

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação

Amanda Góes Negri

**DA ARMADILHA AO MOQUÉM:
UM OLHAR SOBRE A 34ª BIENAL DE SÃO PAULO**

São Paulo
2023

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação

**DA ARMADILHA AO MOQUÉM:
UM OLHAR SOBRE A 34ª BIENAL DE SÃO PAULO**

Amanda Góes Negri

**Orientadora: Prof.^a Ms. Cláudia Vendramini
Reis**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título de
Especialista em Gestão de Projetos Culturais

São Paulo
2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Claudia Vendramini pelas trocas sobre o artigo, e sobre o “mundo das artes” que queremos. Obrigada especial ao Denilson Baniwa e Rafaela pela disponibilidade e esclarecimento das minhas dúvidas. Agradeço também a paciência, atenção e apoio das pessoas do meu convívio durante esses breves meses de produção do artigo.

DA ARMADILHA AO MOQUÉM: UM OLHAR SOBRE A 34ª BIENAL DE SÃO PAULO¹

Amanda Góes Negri²

Resumo: A partir da atuação de Jaider Esbell e outros importantes artistas indígenas da “cena”, o artigo buscará propor uma análise sobre a 34ª Bienal Internacional de São Paulo – realizada em sua versão completa em 2021 – no que se refere à participação de artistas autodenominados indígenas. A partir de conceitos como colonialidade/decolonialidade, (re)antropofagia e ativismo, o objetivo da análise será entender se há de fato mudanças institucionais ocorrendo e quais as táticas desses artistas dentro do sistema de arte. Além do enfoque na mostra principal e na exposição de Arte Indígena Contemporânea, montada no Museu de Arte Moderna como parte da programação paralela à Bienal, a pesquisa também dedicará atenção aos modos de fazer artístico adotadas por alguns artistas indígenas dessa geração, entre eles o próprio Jaider Esbell.

Palavras-chave: Bienal de São Paulo. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Arte indígena. Decolonialidade. Ativismo. Sistema de Arte.

From the snare to the *moquém*: One more look at 34th Bienal de São Paulo

Abstract: From Jaider Esbell and other important indigenous artists for the “scene”, the article will seek to propose an analysis of the 34th São Paulo Biennale – held in its complete version in 2021 – with regard to the participation of self-styled indigenous artists. Based on concepts such as coloniality/decoloniality, (re)anthropophagy and activism, the objective of the analysis will be to understand whether there are indeed institutional changes taking place and what are the tactics of these artists within the art system. In addition to focusing on the main exhibition and the exhibition of “Contemporary Indigenous Art”, set up at the Museum of Modern Art of São Paulo as part of the parallel program to the Biennale, the research will also dedicate attention to the ways of making art by some indigenous artists of this generation, including Jaider Esbell himself.

Key words: São Paulo Biennale. Museum of Modern Art of São Paulo. Indigenous art. Decoloniality. Activism. Art System.

De la trampa al *moquém*: Una mirada más para la 34ª Bienal de São Paulo

Resumen: A partir de Jaider Esbell y otros artistas indígenas importantes para la “escena”, el artículo buscará proponer un análisis de la 34ª Bienal de São Paulo –realizada en su versión completa en 2021– con respecto a la participación de artistas autodenominados indígenas. A partir de conceptos como colonialidad/decolonialidad, (re)antropofagia y activismo, el objetivo del análisis será comprender si efectivamente se están produciendo cambios institucionales y cuáles son las tácticas de estos artistas dentro del sistema del arte. Además de

¹ Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais.

² Amanda Góes Negri é bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (2020), e trabalha com produção editorial desde 2017.

centrarse en la exposición principal y la exposición de Arte Indígena Contemporáneo, instalada en el Museo de Arte Moderno de São Paulo como parte del programa paralelo a la Bienal, la investigación también prestará atención a las formas de hacer arte adoptadas por algunos artistas indígenas de esta generación, incluido el propio Jaider Esbell.

Palabras clave: Bienal de São Paulo. Museo de Arte Moderno de São Paulo. arte indígena. Decolonialidad. Artivismo. Sistema de arte.

“Sabendo que o amanhã terá essas duas culturas juntas inevitavelmente, tanto o índio quanto o não-índio. Esses mundos se encontraram e chegou a hora da onça beber água. A hora de tomar uma decisão”

“A hora da onça beber água é quando ela tem que olhar para si mesma, no espelho d’água e ela está exausta, fraca e vulnerável. A hora da onça beber água é um momento de extrema renúncia e profundo altruísmo”

Jaider Esbell

1. INTRODUÇÃO

Sobre o espelho d’água do Parque Ibirapuera, duas cobras monumentais cobertas por grafismos indígenas, flutuam e dão boas-vindas ao visitante que chega ao parque. Ao som de cantos indígenas, Jaider Esbell³, de origem Makuxi⁴, junto a Emanuel Wapixana⁵ e Daiara Tukano⁶, caminham sobre as rampas do pavilhão Ciccillo Matarazzo com um cartaz escrito “A Bienal dos Índios - AIC”⁷, decretando, segundo Esbell, a década da Arte Indígena Contemporânea.

Termo esse que ele próprio cunhou e levou adiante, em uma tentativa de organização de uma provocação, um movimento autônomo com protagonismo indígena. Algo que ainda não chegou a alcançar consenso entre os principais artistas e pensadores indígenas, mas não impediu o artista macuxi de tomar o protagonismo que lhe ofereceram no projeto da 34ª Bienal de São Paulo - mostra internacional de arte contemporânea utilizada como centro de

³ Jaider Esbell (1979-2021) foi um artista, escritor e produtor cultural indígena, nascido em Normandia-RR, da etnia Macuxi. Viveu, até aos 18 anos, onde hoje é a Terra Indígena Raposa – Serra do Sol após a homologação em 2005. Faleceu precocemente em 2021, em São Paulo, antes do encerramento da 34ª Bienal de São Paulo.

⁴ Os Macuxis, ou Makuxis, são uma etnia indígena que habita a região das Guianas, entre as cabeceiras dos rios Branco e Rupununi, território atualmente partilhado entre o Brasil e a Guiana. Possuem filiação linguística Karíb.

⁵ Emanuel Wapichana, primo de Gustavo Caboco Wapichana (1989), e ele juntos à Lucilene Wapichana, Roseane Cadete, Wanderson Wapichana, assinam como “família Wapichana” na instalação *Kanau’Kyba* na 34ª Bienal de São Paulo. O povo Wapichana habita o vale do rio Tacutu, ao lado dos Macuxi, no Estado de Roraima. A língua Wapichana é considerada pertencente à família linguística Aruak, e *Kanau’Kyba* significa Kaminhos das Pedras. A proposição se relaciona diretamente com o meteorito do Bendegó, peça sobrevivente ao incêndio no Museu Nacional e um dos “enunciados” da 34ª Bienal. A obra era composta por registros de performances, fotografias, vídeos, desenhos, pinturas, animações e objetos, derivadas de um ateliê em deslocamento a partir de encontros com diferentes paisagens que conectam as pedras do céu às pedras da terra ancestral.

⁶ Daiara Hori Figueroa Sampaio (1982), cujo nome tradicional é Duhigô, é artista, ativista, educadora e comunicadora indígena de origem Tukano, do clã Eremiri Hãusiro Parameri, na região amazônica do Alto Rio Negro. Nasceu em São Paulo, onde residia sua família para participação nos movimentos de política indígena antecedente à Assembleia Constituinte de 1987-1988. O segundo nome que adotou, “Hori”, é o mais próximo do conceito de arte na língua Tukano, e é a palavra que designa as visões provocadas pelo consumo da Ayahuasca.

⁷ Sigla para Arte Indígena Contemporânea.

análise desse artigo - e, com esse importante espaço, conseguir que se achegassem mais “parentes”.

Entre as obras expostas no pavilhão, além das “Entidades” no lago do Ibirapuera e a performance, citadas acima, o artista macuxi também era curador da exposição *Moquém_Surari: arte indígena contemporânea*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo - nas vizinhanças do prédio de Oscar Niemeyer -, parte do circuito de exposições relacionadas ao projeto da 34ª Bienal. A programação da “Bienal dos índios” também apresentou uma série de atividades e ativações durante os meses da mostra no pavilhão.

A partir da articulação de conceitos como “colonialidade/decolonialidade” (QUIJANO, 2005; MIGNOLO, 2016) e “estéticas decoloniais” (GÓMEZ e MIGNOLO, 2012), além de declarações principalmente de Jaider Esbell e de alguns dos principais artistas que discutem e, de alguma forma, compõem o movimento da Arte Indígena Contemporânea (AIC), o presente artigo irá discorrer sobre a proposta da 34ª Bienal em comparação às últimas edições, além das “táticas” articulada pelos artistas, Jaider Esbell, Denilson Baniwa⁸ e Daiara Tukano, em três obras apresentadas. O artigo não esgotará a discussão sobre a última edição da Bienal, nem analisará todo o seu conjunto de obras de autoria indígena.

O conceito de “tática” utilizado aqui se origina na ideia do historiador francês Michel de Certeau que, em “A invenção do cotidiano” (1980; 2014), teoriza sobre os “modos de fazer” cotidianos, definindo os conceitos de “tática” e “estratégia”. A partir da prática do espaço da cidade, por exemplo, os transeuntes se apropriam de seus caminhos para além dos planos urbanísticos; ou, em outro exemplo, o leitor realiza a sua interpretação do texto a partir de percepções e interesses próprios (PEREIRA e MANCHINI, 2016).

Apesar de Certeau usar o conceito de “tática” para um comportamento quase inconsciente do transeunte, no presente artigo iremos adotar o conceito aplicado às ações dos artistas, ao pensar que as suas produções irão propor novas coreografias museográficas, coreografias anticoloniais. Mescla-se aqui o conceito de Certeau com um tanto do significado militar da palavra, visto que o sistema de arte é também um campo de disputa e guerra colonial. Logo, à intencionalidade institucional (aqui podemos chamar de instituição, tanto as instituições ou o “sistema de arte” propriamente, quanto a colonialidade - termo a nos debruçar mais adiante), o autor adotaria o conceito de “estratégia”, enquanto a prática e a produção dos artistas poderiam ser encaixadas sobre o conceito de “tática”.

⁸ Denilson Baniwa é artista-jaguar, segundo ele próprio, além de curador, designer, ilustrador, comunicador e ativista indígena. Nascido em Barcelos, com origem Baniwa da região do Alto Rio Negro, e reside atualmente no Rio de Janeiro.

Os artistas centrais a esse artigo afirmam que vêm na “arte” um importante espaço para discussão de pautas políticas dos povos indígenas. O que chamaremos aqui de “sistema da arte” - ou seja, instituições, exposições e o mercado, como galerias e colecionadores - é historicamente um campo de luta política, devido à sua visibilidade e proximidade com a elite e a mídia. A essa articulação entre fazer artístico e o ativismo político, adota-se o termo “ativismo”. E, dessa forma, iremos forçar o conceito de tática para “táticas decoloniais”, comparáveis às técnicas de guerra, caça e manejo dos povos indígenas. Dispositivos ancestrais milenares responsáveis pelo desenvolvimento das relações entre diferentes seres, podem aqui ser aplicadas também nas relações com não-indígenas e, dentro do nosso contexto, no “sistema da arte”.

A chamada decolonização dos museus (e das grandes exposições, como as bienais) é algo que vêm fervendo discussões mundo afora, e essa mudança de paradigma implicaria severas mudanças na “instituição museu”. Uma invenção originalmente europeia e moderna, a qual construiu sua fama, entre outros fatores, pela exibição de saques originados nos processos de colonização. Todavia, a entrada de artistas e propostas de outras origens são suficientes para engrenarem mudanças institucionais?

2. ARTISTAS INDÍGENAS NAS ÚLTIMAS 3 BIENAS DE SÃO PAULO

Nos últimos sete anos, ao recordarmos as três edições da Bienal de São Paulo, nota-se um crescimento da discussão sobre a presença de artistas indígenas entre as obras e projetos apresentados, com destaque à 34ª edição, ocorrida entre 2020 e 2021.

A 32ª edição, *Incerteza Viva*, contou com uma instalação do projeto “Vídeo nas Aldeias”, fundado pelo antropólogo, indigenista e documentarista franco-brasileiro Vicent Carelli, com objetivo de formação de realizadores audiovisuais indígenas, além de algumas participações de figuras indígenas nas “Conversas para adiar o fim do mundo”, parte da ativação da obra de Bené Fonteles apresentada nessa edição. Vê-se aqui a discussão sobre as questões indígenas ganhar um tímido - porém importante - espaço, mas a lista de artistas participantes não contou com nenhuma representação indígena de fato.

A edição seguinte, *Afinidades afetivas*, inovativa em sua organização a partir da autonomia de alguns artistas convidados a co-curarem junto ao curador-chefe da edição, também não houve autorrepresentações indígenas. Nessa edição teve destaque, na proposta de

Sofia Borges⁹ como artista-curadora, algumas fotografias do povo Selk'nam¹⁰, de autoria de Martin Gusinde¹¹ no início do século 20, produzidas em expedições etnográficas.

Este povo, nativo da Terra do Fogo, no extremo sul do continente americano, fora praticamente dizimado pela exploração das terras na Patagônia. O incômodo causado pelo uso do material etnográfico na exposição, bem como a forma em que estavam expostas, originaram duras críticas. Na proposta da artista, ela se apropria das fotografias para retirar seu significado e contexto científico, porém, ainda assim, foi um movimento perigoso pensando no pressuposto colonial da antropologia da época.

Na contramão do que a antropologia vem desenvolvendo desde as últimas décadas do século XX, principalmente no que cerne o perspectivismo ameríndio¹², as expedições etnográficas foram as principais ferramentas da colonização europeia ao longo dos séculos. As fotografias possuem, de fato, seus valores estético e histórico bastante estabelecidos, e são importantes objetos de estudo ainda hoje. Todavia, esse tipo de material não considera - na relação fotógrafo e fotografados - toda a discussão que se seguiu no campo acadêmico, além de não ter contextualizado o trágico destino dos indígenas retratados.

Foi interessante o que se sucedeu a essa polêmica: o artista Denilson Baniwa - que marcará presença neste artigo -, sem ser convidado pela curadoria ou pela instituição, espontaneamente compareceu à Bienal para uma visita na roupagem da entidade “Pajé-Onça”. Enquanto rasgava uma edição do livro “Breve história da arte”¹³, vociferou alguns dos seguintes versos: “É assim que querem os índios?/ Presos no passado, sem direito ao futuro?/ Nos roubam a imagem, nos roubam o tempo e nos roubam a arte”. (BANIWA, 2018a)¹⁴, buscando apontar a histórica “violência epistêmica” na representação dos corpos indígenas

⁹ Sofia Borges (1984) é artista conceitual, natural de Ribeirão Preto-SP, e vive e trabalha em Nova York. Foi artista curadora da exposição *A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um*, a convite do curador-geral da 33^a Bienal de São Paulo – *Afinidades Afetivas*, Gabriel Pérez-Barreiro. Borges utiliza a fotografia para estudar relações entre matéria, imagem e significado.

¹⁰ Os selk'nam, também conhecidos como ona ou onawo, são um povo indígena que habitava as ilhas da Terra do Fogo, na patagônia argentina e chilena. Foram um dos últimos povos nativos da América do Sul a serem encontrados por colonizadores, no final do século XIX. Fruto desse contato, foram vítimas de um massacre, conhecido como Genocídio Selk'nam. Entre os anos de conflito pela exploração comercial da terra, cerca de quinze anos, tiveram sua população, estimada em três mil indígenas inicialmente, ser reduzida para aproximadamente 500.

¹¹ Martín Gusinde (1886-1969) foi um padre e etnólogo, nascido na Polônia e de origem austríaca, que se destacou por seu trabalho antropológico sobre os grupos nativos da Terra do Fogo, fruto de sua pesquisa entre 1918 e 1924 com os povos Yamana e Selk'nam, no período do genocídio Selk'nam.

¹² Parte-se do pressuposto que, como uma característica comum a diversos povos da América, “o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 347).

¹³ HODGE, Susie. *Breve história da arte: um guia de bolso dos principais movimentos, obras, temas e técnicas*. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2018

¹⁴ A fala na íntegra está reproduzida mais adiante no artigo.

(DINIZ, 2019, p. 262), além da ausência de autorrepresentações indígenas. O artista usa o termo “hackeamento” para conotar esse *happening*.

Três anos, uma fatídica eleição para a Presidência da República e a incidência da pandemia de Covid-19 separam a 33ª e a 34ª edições da Bienal de São Paulo. A grande mostra da 34ª edição, *Faz escuro mas eu canto*, programada para acontecer no fim do ano de 2020 teve de ser adiada para o ano seguinte, por conta dos *lock-downs* decretados pelo mundo, dificultando a produção e transporte de obras de arte, além de fechamentos dos espaços de convivência coletiva até segunda ordem. O ambiente era de completa incerteza. Ainda em 2020, realizou-se uma mostra de menor porte intitulada *Vento*, em que nenhuma parede fora inserida no pavilhão e a instalação das obras, em maioria obras produzidas ou localizadas no Brasil, e obras “desmaterializadas”, como vídeos e fotografias, ficaram espalhadas pelos andares esvaziados, ressaltando a grandiosidade espacial da arquitetura do prédio. A grande mostra se realizou somente entre setembro e dezembro de 2021 - ano que a instituição completou 70 anos. Na mídia, o discurso “decolonial” da curadoria e a significativa presença de artistas indígenas foi um assunto de grande repercussão.

3. “FAZ ESCURO MAS EU CANTO”: AO QUE SE PROPÔS A 34ª BIENAL, A “BIENAL DOS ÍNDIOS”

Iremos adentrar brevemente na proposta curatorial da 34ª Bienal de São Paulo, apresentada por Jacopo Crivelli Visconti (curador geral), Paulo Miyada (curador adjunto) e os curadores convidados Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi e Ruth Estévez. Apropriando-se dos belos versos do poeta amazonense Thiago de Mello, a mostra adotou o título “Faz escuro mas eu canto”, poema de 1965, que de maneira bastante literal traz o contraste luz-escuridão em alusão aos problemas da existência humana e a esperança de tempos prósperos. Naquela época, a partir de declarações do autor, o poema fez referência ao regime militar, imposto em 1964. O uso desses versos, pela curadoria, nos traz rapidamente a referência, não só da eleição de Jair Bolsonaro e seus projetos de desmonte do setor cultural, como a ascensão da extrema-direita ao redor do mundo. Na apresentação da proposta, ainda em 2020, disponível no site da instituição, Jacopo Crivelli Visconti indica: “por meio de seu título, a 34ª Bienal reconhece o estado de angústia do mundo contemporâneo enquanto realça a possibilidade de existência da arte como um gesto de resiliência, esperança e comunicação”.

Rememorando o ensaio de Aracy Amaral (2001), Miyada afirma, em seu texto publicado no catálogo da 34ª, que “[...] há sempre a promessa e expectativa nesses eventos de conseguir reter o tempo presente; meta essa impossível de ser alcançada” (MIYADA, 2021, p.

33). A Bienal de São Paulo, conforme definido pelo curador-assistente, possui outra vocação: a de ser uma máquina prospectiva e mnemônica” (idem).

Como função mnemônica Miyada se refere ao “atraso” brasileiro em exhibir o que já era consagrado fora do continente sul-americano, fazendo com que as primeiras edições da Bienal de São Paulo exibissem obras das vanguardas europeias, da primeira metade do século XX. O autor chama esse movimento de “experimentos historiográficos em forma de exposição”, para “exercitar a memória como ferramenta de intervenção no presente para abrir novas veredas ao futuro” (MIYADA, 2021, p. 34). Dessa maneira, ele afirma que a proposta da 34ª implicou seu trabalho mnemônico trazendo a definição de “enunciados” para organização da mostra. Os “enunciados” eram materiais que usualmente não se enquadrariam na categoria de obras de arte, porém carregam importantes narrativas historiográficas. Assim, segundo ele, a mostra se alinha ao que então definiu como uma característica própria da Bienal de São Paulo, mas também se utiliza desse recurso para responder ao atual tempo presente, além de ser o fio condutor da costura entre as obras.

Foram quatorze enunciados, ou “pontos de entrada sutis”, encontrados no espaço expositivo pelo público. Ou seja, são materiais que, desde o texto de apresentação, iniciavam uma discussão que reverberava entre as obras expostas em cada perímetro, e tecia uma relação entre elas. Contra uma proposta que seria mais óbvia, e talvez colonial dentro de interpretações museais, cada enunciado buscava misturar (outros mais, outros menos) artistas de diferentes tempos e origens, e alguns artistas tiveram obras expostas em mais de um enunciado. Para Miyada, esses enunciados materializam o que eles chamaram de “máquina mnemônica prospectiva” (MIYADA, 2021, p. 37).

A curadoria evoca o escritor martinicano Édouard Glissant¹⁵ e seu conceito de “Relação” como norte na construção da estratégia da mostra. Inclusive um conjunto de escritos e desenhos do autor e de Antonin Artaud, da coleção da *Bibliothèque nationale de France*, é posto como um dos “enunciados”. Isto porque a Relação, para o autor, ressalta a confluência entre as culturas em contato, sejam esses contatos harmônicos ou conflituosos (e, inclusive, violentos). A noção de Relação está vinculada à constatação de uma “Totalidade-terra” (ROCHA, 2002, p. 32), uma totalidade aberta e nunca finalizada, mas sempre em movimento, ao contrário da ideia de um mundo único, universal e estático: “Nossas barcas estão abertas, nós as navegamos em nome de todos” (GLISSANT, 2021, p. 33). Portanto, afirma-se que as influências não são unilaterais, dominante-dominado, e, sim,

¹⁵ Édouard Glissant (1928-2011) foi um importante escritor, poeta, romancista, teatrólogo e ensaísta martinicano.

uma transformação mútua: “A experiência do abismo está no abismo e fora dele” (GLISSANT, 2021, p. 31).

Na apresentação deste enunciado, a curadoria cita que parte do entendimento de que as identidades individuais e coletivas, assim como o significado das coisas e a interpretação das obras de arte, estão em constante mutação a partir de encontros. Além disso, do ponto de vista glissantiano, pode-se demolir ideais de pureza e originalidade, os quais o colonialismo se fundamentou. Ideia esta que permeia não só o conjunto de obras que fazem parte deste enunciado, mas toda a mostra. Miyada confirma:

Minhas maiores expectativas acerca de uma síntese entre rememoração e prospecção no desenvolvimento da 34ª Bienal residem no modo como se tentou lidar com a diferença e a identidade. Quase sempre tendo os escritos de Édouard Glissant como bússola, tentamos promover encontros entre distintos artistas, poéticas e obras tendo como premissa que o conceito glissantiano de Relação é mais importante do que a equivalência, e que a opacidade é uma defesa imprescindível contra a brutalidade da transparência imposta pelo olhar colonial. (...) não será possível simplesmente derrotar a ideologia colonial jogando nos seus próprios termos; é preciso estraçalhar as premissas que criam uma ilusão de legitimidade para o legado dos conquistadores – a pureza, a originalidade, a superioridade, a raiz única. (MIYADA, 2021, p. 37)

A partir desse alicerce teórico, o curador constata que a reunião de artistas na chamada arte indígena contemporânea - mesmo que não como grupo ou movimento organizado em si, o que iremos discutir mais a frente - traz no discurso exatamente esse exercício mnemônico através do resgate da ancestralidade, articulando passado e presente. Não há pureza na criação artística indígena - nem em criação artística nenhuma, de certa forma - pois elas são contaminadas pelo contato com os não-indígenas há, pelo menos, 523 anos (quando falamos apenas do Brasil). Aqui, quebra-se a ideia colonial de que eles são um passado congelado e intacto. As culturas dos povos indígenas hoje são resultado do contato e, conseqüentemente, de “táticas” desenvolvidas por eles, no sentido estruturado por Certeau.

A partir de Viveiros de Castro¹⁶, outro pensador que aponta importantes direções do arcabouço teórico dessa edição da Bienal, Zaccagnini, curadora convidada, utiliza a metáfora colonial do espelho, trazido pelos europeus e adorado pelos indígenas de primeiro contato - segundo se conta ao longo dos séculos -, cujo “poder maior não está em nos deixar admirar nosso próprio reflexo, mas em nos permitir mudar a direção da luz, desviar seu curso, redesenhar seu trajeto e iluminar as sombras” (ZACCAGNINI, 2021, p. 72-73). Ou seja, a funcionalidade não é de mera mimese, todavia de novas possibilidades de apresentar e ver.

¹⁶ Castro, E. V. de. (2006). A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. Cadernos De Campo (São Paulo - 1991), 15(14-15), 319-338. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v15i14-15p319-338>

Novas perspectivas, novas recombinações, novos contatos, novos “encaixes inexatos”, segundo ela. Entende-se aqui a necessidade dos propositores da mostra, indivíduos que possuem algum poder dentro dessas escolhas, de conduzirem esse redirecionamento:

Não podemos, nós, que sempre, ou quase sempre, tivemos escolha, nos aproximar dessas dores mais do que como cegos tateando no escuro, ou audiência ávida no escuro do cinema. Não podemos gritar os mesmos gritos, e se calamos é outro o silêncio. Mas das palavras esvaziadas como luvas perdidas, sem as coisas que vieram nomear e já não estão; dessas luvas pequenas ou grandes demais para abrigar as coisas que não conhecíamos e agora nos cercam; das palavras novas que não parecem poder dizer o que querem dizer – desse rompimento entre os nomes e as coisas, disso podemos falar. E podemos falar nesta língua que herdamos, marcada de distâncias intransponíveis e aproximações falhas. (ZACCAGNINI, 2021, p. 76)

A estratégia curatorial da mostra articula as ideias de Viveiros de Castro, a partir das ideias do perspectivismo ameríndio, propondo desconstruir o universalismo ocidental; e o conceito de Relação, de Glissant, destacando as relações de influência, confluência e/ou choque possibilitadas pelo encontro, além das diversas interpretações possíveis acerca de uma obra ou exposição.

4. “PORQUE A MANHÃ VAI CHEGAR”, E CHEGOU? *MOQUÉM_SURARÍ*, A ARTE INDÍGENA NO MUSEU DE ARTE MODERNA

Além das exposições pensadas para o Pavilhão Ciccillo Matarazzo, o projeto da 34ª abarcava também outra atuação, envolvendo parcerias com outras instituições culturais da cidade. Segundo a apresentação da proposta, as parcerias buscavam evidenciar a compreensão de múltiplas leituras das obras de arte, alternando-se os contextos em que são expostas. Dentro dessa programação, produziu-se a exposição coletiva *Moquém_Surarí: arte indígena contemporânea*, com curadoria de Jaider Esbell, assistência de Paula Berbert e consultoria de Pedro Cesarino.

A ideia original da curadoria, conta Esbell (2021b), era de uma exposição individual dele no Museu de Arte Moderna de São Paulo. O artista refutou a ideia e propôs que fosse uma exposição coletiva de arte indígena contemporânea. É interessante que a instalação dessa mostra fora no Museu de Arte Moderna e às vésperas do centenário da famigerada Semana de 1922. Ambos são movimentos que se antagonizam, mas de alguma forma se correspondem. Possuem importantes pontos de contato através do tempo, mesmo que pelo caminho da apropriação (ou expropriação) de um lado, e de crítica, do outro¹⁷.

¹⁷ É interessante trazer aqui a relação entre Makunaimã, avô dos povos que habitam o redor do monte Roraima, e Macunaíma, de Mario de Andrade. “[...] Nessa alquimia do Jaider, ele transforma em outra coisa ao dizer que

A antropofagia modernista, apropriando-se (porém, acima de tudo, se deixando influenciar) de aspectos das culturas ameríndias, e a “re-antropofagia” da AIC, ou uma antropofagia às avessas, como um contragolpe e tentativa de abertura de discussão, como afirma Esbell em entrevista: “Acorda, garoto, essa galeria está em cima das nossas terras Guarani” (ESBELL, 2021b). Importante trazer a declaração de Denilson Baniwa, também em entrevista (2022), a qual coloca que a AIC não é uma resposta ao modernismo, elas “se encontrariam por algum acidente de percurso”, e também seria incorreto relacionar diretamente a década da AIC com o centenário da Semana de 22¹⁸.

O moquém, palavra originada do Tupi antigo, é uma espécie de grelha, construída com paus sobre a brasa, utilizada para assar carne ou peixe. Deriva para o verbo “moquear”, que originalmente significa assar ou deixar seco o alimento para sua melhor conservação e transporte até a aldeia. Surarî é a palavra makuxi na qual se designa o moquém. Para o título da exposição, Esbell resgata uma narrativa makuxi, intitulada “Pandon de Surarî: a história antiga do moquém”¹⁹, e explica em seu texto publicado no catálogo dessa mostra:

Um moquém não se faz só. É preciso que haja gente esperando em casa, nas comunidades, para que os caçadores se empenhem. É preciso que haja fome de vida para que os bichos apareçam e se entreguem ao abate para servir de nutrição, de alento e instrução. (...) Para mim, o que nós artistas indígenas estamos fazendo é isso. Estamos saindo de nossas comunidades, guetos, favelas, e indo caçar, como sempre fazemos, recorrendo aos nossos mestres, a bicharada. Que eles nos ensinem mais uma vez e que nos sirvam para que sirvamos de um novo alimento ao mundo empobrecido, exaurido e profundamente carente, a vida da atualidade. (...) A ideia da arte, essa palavra ainda aleatória, pode nos ser útil se moquearmos ela, aos nossos modos, para pô-la a serviço de nossas urgências. (...) Nossas urgências são as urgências globais, locais e cósmicas. (ESBELL, 2021c, p. 16)

A caça aqui aparece como tática, um ato do imaginário coletivo de seres humanos e não-humanos, e não como sinônimo de matança. Esbell afirma que a exposição não é uma tentativa de tradução legítima de algo, mas, sim, de aproximação. Um campo aberto para que as obras falem por si e se expressem sobre o que precisa ser dito naquele espaço. Mostrar a

Macunaíma é fruto de Makunaimã”, como diz Daiara Tukano em entrevista (2021b), o avô, ser ancestral, usaria dos etnólogos viajantes para espalhar sua palavra, até encontrar Mario.

¹⁸ Em 2018, Denilson Baniwa pintou a obra “Re-Antropofagia, que representa a cabeça de Mario de Andrade ao lado de seu livro, Macunaíma, dentro de uma cestaria e ao lado de importantes alimentos da cultura indígena e latino-americana no geral, como a mandioca e o milho.

¹⁹ Texto adaptado para o catálogo da exposição *Moquém Surarî*, a partir de uma narrativa de Eduína Makuxi, contada no 48º episódio do programa “Vamos aprender Makuxi”, programa que esteve no ar entre 2003 e 2008 na rádio Monte Roraima de Boa Vista (RR) e era produzido por professores da língua makuxi e pela Pastoral Indígena da Diocese de Roraima.

“movência” de movimentos paralelos à arte hegemônica, entrando pelas portas da frente de uma grande instituição. Um outro sistema de arte possível e autônomo.

A mostra reuniu trabalhos de 34 artistas indígenas, sem um caminho para circulação nem núcleos demarcando conjuntos de obras pré-definidos. Os trabalhos foram avizinados conforme afinidade temática ou contextual. Com a limitação de espaço da sala de exposições menor do MAM, o projeto expográfico faz uma espécie de zigue-zague irregular, formando esquinas e pequenos corredores nos quais são apoiados os trabalhos, além das paredes externas, estruturais do espaço expositivo.

Havia alguns textos com breve contextualização das obras próximas, sem atribuir qualquer título ou definição do conjunto. Os textos ressaltam alguns pontos importantes a serem apreendidos sobre aquelas obras, mediando a visita com o espectador. Daremos atenção a dois destes textos.

Logo ao lado da entrada da sala expositiva, o texto de núcleo define o txaísmo, conceito que perpassa todos os movimentos arquitetados por Esbell ao longo da sua trajetória. Txai, na língua do povo Huni Kuin, pode ser traduzido como “cunhado”, uma aliança não sanguínea. O txaísmo é esta aliança possível com o outro, diferente de nós e do nosso núcleo familiar. Essa ideia, traz o texto, reverbera as “alianças afetivas” de Ailton Krenak, as quais não se limitam apenas as relações humanas, mas relações entre os diferentes seres do cosmos. As obras aqui retratavam a celebração dessas alianças.

Há também a apresentação da série *Vacas nas terras de Makunaimî - de malditas a indesejadas*, composta por 16 obras de 8 artistas - incluindo 9 telas de Jaider Esbell - que habitam o território em volta do Monte Roraima, local central para as culturas descendentes de Makunaimî. Essas obras foram comissionadas anteriormente por Esbell, para exposição homônima em 2013, que pode ser entendida como a estreia das exposições de arte indígena contemporânea, como um conceito formulado por Esbell. Todas as obras carregam a imagem da vaca, ser que possui uma convivência ambígua com a região. Nos anos 1980, fora instaurado o projeto “Uma vaca para o índio” na região da reserva Raposa Serra do Sol, para a criação comunitária de gado. A proposta obrigou os povos que ali habitam a se reinventarem, e manejarem essa nova relação imposta.

Em uma entrevista mais sincera, Esbell afirma ao repórter da revista *Elástica*: “A Bienal de São Paulo não é boazinha, não descobriu os índios. Foi uma insistência nossa, especialmente minha, de cobrar isso tudo” (2021b), o que evidencia o árduo trabalho de se “abrir uma clareira” dentro da instituição. Além da negociação sobre o formato da exposição em si, a exposição quase fora cancelada duas vezes, por questões orçamentárias consequentes

da situação da pandemia de Covid-19. Sua realização é, sem dúvida, um marco institucional, não só do MAM, mas de todo esse sistema de arte metropolitano brasileiro.

5. COLONIALIDADE/DECOLONIALIDADE E AS ARTES

Para entender e discutir a proposta da 34ª Bienal, para além da bibliografia já explorada pela curadoria, gostaríamos de trazer uma discussão sobre os conceitos de colonialidade e, seu oposto, decolonialidade. O conceito, sem o “s”, aparece primeiramente nos escritos do pensador peruano Aníbal Quijano²⁰, o qual tratará dos resquícios do legado colonial nos corações e mentes dos povos colonizados.

A partir da detida análise histórica feita pelo autor, ele irá constatar algo importante para a discussão sobre os processos de descolonização, a partir da experiência latino-americana: o colonialismo político é eliminado, no entanto, a dominação cultural europeia permanecerá. Isso não se dará, segundo ele, apenas pela subordinação das outras culturas para com a Europa, em uma relação externa de forças, mas advém de relações de colonização do imaginário das populações dominadas (QUIJANO, 2007, p. 169). A esse resquício em nosso imaginário colonizado, ele intitula “colonialidade”. O sistema resultante após os processos de descolonização, estruturalmente baseado primeiro por fatores biológicos como elementos de classificação social (principalmente a ideia de raça), ele irá intitular “colonialidade do poder”.

Essa supressão recai sobre a produção de conhecimento nativa, assim como seus modos de existir, seus sistemas de imagens, símbolos, modos de significação e formas expressivas, inclusive visuais (QUIJANO, 2007, p. 169). Tudo que se origina nos povos originários das colônias, agora pertenceria ao passado, visto que a Europa se considera o estágio mais avançado de sociedade (QUIJANO, 2005, p. 127). A isso se dedicaram as teorias do evolucionismo cultural, do século de XIX e início do século XX.

O próprio conceito de arte aplicado aos povos originários é uma discussão bastante complexa. Discute-se se objetos expositivos indígenas de autoria coletiva são considerados arte, artesanato ou artefato, um sistema hierárquico baseado no colonialismo:

Refletir sobre criação, produção e disseminação cultural indígena, respondendo à crescente demanda por parte dos museus e instituições de arte no Brasil e no mundo por adquirir ou expor “arte indígena”, nos coloca frente a um problema com implicações estéticas, éticas e políticas. A ênfase da visão ocidental de arte, na qual confina-se o exercício da criação enquanto atividade específica, separada das demais esferas da vida cotidiana, contrasta com as práticas dos diferentes povos indígenas. (KRENAK, 2021, p. 44-45)

²⁰ Aníbal Quijano (1928-2018) foi um sociólogo e pensador peruano.

Esbell, enfaticamente, diz que os povos indígenas sempre fizeram arte. Não a arte do ocidente, mas a arte segundo seus próprios sistemas de arte, múltiplos e plurais (ESBELL, 2021b). Diversas línguas indígenas não possuem sequer uma palavra que pode ser traduzida como arte. A arte ligada ao cotidiano, sem intenção mercadológica, não tem necessidade de ser segregada de outros afazeres, e nesse sentido não precisa de uma conceituação própria.

A partir dos escritos do antropólogo britânico Alfred Gell, entende-se que os objetos de arte possuem poder de agência, ou seja, existem por si, em relação a outros objetos, contextos e lugares, com uma intenção de ser (MENEZES & HUPSEL, 2015). Eles não seguem, e não têm porque seguir, uma lógica museal. Demorou pelo menos um século para os agentes do sistema de arte conseguirem se abrir para essa questão, após serem pressionados por esses povos-autores. A colonialidade serve, não só para impedir as produções locais - autônomas e auto-organizadas -, como também para um eficiente controle social, mantido a um oceano de distância após o sistema colonial como sistema econômico ser extinto (QUIJANO, 2007, p. 169).

Quijano discorre, ainda, que não é por acaso que a dominação colonial corre em paralelo com a ascensão do ideal moderno, advindo das revoluções industriais e burguesas, principalmente na Inglaterra e França. Ou, ainda, como indica Walter D. Mignolo (2012, 2017), a colonialidade é o lado mais obscuro da modernidade, pois coloca as prioridades das instituições sobre as vidas humanas: “A colonialidade, em outras palavras, é constitutiva da modernidade - não há modernidade sem colonialidade” (MIGNOLO, 2017, p. 2).

Ademais, o imaginário das culturas não-europeias não pôde se reproduzir fora dessa relação com a metrópole. As etapas desse processo se dão, primeiro pela expropriação de terras e saberes, segundo pela repressão do conhecimento nativo, sua produção e reprodução, e em terceiro pelo ensino forçado da cultura dos dominadores (QUIJANO, 2005, p. 121). O padrão cultural europeu, de produção de conhecimento e produção artística, se mostrou tão logo um fator de poder dentre poucos indivíduos que exerciam poder localmente. Dessa forma, o padrão europeu alcança a posição do universal - dentro do evolucionismo, seu ponto máximo de progresso - e nenhuma produção fora dessa lógica poderia receber legitimidade:

Eles [o “outro”] só podem ser “objetos” de conhecimento e/ou de dominação. A partir dessa perspectiva, a relação entre a cultura europeia e outras culturas foi estabelecida e mantida como uma relação entre “sujeito” e “objeto”. (QUIJANO, 2007, p. 174, tradução da autora)

Quijano enfim elucida que a saída, aqui, é o da “decolonialidade”, ou a “descolonização epistemológica” (QUIJANO, 2007, p. 177). Uma mudança de paradigma,

visto que não é possível destruir e/ou apagar completamente as contaminações desse passado, é necessário a abertura dos caminhos para a troca. Semelhante ao que declara Esbell a seguir:

Também nunca haverá isonomia, pois isto não existe. Arrisco dizer que a nossa melhor resposta ainda é o trabalho. O trabalho criado, a troca, o troco e a honestidade como um jogo aberto. (ESBELL, 2016; 2018, p. 104)

A decolonialidade, então, segundo Gomez e Mignolo no catálogo da exposição “Estéticas decoloniales” (2012)²¹, não só age para se livrar da colonialidade, como também para criar novas organizações e novos sistemas, não administrados pela matriz colonial de poder (GOMEZ & MIGNOLO, 2012, p. 7-8). Se o par modernidade-colonialidade colocou as vidas abaixo das prioridades institucionais, a lógica decolonial deve ser o inverso: as instituições a serviço de todos os seres (GOMEZ & MIGNOLO, 2012, p. 12).

Segundo os organizadores, as estéticas decoloniais na arte escolhem o caminho de desengatar (“desengancharse”), também uma ideia de desvinculação e desobediência:

É necessário conceber de forma decolonial não apenas os processos e produtos que o senso comum aceita como arte, senão também explorar o significado daqueles processos e produtos que o senso comum chama de estética. O que implica que a definição anterior é uma definição que implica colonialidade. E implica colonialidade por estas simples razões: supõe uma definição universal de arte e estética. Portanto, estabelece-se como ponto de referência para legitimar o que é arte e o que é estética. Além disso, classificar e desqualificar tudo o que se diz arte ou estética e que não se enquadra ou obedece à universalidade da definição. (GOMEZ & MIGNOLO, 2012, p. 8, tradução da autora)

As estéticas decoloniais buscam liberar as subjetividades das marcas da colonialidade, a partir do abandono ou desconstrução dos conceitos de arte e estética europeus que lhe serviram de ferramenta. O objetivo das estéticas decoloniais é de construir a si próprias, beneficiando-se da troca, sem que impeçam outros de se construírem ou se reconstruírem em novos paradigmas. As práticas estéticas decoloniais não se desprendem do mundo externo aos espaços das artes, pelo contrário, precisam estar em constante diálogo pois as práticas decoloniais devem agir em todo o “sistema-mundo moderno-capitalista-eurocentrado”. De tal modo, esse novo paradigma não se tornará um novo colonialismo:

A proposta decolonial de apresenta como uma opção e não como uma missão para ocupar o lugar do adversário. Ao contrário, a proposta decolonial quer mostrar que o adversário é sempre “uma” opção, e não “a” opção. (GOMEZ & MIGNOLO, 2012, p. 22, tradução da autora)

²¹ Entre os meses de novembro e dezembro de 2010, por iniciativa da Faculdade de Artes ASAB da Universidad Distrital Francisco José de Caldas, realizou-se uma exposição, em Bogotá, curada por Walter Mignolo e Pedro Pablo Gómez, que se denominou precisamente “Estéticas decoloniales”. Foram facilitados para esse fim três reconhecidos espaços expositivos da cidade: a Sala de Exposiciones ASAB, o Espacio de Proyectos El Parqueadero, e duas salas do Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO). Neste último, com participação de María Elvira Ardila. A mostra foi acompanhada de três dias de seminário.

6. ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA: DEVORANDO O INDIGESTO

Esbell é autor e defensor do termo “Arte Indígena Contemporânea” (AIC), necessariamente nessa ordem. Não é “Arte Contemporânea Indígena”, pois, afirma, “a arte sempre esteve entre os índios, (...) e antes de ser contemporânea ela é indígena, ela automaticamente traz no seu arcabouço todo esse reflexo ancestral, milenar, mitológico e espiritual” (ESBELL, 2018, p. 49-50).

Para tal intenção, o artista defende a escolha de se apropriar e traduzir algumas de suas referências para a “língua dos brancos”, para ser absorvido e consumido pelo sistema de arte hegemônico. Essa digestão de aspectos do mundo das artes do ocidente tem um ponto importante no que diz respeito à autoria, por exemplo. As cosmologias indígenas não se articulam a partir do individual, mas do coletivo e comunitário. Para que pudessem assentar o seu lugar e oportunidade de fala nesses espaços, foi preciso que os artistas passassem a assumir a assinatura de suas obras:

Quando a arte indígena encontra o sistema de arte global, a assinatura do artista ou do coletivo de artistas é requerida. É requerido algo emoldurável para o que nunca caberá em molduras. Esse atributo de valor influencia e faz toda a diferença no contexto contemporâneo. (ESBELL, 2018, p. 130)

Por isso é importante para a mente secularizada ver o índio como uma massa, e não quando ele se individualiza, quando assina seu trabalho autoralmente, para depois dizer que é preciso esquecer assinatura para falar de diversidade. Mas antes, para isso precisamos nos individualizar, assumir essa figura do artista, para depois falar da cosmopolítica. (ESBELL, 2021b)

O objetivo aqui é o alcance do discurso como ferramenta política. A arte indígena não se dissocia da discussão sobre direito à terra e demais lutas políticas na emergência climática, da mesma forma que a arte produzida por essas populações há séculos não se dissocia da vida do dia-a-dia. Logo, ela não se separa do coletivo, mesmo que tenha buscado o caminho da individualização para conseguir aceitação e visibilidade nesses espaços.

Esbell vê a necessidade de demarcar seus trabalhos como arte indígena para ganharem atenção e, ao mesmo tempo, passar as mensagens de seus ancestrais. É possível arriscar que o termo “arte indígena contemporânea” soe confortável ao sistema de arte, principal arena na qual os artistas devem buscar ocupar espaços. Portanto, o uso do termo serve de “armadilha para levar bons curiosos para um lugar de reflexões profundas” (ESBELL, 2021b).

As armadilhas são formas ancestrais no desenvolvimento da caça, que buscam atrair outros seres-presas, e figurativamente também podem ser entendidas como emboscadas, uma tentativa de enganar os outros. Esbell também define a AIC como uma “armadilha para identificar armadilhas”, o que se pode entender como a criação de um lugar seguro, criar

comunidade em meio ao ambiente inóspito e individualista. Assim sendo, de um lado há uma emboscada para os brancos, obrigando-os a ouvir os indígenas se quiserem consumir suas produções, e também oferece certa proteção e alicerce aos “parentes” que quiserem se arriscar nesse lugar.

Um movimento que pode ser lido, assim como fizeram Luna, Melo e Flores (2022), como uma “re-antropofagia”: “artistas indígenas deglutem linguagens, tecnologias e cânones artísticos, para devolver narrativas hegemônicas e imagens cristalizadas, todas fissuradas” (p. 86). Ou seja, os artistas se apropriam de certas lógicas hegemônicas para invertê-las, expondo as feridas abertas do colonialismo. O movimento, assim, traz intrinsecamente a ideia de decolonialidade, pois busca questionar o controle da narrativa, dispositivo próprio da colonialidade (GÓMEZ e MIGNOLO, 2012, p. 8).

A tentativa de organização desses artistas é também sobre técnicas de manejo. Da mesma forma que negociam condições de cultivo com a terra, aqui negociam-se as condições das relações com o sistema de arte hegemônico. Observa-se uma busca da autonomia dos artistas para com todo o processo envolvendo suas produções:

Fazemos política de resistência declarada como a arte em contexto contemporâneo aberto. Em contexto fechado, ressignificamos nossas estruturas culturais e sociais com arte e espiritualidade em um mútuo alimentar de energias para compor a grande urgência de sustentar o céu acima de nossas cabeças. (ESBELL, 2018, p. 132)

O sistema de arte ditado pelo ocidente trata, e sempre tratou, todas as produções artísticas como mera mercadoria. No caso dos povos indígenas, historicamente tiveram seus objetos expostos (majoritariamente expropriados), fora do seu contexto cotidiano ou ritual, categorizados como artefatos ou artesanatos. Nessas exposições a presença indígena não era requerida, e no atual movimento é possível observar um contragolpe. Os e as artistas se apropriam dos espaços para pedir a palavra, possibilitando-os contar suas histórias em primeira pessoa, pautar suas próprias questões e condições, além de rentabilizar seu trabalho de maneira mais justa. O diferencial aqui, segundo Esbell, é o protagonismo indígena histórico.

No entanto, como dito anteriormente, a AIC não pode ser considerada um movimento unificado. Não há consenso sobre os termos nos quais Esbell se apoiou para construir essa trajetória, e é algo constantemente discutido entre os artistas, inclusive o próprio, até o seu precoce falecimento. Em entrevista²², Daiara Tukano explicita que o termo “contemporâneo”

²² Nem modernista, nem anti-modernista, a Arte Indígena Contemporânea (e cosmopolítica) na vanguarda de um Brasil que jamais foi moderno, IHU On-Line, 26 de abril de 2022.

é incômodo e foi adotado por Esbell como uma provocação. Denilson Baniwa afirma, na mesma entrevista, que conversava bastante com Esbell sobre a urgência de uma arte indígena cosmopolítica, a partir de mediações de Ailton Krenak sobre problemas que havia observado. À vista disto, a AIC pode ser lida, então, como uma flecha, uma empreitada. Maneira na qual o artista enxergou a oportunidade de uma ação articulada e com resultados possivelmente mais rápidos.

7. TÁTICAS DECOLONIAIS

Apresentadas as propostas curatoriais, conceitos e a situação a qual esse artigo se refere, agora iremos iluminar três das obras apresentadas no contexto da 34ª Bienal a partir de suas “táticas decoloniais”, articulando o conceito de “tática” de Certeau e “decolonialidade”, a partir de Quijano e Mignolo.

7.1 JAIDER ESBELL: Carta ao Velho Mundo

Um robusto livro sobre história da arte com quatrocentas páginas, fartamente ilustradas e com imagens sangradas em página inteira. Reproduções das principais obras da arte produzidas na Europa, desde as pinturas rupestres. Sobre as imagens do livro, os desenhos de Jaider Esbell em caneta Posca se sobressaem. Gritam uma mensagem ao velho mundo: existe um extermínio em curso há pelo menos quinhentos anos.

O artista macuxi impõe aqui um encontro entre a arte indígena e a arte europeia. No texto de apresentação da obra, coloca que o movimento elucidava o sentimento dos povos indígenas quando tiveram suas terras invadidas: “Alguém pede licença para invadir e destruir?” (2019), e da mesma forma que o europeu passou por cima do que era nativo das terras em que pisaram, o artista rasura o livro dos cânones sem pudor.

Essa obra fora primeiramente exposta na França, em 2019, em exposição coletiva no Espace Philippe Noiret, na comuna Les Clayes-sous-Bois. Na expografia da 34.ª Bienal, reproduções das páginas do livro com intervenções de Esbell estavam plotadas na parede, e em um expositor ficava o exemplar aberto em uma página específica (ver Apêndice A, Fig. 2).

À esquerda, a obra “Salomé com a cabeça de São João Batista”, de autoria de Guido Reni, retrata a passagem bíblica da decapitação de João Batista por Herodes Antipas, após o apóstolo ter denunciado o pecado do governador da Galileia. A cabeça de São João Batista, após a intervenção de Esbell, transforma-se em na cabeça de um indígena, com os escritos: “A violência é um ciclo longo. Ordens antigas continuam ecoando e chegaram agora nas últimas

florestas virgens do mundo. A ordem? Exterminar!". À direita, "O martírio de São Pedro", de Domenico Zampieri, representando a morte do apóstolo Pedro, o qual fora crucificado a mando do Imperador Nero em meio a uma perseguição aos cristãos, com os dizeres: "Há genocídio nas florestas da Amazônia". Mesmo que figuras de universos distantes, as imagens-narrativas aqui sobrepostas, intencionalmente ou não, mantém um interessante diálogo sobre a violência institucional.

7.2 DENILSON BANIWA: Kéeroa nhoa, nhiníko hótshome kaakó karo nhoa (Fiquei com raiva e levantei-me para falar)

Como já descrito brevemente antes neste artigo, na ocasião da 33ª Bienal, Denilson Baniwa - travestido de Pajé-Onça - invadiu a mostra, performance a qual intitulou "Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de São Paulo". Três anos depois, o artista entraria pelas portas da frente do MAM para o projeto da 34ª, não a convite da equipe curatorial da Bienal, mas de um parente, Jaider Esbell.

A obra consistia em um painel composto de grafismos indígenas e *QR codes*. A leitura do código, pela câmera de um *smartphone*, redirecionava o espectador ao vídeo completo da ação de Baniwa em 2018, que iniciava no monumento às bandeiras, ainda fora dos portões do Parque Ibirapuera.

A entidade Pajé-Onça chacoalhava ali o maracá, enquanto caminhava ao redor da escultura de Brecheret, um dos grandes nomes do movimento modernista. Transeuntes e guardas civis transitam normalmente no espaço, observam curiosos e atentos ao movimento do artista, travestido nas roupas da entidade.

Após alguns minutos, inicia a caminhada até o pavilhão. Faz uma pequena pausa na lagoa, saúda suas águas; captura alguns ramos de flores pelo caminho, e as carrega. Transpassa e interage com várias das esculturas expostas no "Jardim das esculturas" do MAM, e a própria vitrine do museu, finalmente chegando ao pavilhão. Adentra a mostra sem qualquer resistência de seguranças ou orientadores de público. Logo se aproxima da exposição das fotos dos Selk'nam. Agacha-se a frente de cada uma delas e deposita um dos ramos que havia coletado no trajeto pelo parque. Transita por todo o andar, sobe as rampas de Niemeyer. Poucas pessoas o acompanham, outras pessoas presentes o olham com estranhamento, mas nada fazem sobre isso.

O Pajé-Onça passa na livraria montada dentro da mostra, onde compra o livro "Breve história da arte", e retorna ao painel em que a exposição se inicia, em que há uma foto de dois jovens do povo Selk'nam com o escrito "Antes tudo era um". Aqui inicia o corte do vídeo

chamado "Pajé-Onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo": agacha-se frente à fotografia plotada, despe-se das vestes da entidade e inicia a declamação, enquanto manuseia e rasga o livro:

Breve história da arte.
Tão breve, mas tão breve, que não vejo a arte indígena.
Tão breve que não tem indígena nessa história da arte.
Mas eu vejo índios nas referências, vejo índios e suas culturas roubadas.
Breve história da arte. Roubo. Roubo. Roubo.
Isso é o índio?
(artista aponta para a fotografia reproduzida em grande escala, próxima a ele)
Aquilo é o índio?
(artista aponta para as outras fotografias expostas)
É assim que querem os índios?
Presos no passado, sem direito ao futuro?
Nos roubam a imagem, nos roubam o tempo e nos roubam a arte.
Breve história da arte.
Roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo.
Arte branca.
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.
Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros!
(Baniwa, 2018a)

Na proposta do artista em expor o vídeo completo na mostra *Moquém_Surarí*, é possível observar que o artista tem total conhecimento das regras impostas nesse “jogo”, invertendo os lugares aqui de maneira concisa: de uma performance dissidente, fruto de um profundo incômodo pessoal e coletivo, a uma das obras que compõem a exposição e passa a ter um valor agregado. É interessante expor também uma declaração do próprio Denilson Baniwa, após o falecimento de Esbell, contando que o artista estava presente nesse dia e escolheu não participar da ação.

7.3 DAIARA TUKANO: Kahtiri Eoro, Espelho da Vida

Plumas vermelhas, produzidas a partir de penas do extinto Guará, e azuis, da ameaçada Araraúna: há apenas seis mantos tupinambas originais sobreviventes no mundo, sequestrados após a derrocada da invasão holandesa no nordeste do país. E quem quiser conhecê-los pessoalmente deve voar para longe do Brasil, pois todos habitam museus europeus.

O mais conservado deles pertence ao Nationalmuseet, em Copenhague, Dinamarca, e visitou a terra natal nos eventos que marcaram os 500 anos da invasão portuguesa em Pindorama. Nessa ocasião, os povos herdeiros das mãos que confeccionaram o manto, os Tupinambá de Olivença, na Bahia, passaram a requerer a repatriação da peça (QUEIROZ, . Apesar da maior adesão aos movimentos de devolução de peças expropriadas pelos processos coloniais, o retorno é um processo demasiado complexo e demorado, envolvendo pedidos oficiais do governo do país natal, além de ter custos de transporte e armazenamento da peça.

Glicéria Tupinambá²³ afirma que o manto sempre esteve presente nos cantos tupinambás, mesmo que os herdeiros dos indígenas do século XVI nunca tivessem visto um:

O índio subiu a serra todo coberto de pena
O índio subiu a serra todo coberto de pena
Ele foi, mas ele é
É o rei da jurema. (TUPINAMBÁ, 2021)

Só é possível o indígena estar coberto de penas se ele as vestir, pensou. Logo, o imaginário do manto nunca deixou de existir. O fim da confecção dos mantos, a dizimação do povo Tupinambá e das aves, e o sequestro das peças remanescentes para a Europa, são fatores que expõem as práticas do colonialismo e seu insistente resquício, a colonialidade.

Na obra *Kahtiri Eõrõ – Espelho da vida*, de autoria de Daiara Tukano, a artista propõe uma releitura desses mantos. Utilizados originalmente em rituais, a retomada das plumas refere-se ao genocídio e etnocídio dessas populações, tanto de aves quanto dos grupos indígenas que o produziam. Tukano, segundo a descrição institucional no site da mostra, diz que a obra fala de luto, luto pela perda de anciões e consequente perda de memórias.

Enquanto performa, vestindo o manto, Daiara carrega consigo um espelho convexo em frente ao seu rosto, que aponta para o visitante. Visitante esse que, na apresentação feita na 34ª Bienal e anteriormente na Pinacoteca do Estado de São Paulo, sabemos que é majoritariamente branco. A performance ocorreu apenas uma vez durante o evento, e também somente uma vez na Pinacoteca, em 2020 na ocasião da exposição *Véxoa - Nós sabemos*²⁴. Durante a performance, a artista caminha pela exposição e, no caso da Pinacoteca, foi autorizada a tocar algumas obras do acervo com as plumas. Um gesto um tanto incomum na coreografia do museu.

²³ Glicéria Tupinambá (1982), também conhecida como Célia Tupinambá, é da aldeia Serra do Padeiro, localizada na Terra Indígena Tupinambá de Olivença, no sul do estado da Bahia.

²⁴ *Véxoa: Nós sabemos*, com curadoria de Naine Terena, foi a primeira exposição dedicada à produção indígena contemporânea na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Esteve aberta entre 31 de outubro de 2020 e 22 de março de 2021, no prédio em frente à estação da Luz, em São Paulo.

O manto com o espelho na altura do rosto se manteve exposto no pavilhão durante o período de visitação da 34ª Bienal de São Paulo. Quando transformada em escultura-instalação, o manto se assemelha a uma entidade, tal qual sua função original. Quando olhamos o espelho no lugar do rosto, vemos nosso diminuto reflexo e arredores. “Para enxergarmos o horizonte de forma mais ampla”, constata a artista.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendidas as minúcias da colonialidade, é preciso traçar as táticas para a decolonialidade. Artistas que se reúnem próximos à arte indígena contemporânea com frequência defendem que viram o campo da arte como um importante espaço para expor a violência que esses povos vêm sofrendo desde 1500, além da emergência climática na qual vivemos. A arte torna-se uma ferramenta capaz de levar seus próprios corpos e dos seus ancestrais para terras longínquas, trazendo suas cosmologias ao público não-indígena com autonomia. Para além da visualidade das obras, as sensações e sentimentos que elas nos provocam, visam magnetizar o seu espectador e fazê-lo cair na arapuca aqui armada.

A própria ideia de armadilha só funciona a partir da incidência de uma relação imposta entre a caça e caçador. Povos historicamente dizimados, para evitarem o seu apagamento, criam re-existência. Utilizo-me de re-existência a partir de Mignolo, que utiliza exemplos do autor martinicano Franz Fanon e da autora chicana Glória Anzaldúa: “eles propõem preservar o que cada comunidade precisa para ser capaz de reexistir, e não mudar de acordo com a armadilha retórica da modernidade ocidental” (MIGNOLO, 2019, p. 7). Ou seja, ademais da sua ancestralidade, entender também o que estrategicamente fora absorvido através do contato e buscar inverter as lógicas antes estabelecidas por imposição.

A arte indígena - aqui colocada como contemporânea, mas futuramente poderá ser cosmopolítica ou outros termos ainda não levantados -, então, se apresenta como um mediador de tempos, entre o passado ancestral e o conturbado presente, território da globalização e da emergência climática. Utilizam-se de importantes símbolos, como entidades, mantos e roupagens, articulados e abrindo diálogo com símbolos ocidentais que minuciosamente os violentaram, como a própria arte e seus cânones, e a etnologia e suas peças roubadas. A arte tal qual definimos, curiosamente, é principalmente fruto da colonialidade, todavia, é passível de ser invertida para uso da decolonialidade.

Os artistas aqui procuram conseguir trazer as vozes de suas avós e avôs às terras distantes, para enfatizar as disputas das terras que habitam. Buscam tomar as canetas das mãos enrugadas do poder, para escrever suas histórias a próprio cunho. Procuram vender suas

obras para compra de materiais e, principalmente, subsistência do coletivo. “Vende tela, compra terra”, como diz o mote do coletivo MAHKU, de artistas Huni Kuin (PEDROSA e GIUFRIDA, 2023). Demonstrar que outros sistemas de arte são plausíveis, mas, principalmente, através da arte apresentar outros possíveis modos de vida, necessários para uma desestruturação da colonialidade e estabilidade da existência de vida no planeta.

A “hora da onça beber água” é a hora em que ela está vulnerável à caça. Cabe a nós, não indígenas, nos recolhermos ao “momento de beber água”, a hora de nos deixarmos vulneráveis para uma autocrítica e autoconscientização. É a hora de olharmos nosso reflexo no espelho, ou no espelho d’água, e redirecionar a imagem para além de nós mesmos. Nos deixarmos ser caçados, admitir os erros e violências epistemológicas até aqui. Utilizar-se de qualquer lugar de poder para abrir caminhos, deixar que outros diversos corpos passem e se apropriem dos espaços. Se o interesse do mercado chegou às minorias, as quais terão suas obras valorizadas, habitando museus, feiras e casas de colecionadores, que estas minorias e seus aliados, cientes das regras do jogo possam confrontá-las. Possam desfrutar do prestígio e se apoderar das rédeas dessa relação.

A mudança de paradigma não tem hora marcada e deverá ser conquistada pouco a pouco, migalha por migalha. A partir da ideia de txaísmo, levada por Esbell durante a sua trajetória, é necessário o estabelecimento de alianças para que os espaços que vem sendo conquistados não sejam esvaziados. Observar o que falamos e ao lado de quem escolhemos falar. Não mais os seres a serviço da instituição, mas a instituição a favor dos seres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- “A Bienal dos indígenas”, Amazônia Real, 2022. 10”, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=B3q990dqHTM&t=104s>>
- "kéeroa nhoa, nhiniko hótshome kaakó karo nhoa", 2021, Denilson Baniwa. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=uwhU0vvE2u0>>. Acesso em 19.05.23.
- “Pajé-Onça hackeando a 33ª Bienal de São Paulo”, 2018, Denilson Baniwa. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI>>. Acesso em 23.03.23.
- AMARAL, Aracy. Bienais ou Da impossibilidade de se reter o tempo. REVISTA USP, São Paulo, n.52, p. 16-25, dezembro/fevereiro 2001-2002
- DINIZ, C. 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.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4088>>
- ESBELL, Jaider. “O que são 70 anos diante de 521, meu querido?”. Entrevista concedida a Artur Tavares. Elástica, Abril, 03.10.2021, 2021b, Disponível em: <<https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam/>>. Acesso em: 19.04.2023
- ESBELL, Jaider. Jaider Esbell. Organização de Sérgio Cohn e Idjahure Kadiwel. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2018 (Coleção Tembetá).
- ESBELL, Jaider. A arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas. 2020. Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>>. Acesso em: 17.03.2023
- ESBELL, Jaider; BERBERT, Paula, CESARINO, Pedro (orgs.). MOQUÉM_SURARÎ: arte indígena contemporânea. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021.
- GOMÉZ, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. Estéticas decoloniales. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. (disponível em: <<https://adelajusic.files.wordpress.com/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf>>)
- KRENAK, Ailton. "A gente resiste de um lugar fundado na nossa mente", entrevista com Ailton Krenak. in: Primeiros ensaios: publicação educativa da 34ª Bienal de São Paulo. São Paulo : Bienal de São Paulo, 2020, p. 97-105
- LUNA, G. A. G.; FLORES, M. B. R.; MELO, S. F. Arte Indígena Contemporânea Decolonialidade e ReAntropofagia: Contemporary Indian Art Decoloniality and Reanthropogagy. Revista Farol, [S. l.], v. 17, n. 25, 2022. DOI: 10.47456/rf.v1i25.35982. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/35982>>. Acesso em: 27 mar. 2023.
- MENEZES, Hélio & HUPSEL, Rafael. 2015. "Arte - Alfred Gell". In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/conceito/arte-alfred-gell>>
- MIGNOLO, Walter D. COLONIALIDADE: O LADO MAIS ESCURO DA MODERNIDADE. Rev. bras. Ci. Soc. [online]. 2017, vol.32, n.94, e329402. Epub June 22, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.17666/329402/2017>>

MIGNOLO, Walter. A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. Tradução de Cristina Fino, São Paulo: MASP, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-YC7DF1wWu9O9TNKezCD2.pdf>

MIYADA, Paulo; VISCONTI, Crivelli Jacopo; ZACCAGNINI, Carla. (orgs.). 34ª Bienal de São Paulo: Faz escuro mas eu canto [Catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2021.

PEDROSA, Adriano; Giufrida, Guilherme (orgs.). MAHKU: Mirações. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2023.

PEREIRA, Bruno Ribeiro da Silva & MACHINI, Mariana Luiza Fiocco. 2016. "A invenção do cotidiano". In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/obra/invencao-do-cotidiano>

QUEIROZ, Christina. Revisitando e expondo o passado. Revista Pesquisa FAPESP, ed. 295, set. 2020, p. 78-83. Disponível em <https://revistapesquisa.fapesp.br/revisitando-e-expondo-o-passado/>. Acesso em 29.05.2023

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. in: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf

QUIJANO. Coloniality and modernity/rationality, in: Cultural Studies Vol. 21, Nos. 2 3 March/May 2007, pp. 168-178

ROCHA, Enilce Albergaria. A noção de Relação em Édouard Glissant. Ipotesi, revista de estudos literários Juiz de Fora, v. 6, n. 2, p. 31-39. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19272>

TUPINAMBÁ, Glicéria. A visão do manto. Revista ZUM, 07.12.21. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/>. Acesso em 27.04.23

APÊNDICE A - IMAGENS



Fig. 1: Planta do tour virtual da exposição *MoquéM_Surari* (Imagem disponível em: <https://www.3dexplora.com.br/seutour.aspx?codigo=xqYm4VuESN5&play=1&hl=0&qs=1&wh=1&lp=0&ts=1>)



Fig. 2: Obra "Carta ao Velho Mundo", 2019, de Jaider Esbell, no expositor da 34.^a Bienal de São Paulo, em 2021 (Foto: © Levi Fanan/Fundação Bienal de São Paulo)



Fig. 3: Reprodução da obra “Kéeroa nhoa, niníko hótshome kaakó karo nhoa (Fiquei com raiva e levantei-me para falar)”, 2021, de Denilson Baniwa (Imagem disponível em: ESBELL, Jaider; BERBERT, Paula, CESARINO, Pedro (orgs.). MOQUÉM_SURARÍ: arte indígena contemporânea. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021)



Fig. 4: Denilson Baniwa, já despido das vestes de Pajé-Onça, durante performance na 33ª Bienal, em 2018 (Foto: Reprodução/YouTube)



Fig. 5: Vestes utilizadas por Daiara Tukano na performance *Kahtiri Eoro, Espelho da Vida* (2020-2021), expostas na 34ª Bienal de São Paulo, em 2021 (Foto: © Levi Fanan/Fundação Bienal de São Paulo)