAULO BIENNIAL MOQUÉM SURARÎ

Larissa Lacerda Menendez

Letícia Leite Sabóia Rabelo Aroucha

Ricieri Carlini Zorzal

EDUCAÇÃO ÉTNICO-RACIAL
ARTISTAS INDÍGENAS
ARTES VISUAIS

O presente artigo tem como tema as artes indígenas no Brasil e a sua recente visibilidade no cenário de algumas instituições públicas de artes visuais. A partir do projeto de pesquisa "Acervo de artes indígenas e a Lei 11.645/08" e de atividades do Grupo de Estudos em Memória, Artes e Etnicidade, faremos uma breve revisão bibliográfica sobre o tema, a partir da perspectiva antropológica de Boas (2014), Gell (2021) e Lagrou (2009), entre outros. O objetivo principal deste artigo consiste em analisar a 34ª Bienal de São Paulo e a Exposição Moquém Surârî como marco histórico para o reconhecimento das artes indígenas brasileiras e educação étnico-racial.

ETHNIC-RACIAL EDUCATION
INDIGENOUS ARTISTS
VISUAL ARTS

The theme of this article is indigenous art in Brazil and its recent visibility on the stage of some public visual arts institutions. Based on the research project "Collection of indigenous arts and Law 11.645/08" and the activities of the Memory, Arts and Ethnicity Study Group, we will carry out a brief bibliographical review on the subject, from the anthropological perspective of Boas (2014), Gell (2021) and Lagrou (2009), among others. The main aim of this article is to analyse the 34th São Paulo Biennial and the Moquém Surârî exhibition as a historic turning point for the recognition of Brazilian indigenous arts and ethnic-racial education.

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

INTRODUÇÃO

Este artigo busca analisar o contexto atual das Artes Indígenas Brasileiras, ora denominada Arte Indígena Contemporânea (AIC), em que os povos originários e suas culturas têm visibilidade em instituições de grande porte que fomentam as Artes Visuais no Brasil. Embora a inserção de artistas indígenas nestas instituições seja recente no âmbito nacional, estas produções foram investigadas pelos antropólogos em períodos anteriores. Layton (1991) aponta em seu estudo sobre pintura e escultura a delimitação de sua investigação que está inserida na Antropologia Visual, ressaltando que nem toda representação visual é considerada arte. A recente inserção, no Brasil, de artistas indígenas nos circuitos oficiais de arte aproxima suas produções das reflexões no campo da estética e do mercado da arte ocidental.

Este estudo mapeia artistas indígenas em exposições nas instituições que fomentam as artes visuais, sobretudo na cidade de São Paulo. Foram feitas visitas às exposições, registro fotográfico, mapeamento de redes sociais que incluem planos de trabalho de iniciação científica e análise de textos curatoriais. Tal recente condição parece estar relacionada a algumas políticas públicas e mudanças efetivas realizadas no âmbito federal. Em 2023, pela primeira vez no Brasil, criou-se o Ministério dos Povos Indígenas, cuja ministra é Sonia Bonie Guajajara. Além disso, o nome da Fundação Nacional do Índio mudou para Fundação Nacional dos Povos Indígenas, indicando que o movimento político dos povos originários está alcançando espaços historicamente ocupados por uma elite econômica eminentemente branca (não-indígena) do nosso país.

Dentro desse movimento nacional, destacamos as grandes mudanças ocorridas no campo das Artes Visuais, cuja produção é tradicionalmente eurocêntrica, e demonstramos a relação entre o mercado das Artes, as instituições que fomentam a Arte e os possíveis impactos da inclusão de artistas indígenas neste contexto. Nomes como Jaider Esbell, Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Gustavo Caboco, Coletivo Mahku, Arissana Pataxó, Kaya Agari, Anapuaká Tupinambá, Edgar Corrêa Kanaykô, Camila Kamé Kanhgág, Coletivo Ascuri, Xetá Dival da Silva, Juliana Kerexu, Lucilene Wapichana, Olinda Muniz Tupinambá, Tamikuã Txihi, Ricardo Werá, Célia Xacriabá, Ailton Krenak, dentre outros, nunca tiveram espaço nesses círculos artísticos. Afinal, quem são essas pessoas? Como podemos identificá-las se no nosso processo de educação os povos indígenas sempre foram invisibilizados ou, se apareceram em algum momento, foram estereotipados?

A AIB é um tema de suma importância que é invisibilizado em vários campos do conhecimento. Por exemplo, cursos de graduação em Artes não abordam conteúdos sobre as produções artísticas dos indígenas brasileiros em disciplinas como História da Arte. Consoante Perini (2020) pesquisa sobre a formação de professores no campo das Artes Visuais do Estado do Maranhão investigando como conteúdos sobre arte africana, afro-brasileira e artes indígenas são abordados dentro de disciplinas de História da Arte, tornando-se um excelente referencial teórico para compreender esse processo de invisibilização da temática indígena.

A AIB representa tudo que os povos originários produzem e que possa simbolizar as culturas das diversas etnias que existem e resistem, sobrevivendo a inúmeros massacres e violências ao longo da história do Brasil e na atual conjuntura política, como reforça bem os textos da exposição *Véxoa: Nós sabemos*. Tal arte configura-se como instrumento, como uma forma de valorização das tradições, da identidade, ancestralidade, memória e cultura, pois materializam toda a tradição desses povos invisibili-

zados que precisa ser posta em local de protagonismo, não somente em instituições, eventos acadêmicos, mas de forma permanente em cursos de graduação e pós-graduação e nos currículos escolares.

De acordo com o *site* do Instituto Socioambiental, no censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística de 2010, os mais de 305 povos indígenas somam 896.917 pessoas, 274 línguas de diferentes troncos linguísticos. Deste total, que corresponde a aproximadamente 0.47% da população do país, 324.834 vivem em cidades e 572.083 em áreas rurais.

Ribeiro (2021) estima que a população indígena do século XVI, anterior à colonização, era calculada entre duas e quatro milhões de pessoas pertencentes a 1.000 povos diferentes. O trabalho de Darcy Ribeiro (2021) é um dos importantes aportes teóricos para estudar essas populações, considerando fatores que norteiam esses estudos como epidemias e conflitos armados que ocasionam extermínio desses povos, problemas que não podem ser analisados sem levar em conta o processo histórico que esses povos vivenciaram.

De acordo com Menendez (2019), a implementação da Lei de nº 11.645/2008, que institui a obrigatoriedade do ensino da História e das Artes Indígenas, Africanas e Afro-Brasileiras, contribuiu, junto com outras políticas públicas, para o reconhecimento das artes indígenas no Brasil. É importante ressaltar que, dentre essa diversidade de povos, cada comunidade possui sua forma de habitação, seus mitos e cosmologia, sua relação com o meio ambiente (o meio que vivem, território) e seus rituais. O sistema artístico desses povos é composto por cestaria, cerâmica, pintura corporal, arte plumária, língua, redes de relações etc.

Neste artigo daremos destaque à diversidade e complexidade desse fazer artístico para romper com o estereótipo de “índio”, como se fosse uma unidade, um só povo, um só indivíduo, uma só cultura. O objetivo pretendido, então, é o de analisar as Artes Indígenas no Brasil e a sua recente visibilidade no cenário de algumas instituições públicas voltadas para as Artes Visuais.

DESCRIÇÃO DO PERCURSO METODOLÓGICO

A partir dos resultados do projeto de pesquisa “Acervo de Artes Indígenas e a Lei 11.645/08” e atividades do Grupo de Estudos em Memória, Artes e Etnicidade, fizemos uma revisão bibliográfica e documental sobre o tema. Além do suporte de Boas (2014), Gell (2021) e Lagrou (2009), essa pesquisa usou o Portal de Periódicos e o Catálogo de Teses e Dissertações da Capes como bases para a construção de seu referencial teórico. As palavras-chave elencadas no início deste artigo foram utilizadas como descritores para a seleção do material bibliográfico. A pesquisa documental foi baseada no acervo do Grupo de Estudos acima mencionado e na leitura de documentos legais relacionados ao tema, em especial aqueles compreendidos no âmbito da lei que preconiza o ensino da cultura e história indígena no ensino básico, destacando a importância da disciplina de artes para este fim. Por último, mas não menos importante, a exposição foi visitada e registrada pelo primeiro autor deste artigo.

Artes Indígenas no Brasil: uma breve revisão bibliográfica

Antes de pensarmos sobre o cenário contemporâneo das artes indígenas no Brasil, vamos levantar reflexões epistemológicas sobre essa temática através de uma pers-

pectiva antropológica. A Antropologia, através do método etnográfico, observou e registrou as produções artísticas dos povos indígenas. Por outro lado, no campo das artes visuais ocidentais, no Brasil, nunca houve espaço para a produção desses povos (Terena, 2021), embora a inserção de artistas indígenas no sistema das artes tenha ocorrido em períodos anteriores como o exemplo da arte dos Maori, apontado por Goldstein (2013), pesquisas como as de Darcy Ribeiro e Berta Ribeiro na década de 1980 conferiam notoriedade e visibilidade ao que os indígenas produziam artisticamente. Por exemplo, o terceiro volume do trabalho “Suma Etnológica Brasileira” (1986) aborda a temática das artes indígenas. A tese de doutorado de Berta Ribeiro “A Civilização da Palha: A Arte do Trançado dos Índios do Brasil”, contendo 308 ilustrações em 116 pranchas e 183 ilustrações no texto, mostra, com uma riqueza de detalhes, a arte do trançado. A tese de doutorado de Lúcia Hussak Van Velthem (1995) também analisa a arte do trançado da cestaria dos povos Wayana-Aparai, povo indígena que vive no estado do Pará.

Podemos verificar que a antropologia já voltava seu olhar para a arte indígena. Boas (2014) aponta que, independentemente da localidade geográfica que uma sociedade esteja inserida, sempre irá produzir objetos com ideais estéticos. Para ele, o prazer estético é sentido por todos os membros da humanidade, além do que todas as atividades humanas podem assumir formas que dão a elas valores estéticos. O autor afirma que chamamos alguma coisa de arte sempre que um objeto meramente técnico atinge um padrão de excelência ou o controle dos processos envolvidos tamanho que certas formas típicas são produzidas. Não importa aqui se as formas produzidas são simples, mas como a perfeição formal de simples atividades cotidianas como entalhe, recorte, tecelagem, um molde, música, dança ou culinária são capazes de alcançar essa perfeição na técnica e um caráter estético.

Esses aspectos formais analisados por Boas (2014) sugerem que toda sociedade produz formas estéticas, objetos, artefatos com apelo estético. Estes são adotados pela comunidade em que são produzidos e incorporados à cultura. O autor explica que um padrão perfeito de forma só pode ser obtido como uma técnica altamente desenvolvida e perfeitamente controlada, devendo haver uma reflexão íntima entre técnica e uma inclinação para a beleza.

Este questionamento sobre o que é Arte ou não passa pelo campo filosófico da estética e, possivelmente, os desdobramentos desta pesquisa possam nos levar a uma discussão interdisciplinar entre a Antropologia da Arte, o campo das Artes propriamente dito e tensões de cunho filosófico. Quando levantamos o debate sobre a arte indígena contemporânea, sempre surgem perguntas como: quem ditou o que é Arte e o que não é? Por quais motivos as produções indígenas são consideradas artesanato e não arte?

Boas (2014) realiza uma reflexão sobre as formas que podem ser consideradas artísticas, formas que são carregadas de significado. Nesse caso, um novo aspecto é incorporado às formas: a fruição. Quando a fruição vem carregada de significados, representando muitas vezes símbolos, será quando a forma e o seu significado se unem, se combinam, elevando a mente acima do seu estado emocional indiferente da vida cotidiana, tocando o campo das emoções, movimentando a subjetividade. Sim, essa fruição acontece nas “Artes Primitivas”. Este termo, altamente pejorativo, não é mais utilizado, mas refere-se à época em que Franz Boas publicou essa obra, em 1927. Então, como o autor conclui em suas reflexões sobre o que é Arte, as formas criadas por

atividades humanas são características essenciais desta própria Arte. Um canto de um pássaro, por exemplo, por mais beleza que exista nele, não pode ser considerado Arte pois não é produzido por uma atividade humana.

Na sua extensa obra, Franz Boas se debruça sobre vários teóricos com perspectivas diferentes sobre o tema, que nos levam a pensar como essa discussão sobre as Artes Indígenas não podem ser dissociadas do campo antropológico. A Arte é a materialidade das sociedades. Haselberger (apud Layton, p. 23) investiga os critérios estéticos adotados pelos povos melanésios e suas formas. Assim como Boas, Firth (apud Layton, p. 23) afirma que há uma composição na obra de arte que tende a provocar reações, sensações estéticas, que são encontradas nas sociedades não-ocidentais.

Tomando como base as inquietações que Lagrou (2009) manifesta sobre as diferenças Arte e Artefato, podemos levantar outro importante aspecto sobre a temática das artes indígenas: os povos indígenas do Brasil não têm a mesma concepção de Arte que os ocidentais. Essa distinção e o papel da inovação na produção selecionada como “artística” é um debate que faz parte da história recente, como podemos ver a seguir:

[...] Não é porque inexistem o conceito de estética e os valores que o campo das artes agrega na tradição ocidental que outros povos não teriam formulado seus próprios termos e critérios para distinguir e produzir beleza. Nossa seleção de produções artísticas indígenas brasileiras não deixará dúvidas quanto à vontade de beleza destes povos. Por outro lado, é importante frisar que toda sociedade produz um estilo de ser que vai acompanhado de um estilo de gostar e, pelo fato de o ser humano se realizar enquanto ser social através de objetos, imagens, palavras e gestos os mesmos se tornam vetores da sua ação e pensamento sobre o seu mundo. (LAGROU, 2009, p. 11).

Esse debate no campo das artes é recente, o que não significa para Lagrou (2009) que esses povos não possuam uma ausência de sensibilidade, de “fruição estética” como nossa sociedade ocidental costuma chamar o processo sensorial. O Belo é uma atividade meramente cotidiana, que pode estar inserida em todas as produções de objetos do cotidiano ou para fins ritualísticos, carregando um valor simbólico.

Lagrou (2009, p. 12) faz uma observação que devemos ponderar sobre arte indígena: essa veneração quase religiosa que a arte possui veio do continente Europeu, num contexto de Ocidente “Pós-Iluminista”, que foi imposto socialmente quase como uma regra de categorizar e determinar o que é arte e o que não é arte. O Eurocentrismo e o Etnocentrismo criam quase que uma regra universal de conceitos sobre o campo da produção artística. A História da Arte, apresentada nos livros por uma perspectiva eurocêntrica, mostra que, muitas vezes, a arte não tem só uma função de ser apenas contemplada. Como afirma este autor, a produção artística nos centros metropolitanos pouco tem a ver com a apreciação estética. Essa produção está relacionada a uma arte conceitual sendo produzida para gerar questionamentos em seus espectadores. A arte indígena também vai além da apreciação estética e de um ideal de beleza, pois essa arte carrega significados.

[...] A grande diferença reside na inexistência entre os povos indígenas de uma distinção entre artefato e arte, ou seja, entre objetos produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados, distinção esta que nem a arte conceitual chegou

a questionar entre nós, por ser tão crucial à definição do próprio campo. Somente quando o design vier a suplantiar as “artes puras” ou as “belas artes” teremos nas metrópoles um quadro similar aos das sociedades indígenas. (LAGROU, 2009, p. 14).

Gell (2021) afirma que essas culturas que foram dominadas pelos colonizadores são avaliadas por espectadores ocidentais como se agissem por instintos, que expressam espontaneamente os impulsos primitivos em sua produção artística e cultura. Termos como “primitivo”, “tribal” são utilizados para referir-se a esses povos. Gell (2021, p. 25) acredita que, além da importância de se contextualizar a história da arte, apresentando elementos históricos para compreender melhor o processo, o momento em que aquela arte foi criada, os fatores que a influenciaram, dentre outros, a antropologia da arte tem um objetivo muito parecido, só que o foco da Antropologia seria trabalhar “a maneira de ver” de um sistema cultural. A História da Arte, por outro lado, só vai trabalhar o período histórico. Sobre esse olhar, essa maneira de ver, Alfred Gell acredita que:

[...] Nossas preferências estéticas não podem por si só dar conta da existência de objetos que reunimos em museus e apreciamos esteticamente. Juízos estéticos são apenas atos mentais internos; objetos de arte, por outro lado, são produzidos e postos em circulação no mundo físico e social externo. [...] Mesmo se conhecêssemos que existe algo parecido com uma “estética”. Como traço do sistema ideacional de todas as culturas, estaríamos longe de possuir uma teoria que pudesse dar conta da produção e circulação de objetos de arte específicos em certos meios sociais. [...] não estou convencido que de modo algum que todas as culturas têm um componente comparável à nossa “estética” em seu ideário. (GELL, 2021, p. 26).

Para Gell (2021), esse desejo de ver outras culturas por um viés estético, de ver a arte produzida por outras culturas sob esse viés do campo estético, fala muito sobre nossas ideologia e veneração por objetos de arte quase que de uma maneira religiosa, como se objetos de arte fossem talismãs estéticos, repletos de valores auráticos. Gell (2021, p. 27) acredita que o “o projeto de uma estética indígena” está essencialmente voltado para o refinamento e um modo de expandir as sensibilidades estéticas do público ocidental. Os objetos de arte indígena passam a ser assimilados nas categorias de arte ocidental. Na opinião desse autor, o campo da “estética” não pode ser usado como um parâmetro universal para a descrição e para a comparação de culturas. A Antropologia da Arte seria a mobilização de princípios estéticos e não o campo de estudos de princípios estéticos dessa ou daquela cultura.

Esse tensionamento que Alfred Gell (2021) realiza em suas reflexões sobre a arte e a estética não seria uma tentativa que os ocidentais fazem de reificar, de transformar outras culturas em materializações, sempre trazendo para a perspectiva materialista, a visão ocidental de sociedade que reduz tudo que é inerente ao ser humano a visão materialista das coisas? Há uma sensação de uma necessidade de descrição de uma arte não ocidental com o objetivo de torná-la acessível ao público ocidental.

As sociedades indígenas não possuem uma estrutura social de críticos de arte, curadores, galeristas, estudiosos da arte, historiadores de arte. A arte indígena traz debates interdisciplinares como o sistema das artes, o colonialismo, diversos temas dos campos político, antropológico e filosófico (estética), e também sobre teorias da Antropologia da Arte.

Para Price (2000), a principal distinção entre objetos ocidentais e “primitivos” é que os objetos produzidos pelos ocidentais têm o sujeito identificado nominalmente em momentos específicos da História da Arte, com estilos artísticos também denominados nominalmente, porque os ocidentais classificam, nomeiam, dividem, categorizam com o uso de nomes, de datas, de acontecimentos históricos, políticos, a produção artística. Para Price (2000), os objetos que não são da cultura ocidental são geralmente vistos como “exóticos”, com uma carga “exotérica”.

Esse aspecto que Price (2000) coloca também é pensado por Alfred Gell (2021). O olhar para a arte não ocidental é carregado por uma educação de cultura ocidental. Contudo, deve-se trabalhar um novo olhar, expandindo para novas formas de ver obras não ocidentais ao lado de obras ocidentais dignas de estar ali, nos espaços formais de arte como galerias e museus.

Goldstein (2019) traz reflexões sobre como o campo das artes é uma “nova arena de luta” para os povos indígenas, através de perspectivas interdisciplinares, transdisciplinares, transepistêmicas, e de um diálogo entre Antropologia e História da Arte. Um aspecto bem interessante que Goldstein (2019) aborda é sobre a ênfase da Antropologia nas artes não-ocidentais e a ênfase da História da Arte na arte ocidental. Atualmente, os Historiadores de Arte estariam voltando o olhar para produções não-ocidentais e outros fluxos globais e a Antropologia olhando para produções da sua própria sociedade.

Em “Véxoa: Nós sabemos”, Naine Terena (2020), curadora da exposição, descreve a conjuntura em que a exposição se instaura: “um mundo em reviravolta”, ela afirma que essa “reviravolta” deve também remexer com a história da arte brasileira, alocando os artistas indígenas na linha do tempo da História da Arte. Terena (2020) ressalta que, no campo político e de resistência, a arte se faz ativismo, traduzindo lutas, derrotas, vitórias, perspectivas, assumindo um amplo diálogo com a sociedade civil, questionando que o lugar da arte indígena não é somente no lugar de vendas de artesanatos ou em acervos etnográficos.

Se pensarmos que arte indígena é tudo aquilo que os povos originários produzem, desde cerâmica, pintura corporal, arte plumária, máscaras, cestarias, objetos decorativos, grafismos, instrumentos musicais, adornos corporais e acessórios, que toda essa materialidade é importantíssima para manter a cultura, as tradições vivas, reexistindo e resistindo a ataques, massacres, perseguições, extermínios desde o início da colonização, vamos compreender a importância dos últimos acontecimentos no cenário de arte contemporânea.

A 34ª BIENAL DE SÃO PAULO

A Bienal de São Paulo, junto ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, surge na década de 1950 com o objetivo de dar visibilidade internacional à produção brasileira. A partir da década de 1980, a Bienal já se configura como uma das maiores exposições de artes, contando com massivos investimentos públicos e privados.

A XXIV edição da Bienal de São Paulo foi concebida sobre três ‘es’: Exibição, Educação e Edição, três bases que refletiam as linhas de atuação propostas pelo presidente Júlio Landmann: a ênfase no arranjo curatorial da mostra, a aposta no projeto educacional e o investimento na produção de quatro catálogos cuidadosamente pensados e produzidos. Essas eram também as bases para a captação de recursos com a iniciati-

va privada, que poderia patrocinar as salas especiais, os catálogos ou os projetos pedagógicos. Assim, a Diretoria de Educação recebeu o apoio de US\$1 milhão do banco HSBC, uma quantia que foi uma novidade até para os organizadores do evento. O resultado foi um mega projeto de educação envolvendo um intenso programa de cursos e seminários que atingiu mais de mil profissionais do ensino público e quase 120 mil alunos da rede pública que tiveram ingressos gratuitos. Monitores volantes passeavam pela mostra com seus grupos, enquanto dezenas de monitores fixos encarregavam-se de tirar as dúvidas do visitante independente. Grupos especiais com portadores de limitações físicas ou mentais eram atendidos pelo Projeto Diversidade, que oferecia roteiros especiais em duas horas de atividades pela mostra. (OLIVEIRA, 2001, p. 04).

Desde o surgimento, os artistas escolhidos para expor na Bienal de São Paulo, no Museu de Arte Moderna, representam a arte nacional, cujas obras constam nos livros didáticos que abordam a cultura visual do nosso país. À medida que a elite intelectual, composta por curadores, produz a crítica da arte, esta influencia a formação da história da arte brasileira e sua organização nos livros didáticos. Até a 33ª Bienal de Artes de São Paulo, constatamos a completa ausência de qualquer tipo de produção indígena nas bienais, ao passo que a inserção das produções indígenas nos livros didáticos e nos currículos educacionais foi sancionada pela Lei 11.645/08.

Neste sentido, a 34ª Bienal de São Paulo configura-se como um marco histórico em termos de políticas culturais para povos indígenas, resultante de diversas articulações de militantes indígenas e instituições que culminam nesta Bienal que, pela primeira vez na história do Brasil, trouxe obras de 91 artistas. Destes, nove são indígenas, sendo cinco brasileiros. Complementarmente, o Museu de Arte Moderna de São Paulo trouxe a exposição *Moquém Surarí* sob curadoria de Jaider Esbell, com obras de 34 artistas indígenas.

Perguntamo-nos: as exposições, ações educativas e recente inclusão de obras de artistas indígenas no acervo das principais instituições culturais do nosso país constitui-se uma política cultural dos povos indígenas? Como essas ações impactam a sociedade? Quais foram as articulações necessárias para que chegássemos a este momento histórico nas artes visuais?

Durante muitos séculos, as produções indígenas foram estudadas e catalogadas, sobretudo pelo campo da Antropologia (Vidal, 1992). Não obstante sua característica colonial, de usurpação dos objetos sagrados de diversos povos, como apontado por Krenak¹, estes estudos antropológicos contribuíram muito enquanto documentação da memória e história indígena. Assim, é a partir destas pesquisas que a sociedade não-indígena conhece as plumárias dos Ka'apor do Maranhão e as pinturas corporais em obras publicadas como "Grafismo Indígena" (Vidal, 1992). As obras artísticas indígenas sempre estiveram nos museus etnográficos do Brasil e da Europa, caracterizadas como produções coletivas, patrimônios culturais destes povos. O tombamento destas expressões artísticas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Cultural constituiu-se também como importante política cultural para a sociedade.

Ainda neste período podemos notar o registro e catalogação, por parte dos museus do Brasil e Europa, das produções de artistas indígenas enquanto sujeitos autorais expressando sua coletividade, destacando-se as pinturas de Amatiwanã Trumai e Feliciano Lana. Os artistas usavam técnicas ocidentais, desenhos e pinturas com guache, aquarela e tinta acrílica sobre papel e tela para expressar as memórias e tradições de seu povo (Menendez, 2021).

1. Cf. live da exposição Moquém Surarí em <https://www.youtube.com/watch?v=zT5q2zID2Ac>. Acesso em: 10/05/2023.

Entretanto, no campo das artes visuais, nas licenciaturas, na educação básica e bienais, as produções artísticas indígenas do Brasil nunca haviam sido abordadas fora dos museus etnológicos. Até a promulgação da Lei nº 11.645/08, nas artes visuais desde o ensino básico ao superior, não havia uma previsão de conteúdo em nenhuma disciplina que abordasse as produções indígenas, seja a partir de uma abordagem antropológica ou uma abordagem artística. Durante muitos séculos essas produções estiveram fora de um circuito que é considerado o circuito das Artes Visuais no Brasil (Terena, 2021).

A arte indígena é também um mecanismo de resistência, assim como a língua, os mitos, os rituais e todo elemento que compõe a cultura desses povos originários brasileiros. Esse engenho reforça a etnicidade e resiste às tentativas de extermínio, de destruição e diluição dos indígenas (Menendez, 2021). Por isso, tal arte pode ser um instrumento político dentro do modelo artístico ocidental estruturado, ao longo da história, para invisibilizar esses povos.

Cestaria, cerâmica, pintura e tecelagem são algumas das múltiplas modalidades de linguagens da expressão dos artistas indígenas. Embora estas expressões sejam objetos de investigação da Antropologia e Etnologia desde o século XIX, e que em outros países – como a Austrália – o mercado das artes indígenas seja estabelecido e esteja fora dos museus etnológicos, estas expressões ganham uma visibilidade inédita no Brasil.

Assim, constatou-se nos últimos anos a visibilidade dos artistas indígenas brasileiros como Amati Trumai, Feliciano Lana, Jaider Esbell, Daiara Tukano, Kaya Agari, Denilson Baniwa, o Coletivo de Artistas Huni Kuin, entre outros e sua inserção nos circuitos nacionais e internacionais das Artes Visuais.

O Museu Amazônico, implementado em 1989, apoiou e contribuiu para a difusão da obra de Feliciano Lana, assim como o Museu da Amazônia criado em 2009, ambos localizados na cidade de Manaus. Em 2014 a exposição itinerante “MIRA – artes contemporâneas dos povos indígenas” (organizada pela Universidade Federal de Minas Gerais) percorreu a Bolívia, Equador, Peru e Brasil, expondo trabalhos de diversos artistas indígenas, entre eles, de Kaya Agari. Em 2018 o Itaú Cultural realizou a exposição “Una Shubu Hiwea – Livro Escola Viva do Povo Huni Kuin do Rio Jordão”, na cidade de São Paulo, assinada pelo coletivo Huni-Kuin. Artistas como Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Daiara Tukano foram indicados e premiados com Prêmio PIPA, que realiza edições anuais. O Festival Circuito Urbano de Arte - CURA, em 2020 exibiu obras de Daiara Tukano e Jaider Esbell, que foram selecionados para participar da próxima Bienal de São Paulo. Em 2020 a Pinacoteca do Estado de São Paulo realizou a exposição “Véxoa: nós sabemos” cuja proposta curatorial se definiu como uma exposição de arte contemporânea brasileira abrangendo 24 artistas ou coletivos de origem indígena. O festival online REC-TYTY de artes indígenas apresenta trabalhos de diversos artistas, a plataforma Visual Virtual MT traz o registro de obras de Amati Trumai, cuja produção é investigada por pesquisadores brasileiros e pelo Museu Quai Branly de Paris; e o Museu Britânico de Londres apresenta trabalhos de Feliciano Lana, em uma proposta curatorial de uma plataforma digital de produções da América Latina (sobretudo da Amazônia indígena), que não são usualmente representadas em museus (Menendez, 2021, p. 48)

Todo esse contexto de visibilidade que foi criado para que as produções desses artistas indígenas pudessem chegar ao grande público da bienal abrange uma outra

característica inédita apontada pelo texto da curadora da exposição Véxoa: nós sabemos, o fato de esses grandes museus pela primeira vez na história adquirirem produções de artistas indígenas no seu acervo. Terena (2021, p.12) no texto da curadoria, aponta que não havia obras de artistas indígenas no acervo dessas instituições. Há um compromisso firmado para que essas ações continuem nos próximos anos, e que obras de artistas indígenas estejam dispostas junto com os outros artistas “consagrados” como Lygia Pape, Carmela Gross, entre tantos outros.

A 34ª Bienal de Artes de São Paulo, concomitante com a exposição Moquém Surari, foi inédita em termos de promover uma política cultural para os povos indígenas, e dar visibilidade às produções das Artes Indígenas Contemporâneas (Berbert, 2021). As produções dos artistas indígenas apresentados na Bienal, na exposição do Museu de Arte Moderna, trazem obras que dialogam com o sistema ocidental das artes, mas não se confundem nem se reduzem a uma arte indígena inserida na arte contemporânea ocidental. Falamos então da arte indígena contemporânea, e não de uma vertente particular da arte contemporânea que seria indígena.

Ao analisar a arte indígena contemporânea, esse debate sempre acontece. Vamos, primeiramente, tentar entender a temática através da ótica do Jaider Esbell, que foi um artista indígena, escritor, arte educador, curador, ativista dos direitos indígenas e destaque na 34ª Bienal de São Paulo. Esbell é da etnia Macuxi e possui grande renome nacional e internacional. Ao lado de Denilson Baniwa, Esbell foi extremamente importante no movimento recente de valorização institucional das produções artísticas indígenas.

Jaider Esbell (2018, p.13) diz o que acontece artisticamente dentro de um processo que pensa sobre a Decolonização, sobre Cristianismo e Monoteísmo, apropriação cultural, monocultura e todos os dilemas do mundo colonizado. Ele afirma: “[...] somos artistas da transformação” e que a arte é um instrumento para a transformação do pensamento, uma maneira de adentrar na cosmovisão dos povos originários, as “culturas mexidas”. A arte indígena é um instrumento político, no sentido de que apresenta uma dimensão interdisciplinar e dialoga com a política, com os acontecimentos de violências sofridas continuamente desde a chegada dos colonizadores no território conhecido hoje como Brasil, o que torna esta arte contemporânea uma potência instrumental na denúncia dessas atrocidades.

O artista Denilson Baniwa realizou uma performance intitulada “Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo”, cujo objetivo era levantar reflexões acerca dessa invisibilização em relação aos povos originários do Brasil nos livros de História das Artes dentro no sistema de arte dos não indígenas como um todo. Assim, concedeu uma entrevista ao Canal “Escuta”, no YouTube, onde explicou o contexto da performance e a escolha do título de sua obra.

A palavra ‘hackeando’, segundo o artista, veio do contexto de seus estudos em Ciências da Computação e explica que a ação de ‘hackear’ um sistema é invadir, podendo alterar dados que quebrem esse sistema. Quando Baniwa andou pelas ruas de São Paulo vestido de *Pajé-Onça*, fazendo uma referência à mitologia Baniwa, colheu flores no Ibirapuera e entrou na 33ª Bienal colocando-as nas obras que tinham referência a culturas indígenas, tudo isso com o objetivo de hackear, invadir um espaço que historicamente invisibiliza os indígenas de todas as formas possíveis.

No momento final de sua performance, Denilson Baniwa comprou um livro chamado de “Breve História da Arte” e o rasgou na frente de todos, ao mesmo tempo em que falava sobre a invisibilidade dos povos indígenas nesse modelo artístico tão complexo.

O artista cumpriu, deste modo, exatamente o que o título da sua performance sugeria: hackear, invadindo um sistema complexo como o das artes, a ponto de incomodar e tentar realizar a alteração nessa estrutura.

Ademais o artista relata na mesma entrevista que prefere usar a arte como uma forma de comunicação entre os indígenas e os não-indígenas, porque ela pode sensibilizar e educar para um novo olhar, sendo que acredita que se fizesse um protesto panfletário não teria tanto impacto quanto o propiciado pela linguagem artística. Denilson Baniwa compreende afinal que a hegemonia europeia no sistema de artes precisa ser hackeada, de forma a invadir esse espaço mudando a sua estrutura, fazendo com que cada vez mais povos indígenas ocupem esse espaço como forma de linguagem, comunicação e até mesmo educando os não-indígenas a esse respeito.

Em *Moquém Surarî*, que foi uma mostra em parceria com a 34ª Bienal de Artes de São Paulo, com a curadoria do artista Jaider Esbell (2021, p.13), o artista fala que é preciso falar, escrever, performar, atuar, enfeitiçar, pois, “[...] em matéria de arte, para nós, povos indígenas, a obra não basta”. O objetivo é transcender, expandir formas de falar sobre os problemas que os indígenas passam, conflitos de territórios expressos através de uma prática artística e política. O trabalho do Jaider Esbell é um trabalho vinculado à origem de seu povo, o *Makunaíma*, a cosmologia indígena, dentro dessa natureza transformadora da criação do mundo. Os povos indígenas são guardiões das florestas, dos portais que levam a novos mundos para o seu povo.

Por isto, ao pensarmos sobre a arte indígena contemporânea, tomamos consciência do diálogo interdisciplinar com as temáticas ecológicas e ambientais, políticas, de conflitos territoriais, com a cosmologia indígena, sua complexidade e pluralidade cultural, as questões territoriais e políticas pois a natureza é intrínseca a esses povos a sua sobrevivência e sua resistência e formas de continuar reexistindo. Pessoas que nunca viram os povos indígenas e acham que eles já estão extintos, quando os veem ali expondo em museus e galerias de arte, locais que sempre foram fortalecedores de uma perspectiva eurocêntrica e etnocêntrica, deveriam ser levadas para uma tomada de consciência sobre a existência desses povos indígenas. Não é só sobre arte, sobre um campo do conhecimento que debate o sistema de artes, o debate entre arte e artesanato, sobre a cosmologia indígena, é um campo interdisciplinar que debate o sentido dos museus na questão colonialista, os espaços ocidentais de arte, questões de território e política e toda a conjuntura atual que os povos indígenas do Brasil estão inseridos, um contexto de violências que vem desde o período da colonização.

Para se ter uma constatação desta afirmação, basta pensar que apenas em 2021 a Bienal de São Paulo, juntamente com o Museu de Arte Moderna, apresentou obras de artistas indígenas, apesar da sua fundação ter sido na década de 1950. Qual foi o contexto que permitiu que diversos artistas indígenas pudessem ocupar esse espaço tão importante? Como se constitui essa política cultural para os povos indígenas? Quais são os possíveis impactos que isso pode ter gerado, tanto para os povos indígenas, quanto para a sociedade não indígena, em termos de combate ao preconceito e da educação étnico racial?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença de artistas indígenas na Bienal resulta de ações e articulações que incluem outras instituições culturais. Doutores, mestres, graduados indígenas, forma-

dos em decorrência (ou não) das políticas culturais do ensino básico e superior, a partir de articulações com instituições, ocupam espaços estratégicos do campo cultural.

Percebemos que o investimento na educação formal destas populações acarreta uma contribuição inestimável para a sociedade, que extrapola as políticas culturais para povos indígenas. Neste momento histórico, não podemos mensurar quais serão os impactos futuros na formação dos estudantes indígenas e não-indígenas do nosso país, visto que a Bienal e as exposições de artes das grandes instituições fomentam não apenas a formação, mas a produção bibliográfica, conceitual da história da arte brasileira.

Por outro lado, a inserção dos artistas indígenas no mercado abrange a negociação com os curadores, galeristas e um desafio para um novo modo de exploração, como afirma Tlostanova (2011, pp. 15-16):

[...] a colonialidad de la estética no se expresa más en rígidas formas prescritas, no elabora más la estricta división entre excelso y bajo, bello y feo, lo bello como moral, etc. Expresiones contemporáneas de colonización estética incluirían una forma de multiculturalismo y exotismo de boutique como manera de apropiación de lo otro. Esto es un aspecto importante para el arte y agenciamiento decoloniales, pues ilumina la trayectoria de apropiación y acumulación de significado, desde el simple saqueo de objetos de arte en países no europeos para llevarlos a museos y salas de arte europeas (pasando por motivos africanos o de otro exotismo en el arte modernista europeo), hasta la situación actual, cuando el antiguo objeto de apropiación se convierte en productor de arte en formas especialmente permitidas y de fácil venta, y es empacado y ofrecido de este modo al mundo. Quienes se rehúsan a seguir este modo son excluidos una vez más y vueltos invisibles. ¿Cómo podría un artista decolonial desvincularse de esta lógica?

Naine Terena (2021) afirma que a arte indígena sempre existiu, mas que os artistas indígenas passaram a incorporar novas linguagens de arte, novas formas de expressão como a fotografia e o vídeo, e que algumas instituições brasileiras, inspiradas pelo pensamento decolonial, estão revendo a forma de lidar com a arte indígena. Contudo, temos ainda um longo caminho pela frente.

Terena (2021) acredita que a arte indígena precisa ser incorporada aos acervos de instituições de forma permanente, e não apenas aparecer em exposições, como se essa temática da arte indígena contemporânea estivesse “na moda”. A Pinacoteca de São Paulo só incorporou obras indígenas em 2019, mesmo sendo fundada desde 1905. Esse é um processo que passa pela educação, que precisa estar nos livros didáticos das crianças na educação de base.

Denilson Baniwa (2022), em entrevista à *Gama Revista*, relatou a sua inquietação com a falta de registros escritos de autoria indígena sobre a arte indígena. Inclusive, o próprio artista declara que pretende se dedicar a isso. Baniwa afirma que durante muito tempo não pode fazer uso da sua própria voz, seu povo não conseguia falar, pois havia sempre o intermédio de um antropólogo ou sociólogo.

Com a inserção de pessoas indígenas nas Universidades, em contextos mais amplos e mais políticos, essas pessoas começaram a falar e se fazer notar. Mas, apesar disso, Baniwa acredita que estão deixando passar esse momento sem produzir textos a respeito. Deixamos a proposição para que novos trabalhos de pesquisa sobre a

arte indígena contemporânea sejam realizados e publicados, com o intuito de contribuir para que cada vez mais esse processo de visibilizar os povos originários, seja no campo das artes, no meio da educação de base, nas universidades, no meio político, enfim um modo de contribuir nesse processo.

REFERÊNCIAS

- BERBERT, Paula. Para um começo de conversa. Moquém Surarí. Catálogo da exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021.
- BIENAL. 34° Bienal de São Paulo. Faz Escuro mas eu canto. São Paulo, 2021.
- BOAS, Franz. Arte Primitiva. Editora Vozes, 2014.
- ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim! *Iluminuras*, v. 19, n. 46, Porto Alegre, 2018.
- ESCUA. Entrevista com Denilson Baniwa. Agosto de 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=matxl_o70Gg. Acesso em 20 out. 2022.
- GELL, Alfred. Arte y agencia: una teoría antropológica. Sb editorial, São Paulo, 2021.
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Arte indígena como conexão. Véxoa: nós sabemos. Catálogo da Exposição, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2021.
- _____. "Visible art, invisible artists? The incorporation of Aboriginal objects and knowledge in Australian museums". in: *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, v. 10, n. 1. January to June 2013. Brasília, ABA. Available at <http://www.vibrant.org.br/issues/v10n1/ilana-seltzer-goldstein-visible-art-invisible-artists/> acesso em 09.10.2023
- ISA. Instituto Socioambiental. Povos Indígenas do Brasil. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/P%C3%A1gina_principal. Acesso em 24 out. 2022.
- KRENAK, Ailton. Live da apresentação da exposição Moquém Surarí. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zT5q2zID2Ac>. Acesso em 11 nov. 2022.
- LAGROU, Els; PIMENTEL, Lucia Gouvêa; QUINTAL, William Resende. Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- LAYTON, Robert. A antropologia da arte. Tradução de Abílio Queirós. Cambridge University Press Arte e comunicação, edições 70., Lisboa, Portugal, 1991
- MENENDEZ, Larissa Lacerda. Artes Indígenas no Brasil: principais estudos e pressupostos teóricos. 3° Congresso Internacional Povos Indígenas da América Latina. CIPIAL. Brasília, 2019.
- MENENDEZ, Larissa Lacerda. A arte de Amatiwanã Trumai: mito, memória e resistência indígena. *Textura: Revista de Educação e Letras, Canoas*, v.23, pp. 43-62, out./dez., 2021. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/6661>. Acesso em: 1º jan. 2022.
- Moquém Surarí: arte indígena contemporânea. Elizabeth Machado (apresentação); Cauê Alves, et all. (textos); Jaider Esbell (curadoria e texto); Paula Berbert (assistente); Pedro Cesarino (consultor); Renato Salem (coord. editorial); Carlos Papá (Carlos Fernandes Guarani) (tradução – Guarani mbya); Idjahure Kadiwel (tradução – inglês); Maurício Ayer e Dominique Makins Bennett (revisão); Estúdio Campo (designer gráfico). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021.
- OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. São Paulo: São Paulo em Perspectiva, 15(3), julho, 2001, Disponível em: <https://www.scielo.br/jj/spp/a/5BD5tJkT8rzQZpNjcFJQHcq/?lang=pt>. Acesso em 1º dez. 2022.

- PERINI, Janine Alessandra. Arte e Cultura africana, afro-brasileira e indígena nas Licenciaturas em Artes Visuais do Maranhão. 2020. 276 f. Tese. (Doutorado em Artes Visuais), Centro de Artes – CEART, Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, 2020.
- PRICE, Sally. Arte primitiva em centros civilizados. UFRJ, 2000.
- RIBEIRO, Berta. A Civilização da Palha. 1980. 530 f. (Doutorado em Antropologia Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH, Universidade de São Paulo, 1980.
- RIBEIRO, Darcy. Os índios e a civilização: A integração das populações indígenas no Brasil Moderno. São Paulo: Global Editora, 2017.
- _____. As Américas e a Civilização: Processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos. São Paulo: Global Editora, 2021.
- TERENA, Naine. Trajetos. Véxoa: nós sabemos. Catálogo da Exposição, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2021.
- TLOSTANOVA, Madina. La aesthesis trans-moderna en la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial. Calle14: Revista de investigación en el campo de arte, Bogotá, v. 5, n. 6, p. 10-31, 2011. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/2790/279021744002.pdf>. Acesso em 1º mar. 2022.
- VELTHEM, Lúcia Hussak van. O Belo é a fera: A estética da produção e da predação entre os Wayana. 1995. 446 f. (Doutorado em Antropologia Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Universidade de São Paulo, 1995.
- VIDAL, Lux. Grafismos Indígenas: estudos de Antropologia Estética. São Paulo, Nobel, Edusp, 1992.

LARISSA LACERDA MENENDEZ

Docente do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão. Doutora em Ciências Sociais pela PUC–SP (2011), com Estágio pós-doutoral no PPG ECCO–UFMT, PNPd–CAPES. <https://orcid.org/0000-0001-9944-9120>

LETÍCIA LEITE SABÓIA RABELO AROUCHA

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Ceuma (2013) e em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Maranhão (2019). Mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão (2024). <http://lattes.cnpq.br/9801650447521077>

RICIERI CARLINI ZORZAL

Docente do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão. <https://orcid.org/0000-0003-1896-3967>