

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA LITERATURA

PAULA CRISTINA GOMES DO AMPARO

DA MIÇANGA À REANTROPOFAGIA: TRADUÇÕES DA ARTE INDÍGENA

Rio de Janeiro
2025

PAULA CRISTINA GOMES DO AMPARO

DA MIÇANGA À REANTROPOFAGIA: TRADUÇÕES DA ARTE INDÍGENA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

Orientador: Prof. Dr. João Camillo Penna

Rio de Janeiro
2025

CIP - Catalogação na Publicação

A526d Amparo, Paula Cristina Gomes do
 Da miçanga à ReAntropofagia: traduções da arte
 indígena / Paula Cristina Gomes do Amparo. -- Rio de
 Janeiro, 2025.
 173 f.

 Orientador: João Camillo Penna.
 Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
 de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós
 Graduação em Letras (Ciência da Literatura), 2025.

 1. Arte Indígena Contemporânea. 2. Antropologia
 perspectivista. 3. Miçanga. 4. Denilson Baniwa. 5.
 Jaider Esbell. I. Penna, João Camillo , orient. II.
 Título.

DA MIÇANGA À REANTROPOFAGIA: TRADUÇÕES DA ARTE INDÍGENA

Paula Cristina Gomes do Amparo

Orientador: Prof. Dr. João Camillo Penna

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

Examinada por:

Prof. Dr. João Camillo Penna – UFRJ (presidente)

Profa. Dra. Clarissa Diniz de Moura – UFRJ

Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim – UFRJ

Profa. Dra. Carolina Correia dos Santos – UERJ

Prof. Dr. Frederico Oliveira Coelho – PUC-Rio

Prof. Dr. Leonardo Carvalho Bertolossi – UERJ (suplente)

Prof. Dr. Felipe Lima – UFRJ (suplente)

RESUMO

A tese investiga os sistemas de tradução que a arte indígena estabelece quando entra em contato com o mundo das instituições tradicionais de arte, situações comumente marcadas por equívocos e desencontro de interesses. Nos dois primeiros capítulos, me aprofundo em um vocabulário etnológico para entender as diversas formas como grupos indígenas assimilam ou rejeitam as coisas que são fornecidas pela alteridade – o branco, o inimigo, o estrangeiro. A antropofagia ritual figura como uma dessas maneiras de se relacionar com o outro, uma prática bastante difundida no campo da literatura e das artes visuais sobretudo devido ao modernismo paulista, e às obras de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade. Esse sistema relacional faz parte de um modelo cognitivo interpretado como uma *metafísica da predação*, que na tese aparece em situações que se dão pela via estética entre a coisa e os seres envolvidos – animais, humanos, sobrenaturais. A miçanga faz parte desse aparato industrial, que foi introduzido no mundo indígena pelo homem branco. Nos dois últimos capítulos, o vocabulário etnológico é trabalhado ao lado da Pintura Indígena Contemporânea de Jaider Esbell e Denilson Baniwa, para marcamos um momento de virada em que teóricos do campo disciplinar da arte ficam mais confortáveis em afirmar que estão diante de uma solução artística. A querela arte/artesanato é deixada de lado, para nos aprofundarmos nas condições necessárias para que um objeto produzido por um indígena seja considerado arte. Algumas exposições exemplificam as questões levantadas na tese: *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas* (2016) curada por Els Lagrou, *Véxoá: nós sabemos* (2019) curada por Naine Terena e *ReAntropofagia* (2019) curada por Denilson Baniwa e Pedro Gradella. As atuações do cacique Aritana na 13ª Bienal de São Paulo (1975) e de Jaider Esbell na 34ª Bienal de São Paulo (2021) enfatizam a importância de o indígena reivindicar o lugar da autoria. Como contraponto, existe o lugar da escuta, que é elaborado frente ao encontro do *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade e do Makunaimi de Jaider Esbell.

Palavras-chave: Arte Indígena Contemporânea; Antropologia perspectivista; Miçanga; Denilson Baniwa; Jaider Esbell.

ABSTRACT

The dissertation investigates the systems of translation that indigenous art establishes when it comes into contact with the world of art institutions, in situations often marked by equivocations and conflicts of interests. In the first two chapters, I delve into an ethnological vocabulary to understand the different ways in which indigenous people assimilate or reject things that are provided by otherness – the white man, the enemy, the foreigner. Ritual anthropophagy is one of these ways of relating to the other, a widespread practice in the field of literature and visual arts mainly due to S. Paulo Modernism, and the works of Oswald de Andrade and Mário de Andrade. This relational system is part of a cognitive model interpreted as a *metaphysics of predation*, displayed in this dissertation in aesthetical situations where the relationship between thing and beings is involved – animals, humans, supernatural beings. The beads (miçangas) are part of this industrial apparatus, which was introduced into the indigenous world by white men. In the last two chapters, ethnological vocabulary is explored alongside Contemporary Indigenous Painting by Jaider Esbell and Denilson Baniwa, to mark a turning point in which theorists in the disciplinary field of art feel more comfortable to discuss the indigenous aesthetics as an artistic solution. The art/artifact conflict is left aside, in order to analyze the necessary conditions for an object produced by an indigenous person be considered art. Some exhibitions exemplify the issues of this thesis: *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas* (2016) curated by Els Lagrou, *Véxoa: nós sabemos* (2019) curated by Naine Terena and *ReAntropofagia* (2019) curated by Denilson Baniwa and Pedro Gradella. The performances of the indigenous leader Aritana at the 13th São Paulo Biennial (1975) and Jaider Esbell at the 34th São Paulo Biennial (2021) emphasizes the importance of indigenous people claiming the authorship. As a counterpoint, there's the active listening, which is elaborated in the encounter of Mario de Andrade's *Macunaíma* (1928) and Jaider Esbell's Makunaimi.

Keywords: Contemporary Indigenous Art; Perspectival Anthropology; Bead; Denilson Baniwa; Jaider Esbell.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que estão na base da minha formação acadêmica, e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, que viabilizou essa pesquisa com uma bolsa de fomento.

A todos que participaram da escrita dessa tese: meus alunos da EBA/UFRJ (2021-2023), João Camillo Penna, Carolina Correia dos Santos, Clarissa Diniz, Ivair Reinaldim, Frederico Coelho, Leonardo Bertolossi, Felipe Lima, Marília Routhier, Tadeu Capistrano, Cezar Bartholomeu, Rosana Freitas, Rubens de Andrade, Carlos Martins, Rodrigo Jorge, Diogo Santos, Fabrício Guimarães, Nancy Amparo, Marcela Monteiro, Caio Nietzsche, Caio Kiebitz, Maia Pavão, Renato Pera, Luiz Zampar, Vera Schueler, FOGO, Renan Carvalho, Bruna Costa, Thiago Fernandes, Pedro Caetano Eboli, João Paulo Ovidio, Tadeu Ribeiro, Felipe Amâncio, Sérgio Novo, Camila Novak, Érica Ignácio, Fernanda Alt, Isadora Bonfim, Lucía Gonzales, Igor Damásio, Robson Oliveira, Gabriel Martins, Kizzy Amiuna, Fernanda Pacheco, David Moreno, Bárbara Camirim, Cesar Augusto, Pedro Ambrosoli, Luiza Donner, Luiza Bandeira, Antônia Viana, Arthur Bittar, Vinícius Balarini e João Luiz Maia.

SUMÁRIO

Apresentação – Escrita e prática docente em Arte Indígena Contemporânea	10
Como montar uma ementa?	19
Como montar a tese?	36
Capítulo 1. O que é miçanga?	42
Corpos e artefatos – processos de fabricação corporal	47
<i>As coisas</i> invisíveis e a terapêutica xamânica	51
Moeda de troca	59
O Inka, a varíola e o inimigo covarde	63
Desencontro de valores	71
Capítulo 2. “A antropofagia enquanto antropologia”	78
Capítulo 3. Jaider Esbell e a Arte Indígena Contemporânea	93
Bienal dos indígenas?	101
Artivismo	105
A jurisprudência dos Kanaimés	114
“Um moquém não se faz só”	122
Capítulo 4. A ReAntropofagia e as metamorfoses de Makunaimî	126
Algumas definições: a antropofagia e a reantropofagia	139
Manifesto Antropófago	143
Makunaimî de Jaider Esbell/Macunaíma de Mário de Andrade	146
O resgate de Makunaimî	157
Considerações finais	161
Referências	165

LISTA DE IMAGENS

- Figura 0:** Denilson Baniwa; ReAntropofagia, 2019; acrílica, argila, óleo, puçanga e urucum sobre tela, 120 x 100 cm. Fonte: “A 'breve história da arte' e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje” (2021). **9**
- Figura 1:** Povo Songe, Congo; Máscara Kifwebe, séc. XX; Madeira policromada, 26,9 x 51,6 cm. Fonte: African art market. Acesso em 16 de fevereiro de 2025. **13**
- Figura 2:** Pablo Picasso; Retrato de uma mulher, 1942; Óleo sobre tela, 10 x 81 cm. Fonte: Google imagens. **13**
- Figura 3:** Rede Zande exposta em ART/Artifact (1988). Fonte: Google Imagens. **23**
- Figura 4:** Tipiti Wayana. Fonte: *Arte indígena no Brasil* (2009). **29**
- Figura 5:** Jaider Esbell; Carta ao velho mundo, 2018-2019; Intervenção em livro de luxo com 400 páginas sobre a História da Arte. Desenhos e textos. Produzido com pincel posca, 27 x 35 x 4 cm. Fonte: “Na sociedade indígena, todos são artistas” (2021). **35**
- Figura 6:** Fotografia de Aristoteles Barcelos. Wauja com cinto representando a bandeira do Brasil. Fonte: *Arte indígena no Brasil* (2009). **46**
- Figura 7:** Banco ritual Huni Kuin. Fonte: *Arte indígena no Brasil* (2009). **50**
- Figura 8:** Jaider Esbell; A guerra dos Kanaimés 7, 2020. Posca e acrílica sobre tela, 145 x 110 cm. Foto: Marcelo Camacho. Coleção Andrea e José Olympio Pereira. Fonte: “Na sociedade indígena, todos são artistas” (2021). **105**
- Figura 9:** Jaider Esbell; A guerra dos Kanaimés 5, 2020. Posca e acrílica sobre tela, 145 x 110 cm. Foto: Marcelo Camacho. Coleção Andrea e José Olympio Pereira. Fonte: “Na sociedade indígena, todos são artistas” (2021). **105**
- Figura 10:** Jaider Esbell; A guerra dos Kanaimés 6, 2020; Posca e acrílica sobre tela, 145 x 110 cm. Foto: Marcelo Camacho. Fonte: “Na sociedade indígena, todos são artistas” (2021). **108**
- Figura 11:** Jaider Esbell; O ataque do Kanaimé, 2011; Acrílico sobre tela, 168 x 129 cm. Foto: Marcelo Camacho. Fonte: “Na sociedade indígena, todos são artistas” (2021). **118**
- Figura 12:** Frans Snyders; Natureza-morta com vegetais, frutas, caça e uma lagosta, c. 1614; Óleo sobre tela, 82,5 cm x 129 cm. Fonte: Google Imagens. **130**
- Figura 13:** Andrea Solari; A cabeça de João Batista, 1507; Óleo sobre madeira de alamo, 46 cm x 43 cm. Fonte: Google Imagens. **131**
- Figura 14:** Guido Remi; Salomé segurando a cabeça de João Batista, c. 1638; Óleo sobre tela. Fonte: Google Imagens. **131**
- Figura 15:** Denilson Baniwa; “Hackeando a 33º Bienal de São Paulo”, 2018. Foto: José Moreau. Fonte: “Arte indígena. Como expor?” (2021). **136**
- Figura 16:** Jaider Esbell; Makunaima – II, 2017; acrílica e posca sobre tela. 90 x 90 cm. Fonte: “Makunaima, o meu avô em mim!” (2018). **150**
- Figura 17:** Jaider Esbell; Makunaima – VI, 2018; acrílica e posca sobre tela. 90 x 90 cm. Fonte: “Makunaima, o meu avô em mim!” (2018). **150**



Figura 0: Denilson Baniwa; ReAntropofagia, 2019; acrílica, argila, óleo, puçanga e urucum sobre tela, 120 x 100 cm.

Apresentação – Escrita e prática docente em Arte Indígena Contemporânea

A escrita é uma atividade separada da minha vida social, pois escrever, a fração artesanal do fazer escrito, é o momento em que me isolo para produzir. Porém, mesmo na escrita acadêmica, percebo a existência de uma elaboração constante do que vi, senti e troquei ao longo do processo em que estou imersa na produção do texto. É um trabalho difícil, me afasta de todos, insone e repetitiva, presa por dias em uma ideia informe. Esse é o meu ponto de partida e os meus meios para conseguir expressar o que surgiu no encontro com uma leitura, um amigo ou uma noite solitária. Porém, o que difere essa tese da minha produção anterior, foi a constante troca social que permeia todas as reflexões aqui expostas. É uma tese barulhenta, a maior parte do tempo: pensada em sala de aula, bibliotecas, exposições, feiras de arte e simpósios; entre amigos, artistas, educadores, curadores e acadêmicos; enfim, fruto de todas as oportunidades em que pude conversar publicamente sobre o assunto. Nessa apresentação organizo um conjunto de encontros, eventos e leituras que me fizeram ver e ouvir o que estava em curso durante os 4 anos de pesquisa que envolvem a produção de uma tese de doutoramento.

Transformar em texto uma série de ideias experimentadas, durante dois anos de prática docente, nos traz clareza sobre o processo de amadurecimento do pensamento exercitado durante a conversa com os alunos dentro do contexto da sala de aula. A minha formação acadêmica se divide entre a História da Arte e a Teoria Literária. Em 2017, me tornei bacharela em História da Arte na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e recém-formada fiz mestrado e doutorado, no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras na mesma instituição. Em julho de 2021, atuei como professora substituta do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ. Nesse momento, durante o meu período de doutorado em Teoria Literária no PPGCL/UFRJ, fiz este retorno ao campo disciplinar da História da Arte. O contrato durou até junho de 2023 e acredito que a experiência foi fundamental para a tomada de decisão para não estudar “arte”, mas “coisas”. Vou explicar o meu entendimento sobre a “coisa”, uma questão recorrente na tese, a qual delinearei brevemente agora. As coisas são os intermediários, o ponto que liga dois ou mais seres – sejam eles animais, sobrenaturais ou humanos. Em resumo, estudar a arte como se fosse coisa, é pensá-la como a superfície que é o lugar da mediação. A “coisa”, os estudantes e

eu, estivemos reunidos em sala de aula quando lecionei, do ponto de vista de uma especialista em teoria da arte, para os “cursos gerais” nos quais as turmas são compostas prioritariamente pelos alunos dos cursos práticos, como Pintura, Escultura, Gravura, Restauração e Conservação, Projeto de Produto e Licenciatura em Artes Visuais. A característica de escrita e de pesquisa ensaística do meu curso de pós-graduação em Teoria Literária somada à experiência de retorno à minha formação inicial, me fizeram revisar a minha rota que foi transversalmente atravessada também pela antropologia. Durante o período como professora, fiquei responsável pelas disciplinas de História da Arte 1, História da Arte 3 e Arte no Brasil 1. As duas disciplinas de arte não marcadas abarcavam os movimentos artísticos a partir de uma perspectiva europeia, a primeira tratava do período da Pré-História até a Idade Média no Ocidente, enquanto a segunda dava conta dos dois últimos grandes movimentos acadêmicos, o Romantismo e o Neoclassicismo, até o último movimento de Vanguarda Histórica, o Surrealismo. A disciplina de Arte no Brasil 1 é dividida entre os sítios arqueológicos, a arte indígena pré-histórica, o Barroco e o século XIX, a nossa Europa possível materializada no Neoclassicismo e no Romantismo no Brasil. Esse grupo de disciplinas, tal como aconteceu durante a minha imersão para transmitir o conteúdo programático para os alunos, me fizeram lidar com objetos que não eram necessariamente arte, embora tenha me preparado desde 2012 para virar uma teórica e historiadora, paradoxalmente, *em arte*.

Em História da Arte 1 e em Arte no Brasil 1 pensamos a arte, ao longo do curso, a partir de objetos interessantes esteticamente porque se enquadram principalmente em quatro categorias: 1) os que fazem uma mediação entre o sagrado e o mundano; 2) os de uso cotidiano, especiais devido ao trabalho extra do artesão para acrescentar adornos; 3) em contraponto com a categoria anterior, como os famosos ícones cicládicos antropomórficos e alguns objetos utilitários nativos, focamos na beleza representada na simplificação das formas ou na total aderência entre forma e função; 4) e, ainda na esteira dos objetos que são arte antes da palavra arte, os arquivos históricos responsáveis pelo registro de algum momento chave das civilizações, geralmente através da escrita ou de monumentos com figuras públicas. Nesse mesmo contexto, na disciplina de História da Arte 3, estudávamos a pintura durante a Arte Moderna e o modelo esperado dos artistas até os dias atuais. Brincava com os alunos de História da Arte 3 que estávamos diante dos artistas personagens, os perfis esquemáticos do que esperam de nós: Picasso, o criador incessante, e Van Gogh, o psicótico na miséria. Em Arte Moderna precisamos analisar

cada caso separadamente, em suma porque cada artista tem um modo de fazer: impressionismo, expressionismo, surrealismo – dentre outros ismos.

Esse conteúdo acumulado ao longo de dois anos foi a parte mais intensa da minha formação como historiadora da arte e me senti atraída pelas aproximações entre artistas modernos, pré-história e objetos etnográficos. Em uma associação proposta por Charles Wentinck em *Modern and Primitive Art*, percebemos com facilidade uma analogia entre a peculiaridade formal presente nas máscaras de madeira do povo Songe (África) [Figura 1] e nos retratos cubistas produzidos por Picasso [Figura 2]. Nesse movimento de leitura, ainda estamos voltados para o que aconteceu com o Ocidente após o Renascimento e os objetos produzidos fora desta lógica são utilizados para nos aprofundarmos conceitualmente em uma suposta interioridade classificada como moderna. A fetichização das máscaras africanas nos situa em uma longa conversa sobre a renovação das formas plásticas operadas na Arte Moderna devido às inovações técnicas e materiais que revolucionaram o que vinha sendo produzido desde o Renascimento, porém essa mesma vontade intelectual eclipsa as discussões sobre o uso prático ou ritual de outros artefatos produzidos por povos originários. O estadunidense Hal Foster no artigo “O artista como etnógrafo” que compõe o livro *O retorno do real*, define essa postura como sendo uma *fantasia primitivista*: “[...] o outro, que geralmente se supõe ser de cor, tem acesso especial a um psiquismo primário e a processos sociais dos quais o sujeito branco é de alguma forma excluído – uma fantasia tão fundamental para os modernismos primitivistas” (FOSTER, 2017, p. 163). No caso dos surrealistas dissidentes representados por Michel Leiris e Georges Bataille, em que de fato existe uma valorização da produção material da “alteridade cultural [*cultural otherness*]” (FOSTER, 2017, p. 164), Forster sinaliza que as pesquisas viram uma entrega “a um ritual de autoalterização” (FOSTER, 2017, p. 164). O repertório simbólico e material do outro é utilizado para produzir “autoetnografias” (CLIFFORD apud FORSTER, 2017, p. 164). Nessas circunstâncias, a análise estética somente vai nos informar sobre o gosto dos ocidentais, obscurecendo as perguntas que movem os grupos que produzem esses objetos transformados em mercadoria sob a forma de souvenirs exóticos.



Figura 1¹: Povo Songe, Congo; Máscara Kifwebe, séc. XX; Madeira policromada, 26,9 x 51,6 cm.

Figura 2: Pablo Picasso; Retrato de uma mulher, 1942; Óleo sobre tela, 10 x 81 cm.

Desde 2012, ainda caloura, vi diversos professores serem confrontados pela descoberta inquietante do típico estudante de humanidades: então, História da Arte é só História da Arte na Europa? Percebi no contato com os alunos essa mesma urgência por perspectiva um pouco menos colonizada do material a ser estudado e sinto que a vivi em um momento privilegiado para este tipo de indagação, pois acompanhávamos a crescente popularização de ações guiadas por artistas indígenas contemporâneos. Durante o colapso do Covid-19, esses agentes foram altamente requisitados para falar sobre modos de vida e sobrevivência em meio ao desastre. Essa inquietude cíclica dramatiza a existência dos povos originários apesar do nosso modo de vida capitalista, responsável pela pandemia, pouco efetivo para nos salvaguardar dela e para produzir bem-estar coletivo. Entramos em mais um ponto crucial sobre a construção do escopo da pesquisa: trata-se de um estudo proveniente da pandemia, pois o meu ingresso no doutorado no PPG em Ciência da Literatura aconteceu no primeiro semestre de 2021. Acredito que o contato intenso com Arte Indígena Contemporânea, demanda apresentada pelos meus alunos dos 7 cursos de Arte no Brasil ¹ que ministrei, envolve um momento de fragilidade do que era dado como certo. Um mundo se acabou com a pandemia, assim como a crença no aparelho estatal, na formação profissional e nas formas de relação social. A pandemia é um momento de divisão ideológica: por um lado, a sensação de desamparo, por outro lado, o aumento de

¹ A máscara reproduzida aqui não é a mesma do livro *Modern and Primitive Art*, mas do site de uma loja de arte africana. Disponível em: <https://africartmarket.today/en/artifacts/african-songye-wooden-male-kifwebe-mask-315293/>. Acesso em 16 de fevereiro de 2025.

teorias negacionistas e dos apoiadores da extrema direita. O inegável é que todos perceberam que algo estava no ar (literalmente e metaforicamente).

A arte indígena coloca em xeque a noção de talento único associado à figura de um mestre artesão em voga desde o Renascimento. A palavra “arte” está relacionada a um aporte teórico e histórico precisos, além de sermos disciplinados para apreciá-la e entendê-la a partir de determinados códigos culturais. Para Richard Sennett, em *O artífice*, “a arte conta com um agente central ou dominante, enquanto o artesanato tem um agente coletivo” (SENNETT, 2020, p. 88). O autor propõe essa distinção ao analisar como a “arte” foi progressivamente separada do “artesanato” de acordo com os modelos existentes de oficina na Idade Média e de ateliê no Renascimento. Durante a Idade Média, o mestre era o responsável em transmitir os seus conhecimentos para os seus discípulos, os tornando capazes de atuar em diferentes etapas do trabalho artesanal. No Renascimento, começou a valorização do objeto artesanal produzido “a maneira” de um mestre específico e esse mestre podia levar o seu conhecimento para tûmulo. O processo artesanal ficou cada vez mais setorizado e a prática do mestre podia ser executada em segredo. O indivíduo genial é aquele que se distingue pela sua originalidade, muitas vezes efêmera, pois a sua perícia dificilmente vai ser transmitida. O artista, desde o Renascimento, para ser valorizado deve ser peculiar, inventivo e original. No mundo nativo existem de fato os “mestres” em determinadas práticas, como no caso Huni Kuin/Kaxinawá, no qual as mulheres que se sobressaem na tecelagem são chamadas de “*ainbu keneya*, ‘mulher com desenho’ ou ainda de *txana ibu ainbu*, ‘dona dos japins’” (LAGROU, 2009, p. 17), enquanto os homens que se destacam no canto são “*txana ibu*, ‘dono dos japins’” (LAGROU, 2009, p. 18). O japim é um pássaro conhecido por emular cantos de outros pássaros e animais, além de se destacar pelo modo com que tece o seu ninho. Essa nomenclatura indica que esses “donos do japim” exercem um papel de destaque ou de liderança ritual em suas atividades produtivas – separadas por gênero entre os Huni Kuin –, mas não necessariamente indicam uma especialização ou uma marca de originalidade no fazer. Nesse contexto, o pássaro japim é “o modelo de artista a emular pelos humanos, pois, além das capacidades de tecelão e cantor, o japim compartilha com os humanos o hábito e o conhecimento de viver em comunidade, um conhecimento considerado condição para qualquer outra habilidade” (LAGROU, 2009, p. 19). Ser considerado um dono do japim, significa ser um perito em viver produtivamente em acordo com a sua comunidade. O estabelecimento do status do artista na Europa, conforme elaborado na separação entre a oficina medieval e o ateliê renascentista significa exatamente o oposto.

Na Arte Moderna, a questão da individualidade definidora de uma “autoria artística” valida cada vez mais a ideia de que o “artista” é um ser especial e separado do senso comum, engajado em uma atuação que supere o papel de um simples artesão. Em 1790, no §46 da primeira parte da *Crítica da Faculdade do Juízo*, intitulada “Crítica da faculdade de juízo estética”, Immanuel Kant aponta que o “gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte” (KANT, 2005, p.181). Para Kant, os produtos do gênio são “*exemplares*, por conseguinte, eles próprios não surgiram por imitação e, pois, tem de servir a outros como padrão de medida ou regra de ajuizamento” (KANT, 2005, p. 181). Ou seja, o gênio não imita, é imitado, pois a sua originalidade vai criar as regras do belo para a arte. Esther Pasztory em “Aesthetics and Pre-Columbian Art” aponta que a estética surgiu como um campo de estudos separado da filosofia europeia somente no século XVIII, época em que Kant estrutura a sua *Crítica da Faculdade do Juízo*. Para Pasztory, a estética atribui à arte “some of the transcendental qualities traditionally associated with religion” (PASZTORY, 2005, p. 189). O século XVIII é marcado pelo Iluminismo e a crença na ciência, uma época de declínio do poder da Igreja e do cristianismo na maior parte da Europa. A descrição de Kant sobre o gênio artístico indica que a busca da divindade está sendo direcionada para outros campos discursivos. Na esquematização do gênio kantiano está a matriz, que, posteriormente, durante o Romantismo vai definir as características que designam o artista – aquele a quem cabe a fabricação de obras de arte.

No século XIX, começará a substituição da mão de obra especializada por máquinas capazes de padronizar a produção de bens de consumo em larga escala. Nessa sociedade da abundância de produtos, o artífice – amplamente defendido na obra crítica de John Ruskin – é um contraponto que resiste diante da perfeição dos objetos produzidos pela máquina: tornando-se “um símbolo da individualidade humana, configurado concretamente no valor positivo atribuído às variações, defeitos e irregularidades do trabalho manual” (SENNETT, 2020, p. 100). Na imperfeição do trabalho artesanal, ou na gestualidade que é expressa em uma escultura ou pintura, está a “mão humana”. A Revolução Industrial e o Romantismo determinam o momento em que o artista é encarregado de nos apresentar algo que está no invisível para os meros mortais, pois ele é aquele que vai desautomatizar a nossa impressão a respeito das coisas, ao mediar e trazer para a nossa vista algo que ele percebeu primeiro. Dessa forma, essa postura alimenta um sistema permissivo para que o artista questione o modo de vida da sociedade, desde que o mesmo contribua ativamente para a manutenção dela. O resultado no começo do século XX, principalmente quando pensamos em arte conceitual, é um objeto

extraterrestre incapaz de dialogar com o grande público. Em diversos contextos etnográficos existem algumas regras que separam o fazer ou o uso dos enfeites – por gênero ou posição social –, mas, de uma maneira geral, todos podem produzir *arte-artesanato*², além de não serem fabricados objetos cujo significado é incompreensível para o restante da comunidade. Essa é a primeira armadilha conceitual que precisamos levar à sério quando pretendemos ler objetos oriundos de um grupo nativo: o termo “arte” foi exportado com a colonização. Em suma, povos originários não possuem um “artista” dentro dos moldes da estética do séc. XVIII, pois não há indivíduos gênios que ditam as regras para a fabricação de objetos considerados especiais por possuírem apelo plástico.

Durante a Antiguidade e a Idade Média, as artes eram divididas em artes servis e artes liberais. Enquanto as artes livres designavam quais atividades implicavam o uso do raciocínio, as artes servis ou mecânicas foram rebaixadas por estarem mais próximas do corpo do que das ideias. O artesão medieval era um trabalhador coletivo e anônimo, pois raramente alguém assinava individualmente aos seus trabalhos. Qualquer atividade artística, que envolvia o artesanato como a escultura e a pintura, era classificada como servil em um panorama que só foi modificado no *Quattrocento* italiano. O advento da perspectiva, um cálculo matemático que formatou a nossa visão até os dias atuais, possibilitou o enquadramento do trabalho manual na retórica das artes liberais. A perspectiva junto da câmera escura, permitiu a criação de um parâmetro do que seria “a boa arte” produzida por “um bom artista”. Após a definição do que seria o “bom artista”, há a esquematização e a legitimação da História da Arte baseada na figura do indivíduo especial: foi publicado na Itália em 1550 o livro *A vida dos artistas*, de Giorgio Vasari. No mesmo século em que havia a fundamentação da História da Arte, o Novo Mundo era invadido e saqueado pelo Velho Mundo, enquanto representantes da igreja católica se questionavam se os povos nativos possuíam alma ou não, para poderem decidir se eram humanos ou não. Atualmente essa dúvida colonial do século XVI é reformulada pela via de novas perguntas: quais povos possuem arte ou não, para definir quais povos seriam plenamente humanos ou não (PASZTORY, 2005).

Como pensar em uma historiografia da arte no nosso contexto brasileiro que esteja de acordo com a urgência por uma agenda ética e engajada na legitimação de novas

² O neologismo arte-artesanato aparece na tese como uma forma de desarticular a oposição entre a arte e o artesanato nas situações em que me refiro à produção tradicional indígena. Essa produção tradicional dos povos originários também é nomeada na tese como “fazeres seculares” (TERENA, 2022, p. 459), arte originária e arte tradicional. A palavra “artesanato” é utilizada diante de discussões teóricas que visam explicar o termo ou em contextos etnográficos específicos.

representações identitárias? O ambiente mental em que aconteceu a minha aproximação com a arte indígena passa por três pontos: a docência, o contemporâneo e a decolonialidade. Para o pesquisador argentino Walter D. Mignolo em “Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade”, não existe colonialidade sem modernidade, pois “a ‘modernidade’ é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, um ponto de vista que constrói a civilização ocidental ao celebrar suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a ‘colonialidade’” (MIGNOLO, 2017, p. 2). Enquanto na Europa era publicado *A vida dos artistas*, as Américas e a África eram exploradas para servirem como uma fonte infinita de recursos para a Europa. O roubo monetário e simbólico, tanto das terras, quanto dos corpos não-europeus, como se tudo e todos pudessem ser “coisificados” e utilizados como capital pelo homem branco, serão pilares da retórica da modernidade. Existe um mal-estar geral em relação ao nosso papel como pesquisadores e professores brancos, que falam de um determinado local de poder complexo dentro das instituições brasileiras, pois em um contexto global ainda somos vistos dentro do estereótipo do latino não branco. Ocupar o lugar de professora, que precisou aprender para ensinar, sobre um mundo “outro” nesse contexto de pensamento e de leituras, mexeu com um grupo sem fim de sensibilidades profissionais. Essa tese tem as “traduções da arte indígena” como eixo temático, mas é escrita por uma pessoa não-indígena, não é fruto de um trabalho de campo feito colaborativamente com pessoas indígenas e a maior parte dos pesquisadores citados são não-indígenas. Em todo caso, o que ficou claro para mim, dentro daquele contexto, é que precisaríamos nos engajar em um letramento em arte e vivência indígena, pois faço uma aposta de que o movimento adotado pela Arte Indígena Contemporânea (AIC) veio para se estabilizar e ser escrito dentro das principais instituições de ensino, pesquisa e cultura.

O desprezo ao ofício artesanal na “origem” da História da Arte, também é o desprezo ao uso do corpo. Para os indígenas do séc. XVI, a dúvida nunca foi se os europeus possuíam alma ou não, “ao contrário, consistia em duvidar que outras almas tivessem corpos como os seus” (CASTRO, 2024, p. 65). Ou seja, a corporalidade tem um lugar privilegiado dentro do multinaturalismo ameríndio e desprezar um determinado ofício (arte-artesanato) devido as marcas de corporalidade que ficam ou não em um determinado objeto não faz sentido algum dentro da lógica ameríndia. A entrada de agentes contemporâneos, produzindo pintura para ser contemplada em parede de museu, acrescenta outra perspectiva ao lado do cânone, pois neste ponto discutimos uma exposição de arte indígena fora das piruetas decorrentes da designação teórica “arte-

artefato”, usadas para validar a presença ou não de determinados objetos nativos dentro do circuito artístico. Acredito que a discussão sobre o que é Arte Indígena Contemporânea não parte da questão sobre o que é arte ou artesanato, pois ela acontece quando um determinado grupo se mostra presente nos espaços coloniais como autores, não como representação. Esse grupo de agentes se vale materialmente desse sistema ao achar o trânsito produtivo para a sua causa coletiva, o que nos obriga a pensar sobre o que acontece com a palavra arte quando dois sistemas tão distintos se encontram. No avanço de uma expansão territorial que seja radicalmente democrática, divagar sobre o juízo estético deixa de ser uma prioridade. Jaider Esbell do grupo indígena Macuxi, afirma que não é um artista plástico (TERENA, 2019), o que me fez analisar as suas práticas como produções de um artista xamânico (LIBRANDI, 2022) que engendram um “ativismo do extraordinário”. Para Jaider, a palavra arte é um estado, pré-existente à chegada dos colonizadores, pois o modo de existência da arte sempre fez parte da vida indígena. Na fala de Jaider existe a recusa em negociar com o sistema discursivo dos brancos, afinal nesse tipo de negociação o comum é que o mundo indígena seja engolido pela globalização devoradora do mundo branco.

Na hipótese levantada por Jaider, um artista que compõe o acervo de prestigiadas coleções de arte e validado dentro do sistema de arte, constatamos que o seu ponto de partida para pensar a sua prática não passa pela problematização histórica da arte. O Cubismo dialoga criticamente com o Renascimento e utiliza a natureza morta, o estilo acadêmico mais menosprezado, para subverter a lógica da ontologia naturalista (DESCOLA, 2023). A arte indígena advém dos grafismos e de imagens não realistas, não havendo qualquer diálogo com a crise da representação do século XX. A desconstrução do belo, presente no modernismo está sempre questionando e se reportando ao que foi feito antes; um perfil de produção e de acúmulo do conhecimento também intrínseco às nossas práticas acadêmicas. Se analisarmos a postura de Jaider e dos outros autores indígenas presentes na tese, embora as obras sejam produzidas a partir da captura de técnicas brancas – no sentido de ser uma tecnologia trazida com a colonização –, a arte é apresentada principalmente como um palco estratégico para o ativismo indígena.

Pensar, ensinar e escrever sobre Arte Indígena Contemporânea (AIC) nesse momento em que a mesma está em alta, envolve assumir um lado específico em uma disputa teórico-política. Trata-se de pesquisar sobre os indígenas e as suas coisas, assim como a visão do indígena sobre o colonizador e as suas coisas. Escolher reunir o aporte teórico sobre arte a partir da perspectiva de um grupo cuja ontologia não foi desenvolvida

dentro do sistema histórico que valida o conceito de arte, é um modo de tentar mudar o sistema dominante. A miçanga é o meu ponto de partida para estudar a Arte Indígena Contemporânea porque foi através dela que percebi o quanto os indígenas se reafirmam etnicamente e resistem, apesar da presença hostil dos brancos e dos seus bens industriais. Diante das discussões sobre a pintura indígena contemporânea, que se adequam perfeitamente aos espaços de apreciação estética tradicionais, estive diversas vezes em torno do questionamento da validade daquela prática enquanto prática indígena. “Sim, mesmo que seja uma pintura e esteja na parede de um museu, é arte indígena”. Esta afirmação nos faz pensar nos materiais e no fazer: a tinta a óleo, assim como a miçanga são matérias-primas alógenas igualmente ressignificadas pelas práticas indígenas. A tese nasce da necessidade de entender como essas duas situações foram desenvolvidas, traduzidas e ressignificadas. Arte Indígena Contemporânea não é sobre responder às grandes categorias ocidentais, mas uma luta territorial. Além de um grupo de estudos etnográficos acerca da miçanga e da exposição *No caminho da miçanga – um mundo que se faz de contas* (2016), faço um levantamento de alguns acontecimentos que são analisados a partir das exposições *ReAntropofagia* (2019) e *Faz escuro, mas eu canto* (2021) – nome dado à 34ª Bienal de São Paulo. O excesso de informação sobre a presença desses artistas em grandes instituições, poderia nos anestesiá-los com o otimismo de uma “invasão invertida”, resultado de uma retomada territorial bem sucedida. Porém, penso essa série de eventos em contraste com a dificuldade dos povos indígenas de terem o direito a demarcação de terra respeitado, tendo em vista a violenta relação entre os indígenas e os fazendeiros do agronegócio.

Como montar uma ementa?

A projeção midiática de alguns curadores, artistas e pesquisadores indígenas no período em que lecionei a disciplina de Arte no Brasil 1, durante os anos de 2021 e 2023, tornaram incontornável um engajamento político na tarefa de montar uma ementa para explicar didaticamente a arte indígena tradicional. O curso era desenvolvido de maneira linear e os sítios arqueológicos brasileiros e a arte indígena eram apresentados no começo da ementa. Era o bloco “não histórico”, sobre os grupos que não possuem a palavra “arte” em seus idiomas nativos. A arte indígena foi “o que” aconteceu no Brasil antes da chegada do Barroco, quando, enfim, iniciou a História da Arte no Brasil. Porém, esse modo de

narrar e apresentar a arte gerava a incômoda sensação de estarmos falando de “algo que passou”; de “apenas” uma parte pré-histórica do conteúdo que era inexpressiva para explicar as demandas da arte contemporânea – afinal, “arte” é um conceito vinculado à uma tradição acumulativa e histórica. Na contramão desse dilema acadêmico, o nosso cotidiano era preenchido pelas falas de Denilson Baniwa, Jaider Esbell e Ailton Krenak, que eram discutidas em sala de aula e que afirmavam o modo de vida indígena como vivo, criativo e atuante. Foi um momento de muitas publicações, *lives* e eventos com a etiqueta indígena, transmitidos de forma acessível e online durante o período pandêmico. O livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Ailton Krenak, era recebido em conversas de Whatsapp. Havia um barulho, um desconforto e um som difícil de ser articulado na ponta da língua. Por que práticas estéticas etnográficas e/ou interculturais quando adaptadas aos nossos códigos finalmente são levadas à sério por nós acadêmicos especializados em arte? O que diferenciava o artesanato envolvido na produção de uma pintura ou de um cesto? A exigência colocada pelos estudantes de sempre fugir da ementa e de me levar com ansiedade a discutir o contemporâneo, me fizeram perceber a importância de apresentar o fazer indígena como algo pertencente a um mundo contemporâneo e em transformação.

Esse mundo distante e próximo ao mesmo tempo, fez uma renovação na minha biblioteca. A tese foi ganhando contornos quando me propus a refletir sobre o que acontece com o campo disciplinar da História e da Teoria da Arte, quando o pensamos por meio das situações e do vocabulário oriundos da Antropologia. A aproximação da Arte Indígena Contemporânea com leituras clássicas da Antropologia fundamentada por Lévi-Strauss foram um norte para adaptar esse conhecimento ao interesse docente em diálogo com o dos meus estudantes de Artes Visuais. Durante o processo de dar aula foi necessário aprender e assimilar essa bibliografia básica de maneira didática. Me interessar pela vivência do indígena no contemporâneo, segundo a proposta da Arte Indígena Contemporânea, me ajudou a exercitar com os estudantes o interesse em textos e materiais etnográficos, pois os estudos comparativos apresentavam um motivo palpável para nos aprofundarmos no fazer investido nas produções milenares – enfeites corporais, cestos, cerâmicas, tapeçarias. Portanto, acredito que “o motivo” da tese seja atuar como um material introdutório à Antropologia visando a aplicação desse conhecimento em objetos interessantes para os campos de estudos das duas áreas que nortearam a elaboração dessa pesquisa: a História da Arte e a Teoria Literária.

Durante as três primeiras aulas da disciplina nos dedicávamos a entender conceitualmente a arte indígena tradicional e o modo no qual ela aparece, circula e é

exposta dentro do sistema artístico ocidental. O livro *Arte Indígena do Brasil* (2009), da antropóloga belga Els Lagrou, possui uma abordagem geral e com breves descrições etnográficas dos exemplos expostos. Durante a montagem de seu livro, Lagrou optou por “produzir um ensaio teórico que visa realçar o que a arte indígena possui de específico e de fascinante” (LAGROU, 2009, p. 9). Os exemplos etnográficos selecionados são lecionados panoramicamente através de situações específicas, como a relação dos Huni Kuin com o desenho entrelaçado com a prática da tapeçaria e dos Wayana com os seus cestos repletos de grafismos trançados em arumã. Esse modelo de abordagem já está dado no título do livro, pois a arte indígena produzida no Brasil, segundo o site do Instituto Socioambiental³, acessado no ano de 2024, significa uma diversidade encontrada em 279 povos, 150 línguas e aproximadamente 900 mil pessoas⁴. Esse livro foi o começo para entender como os objetos e as práticas indígenas, com inegável apelo estético, “agem” dentro de contextos específicos. É um ponto de partida para podermos nos orientar por “caixas” que acumulam conjuntos e que indicam possibilidades de leituras: Como são divididas as atividades produtivas? Como são tratados aqueles que se destacam na arte-artesanato? Quem pode produzir arte-artesanato? O livro de Lagrou é precioso porque é didático e generoso diante dessas indagações.

Durante o processo, também desenvolvi fascínio em entender como o não-indígena é assimilado pela perspectiva indígena e estava influenciada por Mignolo que me orientava a ler a bibliografia canônica sob uma perspectiva decolonial. Existem diversos grupos indígenas e distintas maneiras de pacificar ou rejeitar a alteridade, por isso elegi a miçanga para entender a concepção indígena sobre o que vem de fora. A inspiração para elaborar imagens no mundo indígena está associada ao contato com a exterioridade; como os sonhos, os espíritos e os estrangeiros. Ou seja, as produções artísticas tradicionais indígena não delegam um excesso de atenção para a questão da “autoria artística”. Essa constatação representa o primeiro desafio: a arte acontece porque o artista existe; logo, como interpretar como “arte” os objetos produzidos fora do arranjo cultural no qual a ideia de artista existe? Esse questionamento orientado pela interpretação

³ Instituto Socioambiental (ISA). Disponível:

https://pib.socioambiental.org/pt/Quem_s%C3%A3o#:~:text=Atualmente%20encontramos%20no%20territ%C3%B3rio%20brasileiro,mais%20de%20150%20l%C3%ADnguas%20diferentes. Acesso em: 24 de novembro de 2024.

⁴ O livro *Arte Indígena do Brasil* possui uma parte intitulada “Orientações pedagógicas”, escrita por Lucia Gouvêa Pimental e William Resende Quintal. Segundo o ISA (Instituto Socioambiental), acessado pelos autores em agosto de 2008: “existem no Brasil 227 povos indígenas, somando 600.000 pessoas falantes de mais de 180 línguas e dialetos” (p. 108).

indígena acerca da presença do branco no Novo Mundo foi um catalisador para o desenvolvimento da ementa, que foi fundamentada no capítulo “Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas” presente em *Arte Indígena no Brasil*. Dentro do nosso sistema, esses artesanatos com fins utilitários são considerados como um artefato, algo menos elevado do que a “arte”. Porém, o modo no qual essas situações são expostas, podem torná-las eficazes dentro daquilo que nós nomeamos como “arte”. Porém, a intenção de “tornar” a matéria trabalhada por um fazer em “arte” não passa pela intenção indígena dentro do contexto da arte-artesanato tradicional, o que nos posiciona em uma encruzilhada teórica.

A resposta para esse dilema não é simples ou cristalizada em uma pedra fundamental, então precisávamos (os alunos e eu) escolher as nossas ferramentas para abordar a questão. A argumentação em *Arte Indígena no Brasil* sobre como ler uma produção nativa como arte passa pelo artigo “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”, do antropólogo Alfred Gell. O texto escrito em 1996 é uma resposta à exposição *ART/artifact* ocorrida em 1988, no Center for African Art em Nova Iorque. A curadora Susan Vogel apresentou em um espaço nomeado como “Galeria de Arte Contemporânea”, uma rede de pesca produzida pelo grupo Zande (África), presa dentro de uma segunda rede que serve para mantê-la enrolada e fácil de transportar [Figura 3]. Gell não viu a exposição em questão, mas faz a sua análise do evento pela descrição obtida no texto “ART/artifact: On the Museum and Anthropology” publicado na revista *Current Anthropology* e escrito por James C. Faris. O catálogo da exposição *ART/artifact* é composto por um ensaio do filósofo estadunidense Arthur Danto e a resposta de Gell em “A rede de Vogel” é remetida mais precisamente ao escrito de Danto. Em seu texto para o catálogo, o filósofo rejeita a rede como objeto de arte contemporânea porque a rede serve para a pesca e integra o cotidiano prosaico do nativo Zande – por isso trata-se de um objeto “carente em significados”. Essa associação “lógica” de Danto, confirma o seu desconhecimento – e desinteresse – acerca das obras de arte colhidas no trabalho etnográfico.

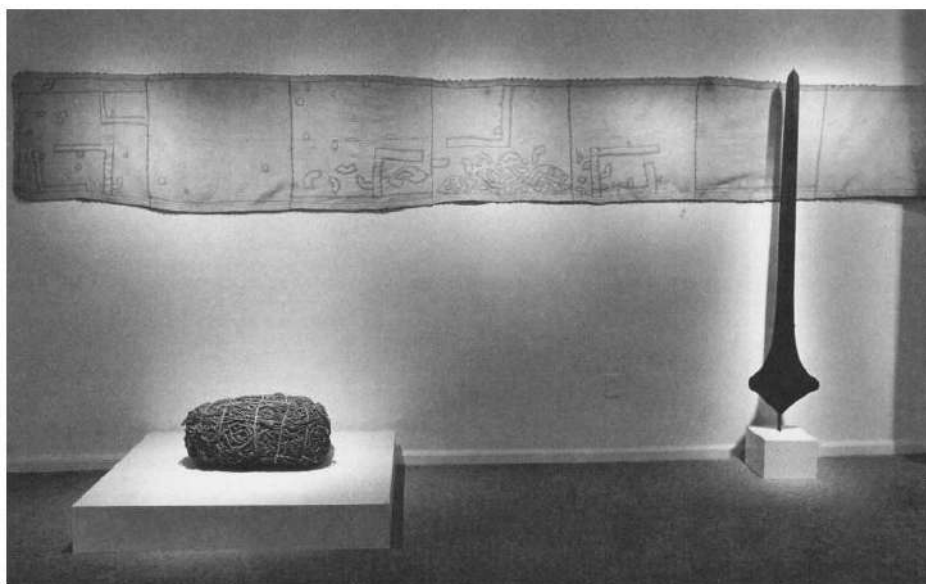


Figura 3: Rede Zande exposta em *ART/Artifact* (1988).

Gell questiona o posicionamento de Danto revisando as principais teorias que eram utilizadas naquele momento para definir se um objeto é arte ou não, elencando a teoria estética, a teoria interpretativa e a teoria institucional como os principais caminhos de classificação. Segundo a teoria estética, em desuso pelos entendedores da arte conceitual, o objeto será arte se ele for intencionalmente produzido para ser visualmente belo; para a teoria interpretativa, um objeto é arte se ele responde à tradição artística historicamente fundamentada; e a teoria institucional aponta que o *mundo artístico* composto por críticos, historiadores da arte, curadores, colecionadores, galeristas, artistas e os demais simpatizantes e trabalhadores da arte, são os que decidem o que vai ser chancelado como arte. A teoria interpretativa da arte e a teoria institucional da arte são abordagens propostas por Danto, um filósofo enraizado no historicismo hegeliano. Danto, devido à finalidade utilitária do objeto, não o considera como uma obra de arte e nem ao menos Vogel é cogitada como uma cocriadora da obra artística ao apresentá-la como um possível *ready-made*. Para validar o seu argumento, o filósofo imagina duas situações etnográficas envolvendo os fictícios “povo cesteiro” e “povo ceramista”: a produção material de cestas e cerâmicas de ambos os grupos é quase idêntica, porém Deus foi um cesteiro e trançou o mundo para o primeiro grupo; enquanto Deus foi um oleiro e modelou o mundo com barro para o segundo grupo. Na lógica alinhada com a crença de um estatuto privilegiado para a figura do artista – reproduzida aqui por Danto –, a tarefa do demiurgo

deve ser exercida por sacerdotes e sábios, por isso para o primeiro grupo são eles que trançam os cestos e no segundo grupo são eles que moldam o barro.

A intenção da curadora da exposição era “quebrar o elo entre a arte africana e o ‘primitivismo’ da arte moderna [...] e sugerir, diferentemente, que os objetos africanos podem ser analisados em uma perspectiva mais ampla” (GELL, 2001, p. 176). A mostra *ART/Artifact* era uma oportunidade para o público frequentador de exposições de Nova Iorque traçar um paralelo com o que era visto em outras galerias de arte contemporânea dos anos 80, tal como as esculturas produzidas com madeira e barbante amarrado por Jackie Windsor. Na contramão de Vogel, Danto prefere se apoiar na bengala da distinção entre arte e artefato, ao invés de se conformar com a possibilidade da rede ser arte por conta do modo no qual ela foi apresentada ou pela possível validação de alguns representantes do *mundo artístico*. O filósofo poderia ter revisado uma bibliografia existente sobre arte africana antes de escrever o seu artigo, mas essa possibilidade não pareceu importante no momento e ele escolheu resistir à rede criando alusões etnográficas não fundamentadas em um estudo de campo. Porém, existia um risco em rejeitar completamente a rede como arte, pois Danto poderia ser acusado de etnocentrismo; sendo assim, a sua argumentação visa demonstrar a superficialidade da aproximação da rede com o conceito de arte em voga no final dos anos 80. Desta forma, a armadilha de Vogel cumpre o seu objetivo e é bem sucedida, afinal o discurso do filósofo é contraditório. Alfred Gell se detém sobre essas contradições.

Gell quer nos convencer de que uma teoria institucional com raízes sociológicas – conforme desenvolvida pelo filósofo George Dickie – nos orienta a perceber que o sistema de valores que elege uma coisa como “arte” não está no objeto em si, mas em uma cadeia social que o define assim. Esse grupo social que legitima o valor das coisas possui preconceitos orientados pela vontade de proteger a “arte” de uma suposta contaminação. Essa “solução teórica” de Gell significa que ao sermos convencidos de que a rede de pesca pode ser interpretada como um objeto de arte contemporânea, estaremos diante de “uma nova categoria de arte” (GELL, 2001, p. 177). A meu ver, a conclusão de Gell funciona porque é uma resposta temporária para um problema pontual. Embora Danto seja o criador da teoria interpretativa e da teoria institucional da arte, ambas são funcionais quando se trata de arte conceitual, mas o modo no qual o filósofo a utiliza em objetos etnográficos ou interculturais demonstra uma limitação das suas teorias – por isso Dickie é o suporte teórico de Gell. Para Danto, a rede não pode ser considerada arte porque não é interpretada como um objeto especial entre os nativos que a produziram, ao

contrário da máscara africana que possui um uso cuja finalidade é sagrada. Sobre as máscaras africanas, Danto afirma que “foi produzida, individualmente, por escultores altamente talentosos, com intenções artísticas (estéticas) específicas, que eles imprimiram em seus trabalhos” (GELL, 2001, p. 179). Danto enfatiza que esses objetos sempre possuíram grandeza como obras de arte, mas só “se tornaram acessíveis ao público não africano, graças aos esforços de alguns simpatizantes ocidentais” (GELL, 2001, p. 179). Para dar conta desse ponto da explanação, em sala de aula costumávamos assistir o curta-metragem *As estátuas também morrem* de Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cloquet: “[...] elas morrem [as estátuas], [...] classificadas, etiquetadas, conservadas no gelo de vitrines e de coleções; elas entram na história da arte, paraíso das formas onde se estabelecem os mais misteriosos parentescos” (RENAIS; MARKER; CLOQUET, 1963, 19’38”). O desconhecimento da parte de Danto acerca do uso ritual de objetos etnográficos nos faz pensar que a transformação desses objetos em “obras de arte” significa a retirada da “agência”. A meu ver, expor obras de arte como objetos estáticos produzidos para fins contemplativos é propor uma leitura pouco generosa com a própria arte. O processo de considerar como arte africana somente os objetos esteticamente agradáveis é a constatação de uma postura de atribuir pouco valor ao que pode ser apresentado pela cultura do outro. Esses objetos deslocados para dentro de um museu para servir ao deleite do público ocidental é a “arte africana” que no máximo pode ser apresentada e comercializada como artesanato “pobre”: “bibelôs, uma arte cosmopolita” (RENAIS; MARKER; CLOQUET, 1963, 21’09”).

Na fantasia de Danto, os sábios nativos produtores desses supostos objetos especiais alinhados com a cosmogênese, vão ser uma autoridade para apresentar um significado fixo sobre as suas produções consideradas artísticas pelos ocidentais. A obra de arte nativa deve ser autossuficiente e completa: em síntese, um recipiente do “Espírito Absoluto”. Logo, os objetos etnográficos considerados como “arte” devem ser “veículos de ideias completas que se originam da condição humana em toda sua densidade e fatalidade histórica, e, conseqüentemente, a iluminam” (GELL, 2001, p. 179). Existem dois equívocos nessa lógica: primeiro, Danto ignora que a caçada e a produção de armadilhas não servem somente para a sobrevivência; segundo, é estranho que ele aplique à arte africana critérios conservadores que já não fazem sentido dentro do contexto teorizado por ele acerca do *mundo artístico* do final dos anos 80. Danto chega a tomar emprestado do vocabulário heideggeriano o conceito de *Zeugganzes*, para afirmar que o artefato faz parte de um sistema de ferramentas: “seria equivocados afirmar tais coisas

[que dizem respeito a verdades universais] a respeito de facas, redes ou grampos de cabelo, objetos cujo significado se esgota em sua utilidade” (DANTO apud GELL, 2001, p. 179). Ao mesmo tempo, o filósofo faz a ressalva de que nem todas as produções artísticas ocidentais foram fabricadas somente para a contemplação do público, afinal “pinturas religiosas servem a funções litúrgicas [...], retratos expressam semelhanças, estátuas dignificam espaços públicos e soberanos, e assim sucessivamente” (GELL, 2001, p. 180). Ou seja, é aceitável que as obras de arte tenham uma utilidade, porém elas devem estar intrinsecamente conectadas com “significados independente de seu uso prático e, à medida que são artísticos, não são úteis, mas significativos” (GELL, 2001, p. 181). A instrumentalidade das máscaras, dos cestos e das cerâmicas é algo que pode ser explicado pelo nativo e pelo ocidental, mas, para Danto, não existe a possibilidade de que um instrumento possa simplesmente ser classificado como uma obra de arte.

Gell faz um levantamento de armadilhas e de exegeses sobre caçadas, com a intenção de nos convencer de que um instrumento pode ser interpretado como uma obra de arte significativa e alinhada com as demandas da arte conceitual. A postura de Danto parece pouco produtiva após Duchamp e o *ready made*, afinal a arte conceitual é valorizada justamente pela sua capacidade de agir como “armadilhas do pensamento” capazes de questionar os fundamentos do próprio campo disciplinar. Porém, como podemos aplicar esse tipo de análise a um objeto que não é transversalmente atravessado pelo gesto de um artista em concordância com uma reflexão histórica alinhada com a estética e a história da arte ocidental? Desse lado da indagação, acredito que esteja a armadilha que captura Alfred Gell – na qual o antropólogo entra conscientemente. Para provar o seu ponto de que as armadilhas podem trazer à tona aspectos da condição humana que vão além do desejo do homem de obter carne para se alimentar, o antropólogo traz o relato de um sábio Fang (África) que narra aspectos do refinamento do grupo Pigmeu para produzir armadilhas. Os Pigmeus vivem na floresta e são exímios caçadores que manufaturam armadilhas específicas para cada animal. Por exemplo, a armadilha para capturar um chimpanzé que, segundo o sábio Fang, são “como os seres humanos” porque diante de algum problema “param e pensam sobre isso” (BOYER apud GELL, 2001, p. 182), é uma linha bem fina na qual o chimpanzé intui que pode se soltar ao retirá-la suavemente; porém, é nesse momento e devido a esse movimento que setas envenenadas caem sobre ele. Podemos concluir, através dessa história com uma comparação anedótica entre humanos e chimpanzés, que uma armadilha pode ser uma “metáfora de profunda significação, uma refração do Espírito Absoluto, se é que algum dia existiu” (GELL,

2001, p. 182). Ou seja, as armadilhas também “são metafisicamente significativas” (GELL, 2001, p. 182). Nessa situação narrada pelo sábio Fang, a armadilha substitui o caçador e atua como uma pessoa que está pronta para reagir de acordo com o comportamento instintivo da vítima. Em outros exemplos, temos situações em que a armadilha reproduz o meio ambiente ou os aspectos físicos da vítima, pois elas são elaboradas para serem “paródias letais do *Umwelt* do animal” (GELL, 2001, p. 184). Em síntese, elas são modelos dos seus criadores, afinal caçam pelo seu dono. No artigo erudito e irônico de Gell, as armadilhas podem até mesmo encarnar uma épica trágica: “o capturador é Deus ou o destino, o animal capturado é o homem em sua encarnação trágica” (GELL, 2001, p. 184). A vítima quando capturada por uma armadilha, também está indo ao encontro do seu algoz. Segundo Danto, encontrar uma obra de arte é como encontrar uma pessoa, “um ser pensante, co-presente, reagindo a sua aparência externa e a seu comportamento” (GELL, 2001, p. 183). Neste ponto da leitura, Gell já nos convenceu da capacidade da armadilha de agir no lugar de uma pessoa, transformando a intenção do seu criador em ação.

A segunda parte da argumentação é um método comparativo de base intercultural, na qual o antropólogo-curador imagina encontros entre objetos etnográficos e obras de arte conceituais no território semiológico de uma exposição de arte contemporânea. O antropólogo demonstra os vínculos gráficos e simbólicos entre armadilhas nativas e uma obra de arte como “A impossibilidade física da morte na mente de alguém vivo” (1991) de Damien Hirst. O tubarão morto, conservado em um tanque de formol, representa o contraste entre o asséptico do “grande vidro” (uma referência direta a Duchamp?) e a característica biológica do animal “capturado”. Para Gell, o tubarão nos apresenta uma “reflexão sobre nosso poder de imobilizar forças elementares que, no entanto, parecem sempre potencialmente prontas a escapar” (GELL, 2001, p. 185). A armadilha de Hirst é colocada ao lado de um desenho em casca de árvore do tubarão mítico do povo Yolŋu. Esses tubarões representam a jornada rio acima de um tubarão “que foi capturado temporariamente em seu trajeto, mas escapou” (GELL, 2001, p. 185). O tubarão Yolŋu geralmente é desenhado atravessando um trajeto estreito, em meio a uma série de grafismos simétricos que rodeiam o caminho. Para os Yolŋu, esse tubarão “metamorfoseia a viagem do espírito à terra ancestral e a necessidade de transferir-lhe forças [...], de modo que ele, como o tubarão ancestral, possa escapar das ‘armadilhas’ que ameaçam sua trajetória” (GELL, 2001, p. 185). Com essa comparação, Gell demonstra o quanto a nossa

percepção sobre uma obra de arte ocidental pode ser potencializada quando a mesma é interpretada ao lado de uma imagem oriunda de um contexto nativo.

Os exemplos do antropólogo rebatem o argumento do filósofo, pois tanto em Hirst, quanto na rede de Vogel, existe a conclusão sobre o quanto as capturas em armadilhas abrangem uma “rede de intencionalidades complexas” (GELL, 2001, p. 185). A teoria interpretativa de Danto está certa porque afirma que a obra de arte é constituída a partir de um processo de interpretação, porém a base hegeliana da sua práxis teórica a torna insuficiente ao classificar um “artefato” como um objeto menos significativo devido às suas características utilitárias. Com a sua curadoria fictícia, Gell defende “o abandono da noção estética de obra de arte pela antropologia da arte” (GELL, 2001, p. 189); afinal, somente uma postura retrógrada analisaria como “arte” nativa apenas os objetos considerados “suficientemente bonitos” por antropólogos ou críticos ocidentais. Em um sistema de arte no qual um urinol – Duchamp e a sua “Fonte” em 1917 – circula como um objeto artístico conceitualmente eficiente, não faz sentido utilizar uma “teoria estética” para objetos provenientes de contextos etnográficos. Segundo Gell, o campo da antropologia da arte deve formular uma teoria que aceita “a premissa em essência libertadora da teoria institucional da arte, que surgiu precisamente para acomodar o fato histórico de que as obras de arte ocidentais já não têm mais uma ‘assinatura’ estética” (GELL, 2001, p. 189). Objetos considerados aleatórios como tubarões conservados em formol e redes de pesca são motes para significados diversos, algo condizente com as disposições teóricas de um frequentador de galerias de arte contemporânea.

A última armadilha descrita por Gell é pertencente ao grupo Anga (Oceania), que, segundo a bibliografia de Pierre Lamonnier, fabricam uma armadilha para capturar enguias que são mais resistentes do que as encontradas entre outros grupos da Nova Guiné. Embora, as armadilhas possuam a mesma finalidade (capturar enguias), para os Anga, a enguia está associada ao pênis do ancestral fundador. Entre os Anga, o banquete com enguias marca o término de um período de luto – após o rito, o enlutado deve voltar à vida normal. As armadilhas são montadas com “tiras de casca de árvore amarradas com argolas de cana e guarnecidas de um alçapão na extremidade mais larga” (GELL, 2001, p. 188); porém, o que as diferencia é que “as argolas de cana são muito mais resistentes, numerosas e cuidadosamente elaboradas e, analogamente, o alçapão é muito mais resistente do que seria necessário apenas para capturar algumas enguias” (GELL, 2001, p. 188). Ou seja, a armadilha além de reproduzir o meio ambiente e os hábitos da vítima, também é central na atribuição do “poder sobrenatural” das enguias. Para Gell, somente

um antropólogo atento situado entre o mundo nativo e o mundo ocidental poderia constatar esse fato. Els Lagrou em “Arte ou artefato?” compara esta armadilha com o *tipiti* [Figura 4], uma prensa de mandioca produzida pelos Wayana, que como uma cobra constritora possui o poder de constringir a mandioca. É muito importante que o *tipiti* não tenha rabo ou cabeça, por isso as suas pontas são curvadas, pois haveria o risco do *tipiti* se tornar um “ser independente que devora humanos” (LAGROU, 2009, p. 37). Nessa situação, é essencial que a cópia não seja completamente igual ao modelo: ela deve ser “incompleta”. Lagrou afirma, na esteira de Gell e o seu *Arte e Agência*, que a imagem sintetiza “os elementos mínimos que caracterizam o modo como o modelo opera e é por esta razão que uma imagem é um índice e não um símbolo ou um ícone do seu modelo” (LAGROU, 2009, p. 36-37). Ou seja, os artefatos não devem representar a imagem do modelo, mas imitar a sua agência.



Figura 4: *Tipiti* Wayana.

As coisas mediam a interação entre diversos seres – a enguia, o pescador, o ancestral – ao atribuírem o poder, o sentido e o significado que serão coletivamente inscritos nessas relações. Em termos de arte como conceito, Lagrou nos lembra dos Piaroa (Venezuela) estudados por Overing, em que “não há distinção entre a beleza produtiva de uma panela para cozinhar alimentos, uma criança bem cuidada e decorada e um banco esculpido com esmero” (LAGROU, 2009, p. 35) porque todas essas coisas são produtos do pensamento (*a'kwa*) de quem as fez. Vogel captura o antropólogo e o filósofo porque indica que os campos da antropologia e da teoria da arte devem encontrar um meio do caminho, em que objetos interculturais sejam analisados sob um prisma condizente com o contexto de significação em que estão sendo apresentados. Os artefatos oriundos de contextos etnográficos podem ser interpretados como objetos de arte contemporânea em determinados contextos, afinal eles também agenciam conceitos de acordo com a malha

social que interage com eles. Embora não exista a palavra “arte” entre os indígenas, podemos concluir que todo “fazer” artesanal é fruto do “pensamento”.

O texto de Gell e de Lagrou eram discutidos nas duas primeiras aulas do curso, para fundamentarmos como os objetos nativos seriam estudados por nós a partir de então. Em “A rede de Vogel”, Alfred Gell demonstra que obras nativas devem ser lidas segundo uma “teoria antropológica da arte” que não exija que os objetos sejam considerados “belos” para terem valor como arte, afinal a arte contemporânea já não é julgada segundo esses termos. Para nos situarmos na teoria antropológica da arte de Gell, costumava ler o Capítulo 1 de *Arte e Agência*, intitulado “Definição do problema: a necessidade de uma Antropologia da Arte”, no qual Gell “investiga o que seria uma “teoria antropológica da arte”, afirmando que: “A arte das margens coloniais e pós-coloniais, na medida em que é ‘arte’, pode ser abordada por meio de qualquer uma das teorias existentes, desde que essas abordagens sejam úteis” (GELL, 2020, p. 23). Para Gell, o campo da teoria da arte – pelo menos no contexto Europeu – é um campo com abordagens conceituais estabelecidas, por isso não é interessante criar uma teoria de arte específica para analisar obras de arte “antropológicas”. A partir dos escritos de Sally Price, o antropólogo explica que existe a “maneira de ver” dos indivíduos produtores e apreciadores de uma obra de arte, por isso devemos nos aprofundar nos contextos e nos valores destes indivíduos. A arte produzida no ocidente durante a Idade Média pode não ser interessante aos nossos olhos, até mesmo ser alvo de chacota na atualidade, com a sua perspectiva espacial considerada esquisita e os seus pomposos personagens religiosos, porém podemos apreciá-la honestamente se entendermos a “maneira de ver” do sistema cultural que a produziu. Porém, Price reivindica que obras de arte nativa sejam analisadas de uma forma que legitime os “arcabouços estéticos dentro dos quais elas foram criadas” (PRICE apud GELL, 2020, p. 25). Neste ponto, Gell discorda da abordagem de Price: “não acho que a elucidação dos *sistemas estéticos não ocidentais* constitui uma ‘antropologia’ da arte” (GELL, 2020, p. 25). Gell enfatiza que pensar em uma “estética indígena” faz parte de um projeto direcionado ao público ocidental, para que os mesmos possam se relacionar com os objetos nativos dentro de um sistema de valores conhecidos. Aplicar as categorias estéticas estabelecidas no ocidente aos objetos oriundos de contextos nativos permite um exercício crítico, o que facilita a assimilação de determinadas peças por um público letrado em teoria da arte. Porém, esse caminho não seria apenas uma validação da nossa própria ideologia de “veneração quase religiosa de objetos de arte como talismãs estéticos” (GELL, 2020, p. 26)? A posição de Gell é de que uma teoria antropológica da

arte deve dialogar com as questões formuladas pelo campo disciplinar da antropologia. A análise da forma na qual os objetos circulam dentro de diferentes contextos culturais pode ser mais interessante do que os analisar segundo “atos mentais internos” (GELL, 2020, p. 26), que geralmente estão mais interessados em discorrer sobre uma percepção individual acerca de uma imagem. O objeto próprio da antropologia são “as ‘relações sociais’ – relações entre participantes de sistemas sociais de diversos tipos” (GELL, 2020, p. 28) e por isso devemos recorrer às “teorias antropológicas existentes” que “não tratam de arte, mas das relações de parentesco, da economia de subsistência, de gênero, religião e afins” (GELL, 2020, p. 27):

Um enfoque puramente cultural, estético e ‘valorativo’ sobre objetos de arte é um beco sem saída para a antropologia. O que me interessa, pelo contrário, é a possibilidade de formular uma ‘teoria da arte’ que se adeque com naturalidade ao contexto da antropologia, dada a premissa de que as teorias antropológicas são ‘reconhecíveis’ inicialmente como teorias que tratam das relações sociais, e nada mais. A maneira mais simples de conceber essa ideia é supor que existe uma espécie de teoria antropológica em que pessoas ou agentes sociais podem, em certos contextos, ser substituídos por *objetos de arte*. (GELL, 2020, p. 28-29)

Os objetos de arte para Howard Morphy são “[...] signos-veículo que transmitem ‘significados’ ou são concebidos com o objetivo de provocar uma reação estética validada pela cultura, ou, ainda, ambas as coisas ao mesmo tempo” (GELL, 2020, p. 29). Segundo essa lógica, mesmo que não exista um mundo artístico indígena, existe um sistema de valorização dos objetos sob uma perspectiva estética e semântica entre os diferentes grupos nativos. Para questionar essa hipótese, Gell cita um padrão de escudo produzido pelo povo Asmat, no qual uma pequena figura antropomórfica é figurada no topo de um escudo altamente adornado. Este escudo é dotado de características indiscutivelmente estéticas, mas dentro do contexto no qual ele vai ser usado, dificilmente essa é a questão principal. No contexto de guerra, um escudo serve para proteger o guerreiro dentro do campo de batalha, ao mesmo tempo em que esse pequeno adorno indica que o guerreiro em questão deve ser temido pelo inimigo. Dificilmente, as características estéticas do escudo serão apreciadas durante o contexto de uso. Gell acrescenta que o objeto de arte, “[...] à exceção de alguns casos especiais, não são eles próprios signos dotados de ‘significado’; e, se é possível dizer que tem significados, então eles são parte da

linguagem (isto é, são símbolos gráficos), e não uma linguagem visual à parte” (GELL, 2020, p. 30). Na literatura de Gell, existe uma predileção por uma abordagem focada na “ação” e uma recusa em usar os recursos da semiótica que interpreta os objetos “‘como se’ eles fossem textos (GELL, 2020, p. 31). A análise de objetos classificados como arte nativa é feita em consonância com as “[...] ideias de *agência*, *intenção*, *causalidade*, *resultado e transformação*” (GELL, 2020, p. 31).

Diante da impossibilidade de atribuir imediatamente um critério para determinar o status que classifica o que é um “objeto de arte”, Gell diz que na “teoria antropológica da arte, esse critério não precisa ser independente da própria teoria” (GELL, 2020, p. 31). Afinal, o “antropólogo não é obrigado a definir de antemão o objeto de arte para satisfazer estetas, filósofos e historiadores da arte” (GELL, 2020, p. 31). O ponto para Gell é que a sua teoria não tem que responder instantaneamente sobre a natureza do objeto, seja fazendo uma interpretação simbólica ou uma avaliação estética, pois a natureza destes objetos é aquilo que aparece em “função da matriz social-relacional na qual eles se inscrevem” (GELL, 2020, p. 31). A teoria antropológica da arte de Gell, de forma aproximada, é definida como “as relações sociais que acontecem no entorno dos objetos que atuam como mediadores da agência social” (GELL, 2020, p. 32). A minha abordagem ao longo da tese, ao tratar a “coisa artística” como “mediadora”, está muito influenciada por esta leitura inicial do texto de Alfred Gell. Esses mediadores são materializados em diferentes agentes sociais como potes, armas, corpos e comidas. Essa “teoria antropológica da arte é a teoria da arte que ‘considera objetos de arte como pessoas [...]’” (GELL, 2020, p. 34):

Parece estranho sugerir que objetos de arte tenham de ser considerados ‘pessoas’ para adentrar no escopo de uma teoria da arte ‘antropológica’. No entanto, essa estranheza só existe se não considerarmos que a tendência da antropologia ao longo da história tem sido de desfamiliarizar e relativizar radicalmente o conceito de pessoa. Desde o surgimento da disciplina, a antropologia tem dedicado atenção a uma série de problemas ligados a relações bastante peculiares entre pessoas e “coisas” que parecem de algum modo “se apresentar” ou agir como pessoas. (GELL, 2020, p. 34)

Diante da porosidade entre as diferentes disciplinas da área das humanidades, Gell enfatiza que uma “teoria antropológica da arte” também não deve responder às questões da sociologia da arte. Gell afirma que a sociologia da arte é uma corrente engajada no

estudo da arte que circula dentro das instituições ocidentais, enquanto o foco da antropologia são as “interações sociais e suas dimensões ‘pessoais’” (GELL, 2020, p. 33).

Entendo a postura de Gell ao delimitar quais são os interesses do seu campo de estudo nesse texto publicado em 1998, porém em 2024 surgem novas questões. No contexto em que precisamos de tradutores ocidentais para termos acesso aos fazeres seculares indígenas produzidos fora do diálogo com as instituições de arte ocidentais, essa abordagem me parece uma forma de evitar uma interpretação simbólica que seja interessante somente aos nossos anseios. Um exemplo desse tipo é quando existe uma demanda por uma determinada forma plástica para validar como original a arte produzida por não-indígenas, como aconteceu na associação entre a arte moderna e as máscaras “africanas” já mencionado aqui. Porém, no momento atual, a arte indígena circula no sistema de arte sem precisar ser apresentada sob a curadoria de um tradutor não-indígena.

Os indígenas reivindicam a entrada nos espaços de arte como autores, não somente como informantes, inspiração ou tema (BANIWA, 2019; DINIZ, 2019; PITTA, 2021; ROUTHIER, 2023). A abordagem de Gell foi importante para que me desvinculasse da necessidade de me reportar à estética ou à história ao interpretar um objeto etnográfico como “arte”. Se a abordagem “funciona” e o objeto apresenta uma solução considerada artística, isso me permite considerá-los arte. Por exemplo, a exposição *ReAntropofagia* foi agenciada por um grupo de artistas indígenas sob uma curadoria indígena, e, atualmente, cancelados como arte dentro de instituições canônicas. A curadora indígena Naine Terena em seu texto “Manifestações estéticas indígenas – pensar o fazer de arte indígena no Brasil” aponta um caminho de leitura, no qual a produção indígena deve ser interpretada como uma manifestação estética indígena. Ela reivindica a palavra estética “a partir de sua etimologia ‘aquele que nota, que percebe, sensação, percepção’ e nada mais” (TERENA, 2022, p. 460), para que ela possa mediar o movimento atual entre pessoas indígenas e instituições de arte não-indígenas. Esse tópico é desenvolvido ao fim do capítulo “O que é miçanga?”, pois acredito que é um posicionamento curatorial que endossa a minha defesa de que a miçanga é uma matéria-prima valiosa para abordar as diferentes formas que os saberes tradicionais indígenas são traduzidos e apresentados pela Arte Indígena que circula dentro de sistemas ocidentais de arte. A tese foi produzida em um momento em que os artefatos produzidos por indígenas eram exibidos em grandes exposições de arte contemporânea, sem que houvesse uma discussão – ao menos pública – entre antropólogos e estetas como ocorre no texto “A rede de Vogel”. A legitimidade não era sem “resistência” por parte dos críticos de arte tradicionais e de avanço estratégico

por parte dos artistas e curadores indígenas, mas podemos constatar que houve uma abertura para que os objetos fossem apresentados e interpretados como arte. A pintura é um suporte; apenas uma forma específica de exibir uma arte produzida por uma pessoa indígena. Esse suporte é mais próximo daquilo que entendedores de arte “vão levar à sério” como arte. O ativismo eficaz da cadeia de produção artística indígena acontece quando conseguimos ver uma quebra de hierarquia entre suportes e fazeres, afinal essa postura impede o mito da exceção. Não existe “o artista indígena gênio” que atua de maneira autônoma e separada dos fazeres seculares dos seus parentes e da sua sociedade.

A primeira parte do curso me deixou a impressão de que somos iniciados em arte indígena a partir da leitura de antropólogos, que vão focar nos termos disciplinares da antropologia e evitar interpretações estéticas ou simbólicas. Independente da validade ou não dessa postura, acredito que a análise de objetos em função do contexto relacional em que eles são ativados socialmente enriquece o campo da História da Arte. A terceira aula, que fechava o bloco de “arte e antropologia” girava em torno do capítulo “Corpos e artefatos” de *Arte Indígena do Brasil* e o artigo “No caminho da miçanga: arte e alteridade entre os ameríndios”. Ao fim da aula, debatia duas imagens com os alunos: “ReAntropofagia” (2019) [Figura 0] de Denilson Baniwa e “Carta ao Velho Mundo” [Figura 5] de Jaider Esbell. Nas duas obras, os artistas/autores usam materiais que não fazem parte do aparato tradicional indígena, tal como nos exemplos envolvendo as contas de vidro. Entretanto, como pretendo comprovar com essa tese, o uso desses materiais alógenos não parte de um processo de aculturação, mas de reafirmação étnica.



Figura 5: Jaider Esbell; Carta ao velho mundo, 2018-2019; Intervenção em livro de luxo com 400 páginas sobre a História da Arte. Desenhos e textos. Produzido com pincel posca, 27 x 35 x 4 cm.

Como montar a tese?

Da miçanga à ReAntropofagia, o título da tese, está relacionado ao avanço cronológico do conteúdo dentro do curso sobre arte indígena que lecionei. A partir da “teoria antropológica da arte” de Gell, estudávamos a arte-artesanato indígena e o seu papel dentro do universo cosmológico indígena. Em seguida, finalmente introduzidos em um vocabulário etnológico, conversávamos um pouco sobre a pintura indígena contemporânea, para analisarmos os vínculos (pela aproximação e pela diferença) entre a arte indígena tradicional e a arte indígena contemporânea. O título não se refere a uma linha evolucionista do fazer, do artesanato “primitivo” até às técnicas europeias, mas ao percurso que precisei seguir para esquematizar a minha pesquisa.

O capítulo 1, intitulado “O que é miçanga?”, revisa o trânsito da miçanga entre o Velho Mundo e o Novo Mundo com o intuito de entender como indígenas socializavam os objetos introduzidos pelo colonizador (o outro, o branco, o inimigo). Para apontar as associações com a Arte Indígena Contemporânea nas minhas aulas, o meu método foi desenvolver um vocabulário antropológico para posteriormente utilizá-lo de maneira transdisciplinar com a História e Teoria da Arte. Els Lagrou propõe que a miçanga é um “objeto-conceito-relação” e me posiciono em continuar o debate afirmando que ela é capaz de responder algumas questões levantadas pela Arte Indígena Contemporânea. Esse percurso é feito com uma breve introdução sobre a exposição *No caminho da miçanga – um mundo que se faz de contas* (2016) e a situação da miçanga dentro do contexto mitológico e ritual indígena, para em seguida me aprofundar em um dos motes principais da tese: de que maneira a miçanga como intervenção específica no campo da arte altera o conceito convencional de arte? Procuo ler “as coisas” fora da lógica do uso de peças etnográficas para validar uma produção da arte ocidental (Arte Moderna), mas segundo a interpretação indígena e o seu sistema de validação específico. O primeiro capítulo nasce como um fichamento crítico dos textos “Corpos e artefatos” (*Arte Indígena no Brasil*) e “No caminho da miçanga: arte e alteridade entre os ameríndios”, ambos de Els Lagrou. Os Huni Kuin/Kaxinawá recebem atenção especial nesse capítulo, pois foram o grupo estudado por Els Lagrou durante a sua Pós-Graduação.

O grupo conhecido como Kaxinawá se autodenomina como Huni Kuin, algo que pode ser traduzido como a “gente verdadeira”. Kaxinawá significa “povo morcego”, uma denominação que carrega uma acusação implícita de canibalismo, e, possivelmente, foi a

forma que algum grupo indígena externo os nomeou. Kaxinawá é considerado pejorativo⁵ atualmente e por isso o grupo prefere ser chamado de Huni Kuin, logo esse será a forma que vou preferir nomeá-los na tese. Esses desencontros envolvendo nomes são inúmeros, devido ao fato de que os indígenas dificilmente criam autodesignações para os seus grupos. Esses nomes surgem de observações externas e geralmente fazem referência a alguma característica do grupo, como por exemplo o regime alimentar e o hábito de um determinado grupo de “comer sangue” como um morcego. O nome Mamaindê se refere a uma espécie de abelha (*mamaikdu*) caracterizada por sua belicosidade e por comer a carne dos mortos – possivelmente outra alusão canibal (MILLER, 2018). Mamaindê não é uma autodesignação, mas foi o nome que ficou. A antropóloga Joana Miller cita uma situação que pode nos orientar nessa situação:

Price (1987: 14) relata que os missionários da *South American Mission*, que se estabeleceram na década de 1940 em uma aldeia próxima ao rio Camararézinho, tiveram dificuldades em descobrir o nome do grupo com o qual trabalhavam. Depois de algum tempo, concluíram que o grupo chamava-se “Iritua”, provavelmente uma transcrição de “*iritùwá*” (em Nambiquara do sul), termo que, de acordo com Price (op. cit.), pode ser traduzido como “*you may name it*”. O nome do grupo registrado pelos missionários revelava, assim, a resposta dos índios às suas insistentes perguntas, mais do que a noção de uma identidade grupal. (MILLER, 2018, p. 47-48).

Provavelmente, cometerei alguns equívocos dessa ordem, pois coloco as informações segundo a leitura que tenho em mãos. Preciso assumir as inúmeras limitações e contradições de trabalhar com um vocabulário antropológico dentro da Teoria Literária, afinal a tese não é um trabalho de campo ou uma atualização de questões pertencentes ao campo disciplinar da etnologia americanista. As pesquisas de Joana Miller com os Mamaindê, Lucia Van Velthem com os Wayana e Dominique Buchillet com os Desana também compõem a argumentação do capítulo 1. No meu breve recorte etnográfico, percebi a predominância de antropólogas de destaque especializadas no estudo dos enfeites. Esse marcador que me chamou a atenção ao longo da escrita da tese faz sentido ao lado da aula inaugural, intitulada “Elogio do cotidiano”, ministrada por

⁵ HUNI KUIN. In: *Centro de documentação e pesquisa indígena (CDPI)*. Disponível em: <https://cpiacre.org.br/huni-kui-kaxinawa/#:~:text=Nome%20ind%C3%ADgena%20Mana&text=E%20a%20palavra%20kaxinawa%20veio,%C3%A9%20morcego%2C%20nawa%20%C3%A9%20povo>. Acesso 28 de maio de 2025.

Joanna Overing no Departamento de Antropologia Social da Universidade de St. Andrews. Overing constata que o seu papel de antropóloga, ao invés de filósofa, tem como “compreender e desvelar as visões de mundo de outras pessoas, em particular as dos povos indígenas da floresta tropical amazônica” (OVERING, 1998, p. 81). Durante um trabalho de campo, o antropólogo impregnado pelo ponto de vista ocidental, possui a tendência a desvalorizar as atividades cotidianas como cuidar das crianças, cozinhar a comida e lavar os pratos. Overing aponta que costumamos lidar com essas atividades tediosas da maneira mais rápida possível. Esse marcador de gênero colocado por Overing nos faz pensar mais sobre a nossa sociedade globalizada e patriarcal, na qual as atividades associadas ao trabalho doméstico – portanto, feminino – como o cuidado da casa e dos filhos devem ser preferencialmente executadas por outras pessoas. O machismo estrutural da nossa sociedade está delineado nessa separação produtiva, na qual as atividades domésticas são classificadas como menores e geralmente realizadas por mulheres. Durante o trabalho de campo, o antropólogo sedento pelas viagens xamânicas e por um entendimento místico da floresta, provavelmente irá se afastar da vida cotidiana. Para Overing, está nessa diferença e nesse olhar perspectivo, uma abordagem em que “no mínimo, nossas próprias maneiras oferecem-nos um meio valioso de entendimento comparativo” (OVERING, 1998, p. 84).

O capítulo 2, intitulado “A antropologia enquanto antropofagia” resume o meu processo de aprendizado conceitual e consiste em um glossário de alguns temas abordados em três capítulos de *A inconstância da alma selvagem* (“Esboço de cosmologia yawalapiti”, “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” e “Imanência do inimigo”) e um de *Metafísicas canibais* (“Metafísica da predação”) do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro. Uma das minhas propostas é que a tese seja um compilado de apontamentos etnográficos, para que possa ser consultada como um caminho introdutório para pessoas dos campos da arte e da literatura. Embora nunca tenha dado uma aula específica sobre Viveiros de Castro, esse livro era o meu guia para entender como se dão as noções de corpo e de pessoa dentro de alguns sistemas cosmológicos indígenas. Um artigo nomeado “A construção da pessoa nas sociedades indígenas”, publicado em 1979 e escrito por Seeger, DaMatta e Viveiros de Castro, é um estudo inaugural para voltarmos a nossa atenção para a importância da própria concepção do indígena sul-americano a respeito da corporalidade para podermos entender como é estruturada a noção de pessoa dentro dessas sociedades. Anteriormente, era comum aplicar o uso de modelos etnográficos africanos ou melanésios em grupos originários da

América do Sul. A importância do entendimento do indígena sul-americano para a noção de pessoa que é formulada nesse texto aponta um caminho para ler a organização social e cosmológica dessas sociedades, por isso é uma espécie de pano de fundo de todos os estudos etnográficos debatidos na tese; e, sendo assim, tornava incontornável um aprofundamento na obra de Viveiros de Castro. Esse capítulo, com contornos de fichamento crítico, indica que a práxis de assimilação do outro – do que vem de fora – em diversas sociedades amazônicas são definidas por uma *metafísica da predação*. A miçanga não é literalmente uma prática antropofágica, mas a lógica de assimilação tece alguns vínculos cosmológicos com um modelo cognitivo de entendimento de mundo. A tese investiga antropofagias simbólicas, como são todas as antropofagias rituais. É um capítulo que supre uma carência pessoal por um vocabulário básico sobre as coisas dos povos originários. A metafísica da predação ecoa na tela de Denilson Baniwa e nos enfeites de miçanga, por isso esse capítulo é citado ao longo do capítulo 1 e 4.

No capítulo 3, intitulado “Jaider Esbell e a Arte Indígena Contemporânea” pesquiso sobre a presença do artista Jaider Esbell na 34ª Bienal de São Paulo realizada em 2021, inicialmente ao lado da atuação do cacique Aritana na 13ª Bienal de São Paulo (1975) e do texto “Sobre o surrealismo etnográfico” de James Clifford. O meu interesse em comparar essas três situações está em analisar o indígena em três modos distintos: como produtor de artefatos etnográficos que inspiram as Vanguardas Históricas (Surrealismo), como montador da obra (Aritana) e como autor da sua obra (Jaider Esbell). Como a presença indígena circula dentro do sistema de arte? Quais são as condições necessárias para que o indígena tenha a sua autoria legitimada e possa aparecer no papel de artista dentro do sistema de arte? Como essa dificuldade de demarcação territorial dentro das galerias e dos museus se relaciona com a vida dos indígenas nos dias atuais? A tese do marco temporal e a demarcação contínua da Terra Indígena Raposa Serra do Sol representam uma guerra jurídica que está em curso desde 2009. Ainda no capítulo 3, apresento uma breve explicação sobre a dramática situação dos indígenas que ocupam a área para salvaguardarem o seu direito à terra, diante da presença dos produtores rurais da região. Um caminho de interpretação para o caso será apresentado pela via de uma aproximação conceitual entre a série *A guerra do Kanaimés* (2021), de Jaider Esbell, e a teoria de que a sociedade indígena é “contra o Estado”, defendida por Pierre Clastres. A conclusão é que Jaider na 34ª Bienal de São Paulo (*Faz escuro mas eu canto e Moquém_Surarî*) produziu um “ativismo” que impulsionou uma expansão democrática radical, materializada na entrada dos indígenas em importantes espaços de arte.

Entretanto, a invasão invertida não foi possível, afinal os indígenas até hoje sofrem com o genocídio e o roubo dentro de suas terras.

O capítulo 4, intitulado “A ReAntropofagia e as metamorfoses de Makunaimi”, condensa algumas questões sobre traduções, produzidas em interações entre o mundo nativo e o mundo ocidental, em paralelo com as ações de Denilson Baniwa e de Jaider Esbell no ano de 2019. Identifico que *ReAntropofagia* foi uma exposição, uma obra e um conceito. Na tela de Denilson existe um conceito, que precisa da própria mídia da pintura para ser apresentado. A pintura é um suporte facilmente classificado como arte, enquanto a arte tradicional indígena produzida com miçanga precisa ser trabalhada conceitualmente para conseguirmos lhe atribuir um valor artístico. Por que os objetos indígenas são aceitos como artísticos somente quando a tradução do pensamento se dá no formato daquilo que os não-indígenas esperam de uma obra de arte, i.e. como pintura? Denilson Baniwa conceitualiza essas questões oferecendo a cabeça de Mário de Andrade fusionada com Grande Otelo, para que os outros indígenas da exposição *ReAntropofagia* dispensem de vez os antigos tradutores. O convite é endereçado para indígenas: antropofagizar a Antropofagia Modernista para se tornarem finalmente os representantes de si mesmo. As contas de vidro e as tintas industriais são materiais obtidos devido ao contato como o colonizador, por isso, de maneira geral, representam a forte dimensão genocida por trás desses materiais obtidos de fora. Acredito que a postura de Denilson Baniwa com a tela “ReAntropofagia” reabre o debate sobre o genocídio indígena, assim como faz ecoar o questionamento: afinal, cabe a quem o direito de representar o indígena? Os enfeites de miçanga são capturas bem-sucedidas de matérias-primas e de técnicas alógenas, assim como a pintura aos moldes reantropofágicos de Denilson Baniwa. Um dos pontos da minha tese é pensar metaforicamente a antropofagia como uma prática de assimilação de bens culturais, tal como empreendida pelos modernistas brasileiros. A miçanga comprova que os “verdadeiros antropófagos” dentro do território da arte são os indígenas, pois empreendiam modelos de antropofagia para fins estéticos em um período anterior aos modernistas. A reafirmação étnica indígena negocia com o que vem de fora pela via da digestão ou da indigestão, com o objetivo de possibilitar a resistência do seu modo de vida – cosmologicamente, tecnologicamente, territorialmente.

Ainda no capítulo 4, contextualizo o *Manifesto Antropófago* (1928) com a leitura de Beatriz Azevedo, em seu *Antropofagia – palimpsesto selvagem* (2016), para poder entender os motivos que fizeram o livro *Macunaíma* (1928) ser considerado um representante do movimento – Mário não escreveu ou foi um adepto do *Manifesto*

Antropófago (1928), mas Oswald vê em seu livro a grande realização da Antropofagia Modernista. O *Macunaíma* de Mário de Andrade e o *Makunaimê* de Jaider Esbell (“*Makunaima, o meu avô em mim!*”) são somados ao repertório iniciado pela cabeça apresentada por Denilson Baniwa, para serem lidos de acordo com alguns estudos etnológicos como o perspectivismo ameríndio e a noção de equivocação (ambas teorias formuladas por Viveiros de Castro). Para ler a obra de Mário de Andrade, fui especialmente orientada pelos textos “A irrupção das formas selvagens” de Eduardo Sterzi e “A metamorfologia de *Macunaíma*: notas iniciais” (2020) de Alexandre Nodari. A minha prioridade foi selecionar textos que realmente reconhecessem e valorizassem as práticas culturais indígenas dentro da obra de Mário de Andrade. Por fim, penso a volta de *Makunaimê* para casa com o texto “Jaider Esbell, *Makunaimã* manifesto e a cosmopolítica da arte indígena contemporânea” (2022) de Marília Librandi.

A insistência em pensar a arte indígena sob um recorte antropológico aconteceu porque não parecia adequado simplesmente ler a arte ou a literatura indígena em paralelo com as categorias ocidentais da estética. De maneira geral, questionar se estamos realmente diante de “arte” ou de “literatura” nos força a questionar os próprios campos, e, conseqüentemente, ampliar a nossa percepção a respeito deles. O aumento em letramento em saberes indígenas pode causar o desmoronamento das nossas concepções tradicionais de arte e de literatura. Em partes fui guiada por esse desejo, até o ponto em que responder se é arte “mesmo” deixou de fazer parte das minhas questões. Diante da Teoria e História da Arte, a pintura indígena contemporânea parece “menor”, pouco revolucionária ou interessante ao lado das questões do pictórico ou da arte conceitual. Porém, o aprofundamento em uma série de estudos de campo e de falas de indígenas inseridos no sistema de arte me fazem constatar que essas não são as demandas desses sujeitos. A minha proposta passou a ser a apresentação, a ampliação, a organização e a elaboração desse debate envolvendo as “traduções da arte indígena”, assim como a investigação dos momentos em que a palavra “arte” precisa ser questionada e expandida para poder incluir as questões da alteridade.

Capítulo 1. O que é miçanga?

“Uma criança sem enfeites é uma criança sem parentes, abandonada”

Jovem Mamaindê

“A miçanga em si não é arte, ela é a matéria-prima que através do fazer vira arte”. Essa frase entre aspas pressupõe uma definição do que é arte e do que não é arte, determina o âmbito daquilo que no Ocidente se estabeleceu como o espaço artístico-estético, por oposição aos materiais utilizados para a produção artística, objeto de uma ação sobre eles, um “fazer”. Porém, essa afirmação nos coloca um problema: se o conceito de arte não fazia parte da intenção dos indígenas amazônicos ao produzirem os seus artefatos, precisamos inicialmente lidar com a possibilidade da palavra – e da coisa – arte, assim como a varíola, ser um conceito trazido pela colonização. Se no contexto do mundo ameríndio, esses artefatos são produzidos segundo utilidades específicas e são dotados de funcionalidades que extrapolam a noção de adorno, o fazer técnico que produz colares e instrumentos musicais enfeitados nos faz perceber que precisamos analisar esses objetos, a partir de dois critérios distintos, dentro e fora da moldura arte.

A exposição, *No caminho da miçanga – um mundo que se faz de contas*, sob curadoria da antropóloga belga Els Lagrou ocorreu em 2015. Nela, foram exibidos “700 objetos e 20 filmes de 24 etnias do Brasil, além de 18 da África, da Ásia e das Américas, em sete ambientes – Viagem, Mito, Encontro, Troca, Brilho, Ritual, Encanto e Mergulho” (LEVINHO apud LAGROU, 2016, p. 8). No Prefácio do catálogo, a curadora apresenta a miçanga como um “objeto-conceito-relação” (LAGROU, 2016, p. 10) em uma intrincada rede de caminhos percorridos com as idas e as vindas que instauram tensões decorrentes do contato com o outro. No caso indígena, a antropóloga observou que essas fricções são negociadas de maneira estética, no momento em que eram transformadas em enfeites, fetiches e obras de arte constituídos a partir de um processo de intervenção do outro. Conforme relatado por Lagrou na mesa 1 do *Seminário Histórias Indígenas*, intitulada “No caminho da miçanga: uma experiência curatorial, de pesquisa e de constituição de acervo qualificado”, foi durante a exposição *Mostra do Redescobrimento: Brasil + 500* que surgiu o seu discernimento de que embora a miçanga fosse bastante trabalhada nos estudos africanos e asiáticos, ela estava ausente nos estudos sobre a cultura

material indígena dentro das instituições brasileiras. Na exposição *Brasil + 500* havia uma seção dedicada à arte indígena com uma seção chamada “Hibridismos”, em que eram expostos os artefatos indígenas com interferência da presença dos brancos. Para Lagrou, essa classificação da curadoria representava um equívoco, devido ao desconhecimento do modo indígena de assimilar o que vem de fora. As miçangas remetem às capacidades agentivas do homem branco, afinal as coisas aparentemente inanimadas, chamadas de “objetos” por nós, são uma extensão que liga o interior e o exterior dos seus donos – produtores. Portanto, o uso ritual das miçangas e o seu papel dentro das negociações com o outro, a partir da lógica de incorporação ou rejeição da alteridade comum à cosmovisão ameríndia, foram o pilar conceitual da exposição *No caminho da miçanga*. Com o apoio de José Carlos Levinho, diretor do Museu Nacional dos Povos Indígenas/Museu do Índio na ocasião, foi criado um projeto de acúmulo de peças para uma reserva técnica de miçanga para o Museu Nacional dos Povos Indígenas, através de uma política que incentivava que os grupos indígenas cedessem os itens voluntariamente. Durante um evento no Museu Nacional dos Povos Indígenas, no ano de 2009, quase a totalidade dos objetos em miçanga utilizados pelos 30 indígenas da etnia Kayapó foram comprados, representando a aquisição da “pedra de fundação da exposição” (LAGROU, 2016, p. 19), uma experiência que contou com a participação de pessoas indígenas e não-indígenas, ao longo de um trabalho de 7 anos. O Programa de Documentação de Línguas e Culturas Indígenas (PROGDOC) coordenado pelo Museu Nacional dos Povos Indígenas/FUNAI, criado em 2008, em parceria com a Unesco foi uma peça-chave para a alta adesão das populações indígenas. O programa de documentação atua em mais de 100 aldeias e é produzido com a intervenção direta das populações indígenas, sendo um modo de formar material didático e científico em consonância com as demandas das populações nativas. Para além do amplo material documentado com a exposição, existiu o esforço curatorial para compartilhar conteúdos acessíveis como a mostra virtual “No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas” publicada em 2017 no *Google Arts & Culture*.⁶

Infelizmente, o Museu Nacional dos Povos Indígenas, anteriormente conhecido como Museu do Índio, está fechado desde julho de 2016. O museu foi ocupado por manifestações iniciadas no dia 13 de julho de 2016 pelos integrantes do movimento

⁶ “No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas”. In: *Google Arts & Culture*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/zAVhN-7p65D7Jw?hl=pt-BR>. Acesso em 30 de maio de 2025.

Aldeia Rexiste⁷, grupo expulso da Aldeia Maracanã em 2013. Obras na região do Maracanã em 2013, para preparar o entorno para a Copa do Mundo de 2014, foram os motivos da retirada dos indígenas da Aldeia Maracanã. As manifestações continuaram até o momento em que os indígenas conseguiram retornar à Aldeia Maracanã após o término dos jogos Olímpicos e Paralímpicos⁸, que aconteceram na cidade do Rio de Janeiro. Esse contexto de reivindicação por território motivou a ocupação do museu, o que gerou diversos questionamentos à instituição: nada mais contraditório do que a existência de um espaço para abrigar e conservar a produção material indígena, enquanto pessoas indígenas eram despejadas de suas habitações. Logo em seguida, foi iniciada uma longa reforma na infraestrutura do prédio e por causa disso não tivemos mais acesso à exposição. O museu, criado em 1953 pelo antropólogo Darcy Ribeiro, está reelaborando o seu plano museológico⁹ e desde 2016 não possui nenhuma exposição no local. A exposição *No caminho da miçanga* marca um momento de conflitos entre as demandas das populações indígenas e das instituições museológicas, pela via de um movimento de retomada iniciado pelos próprios indígenas. Esses processos históricos nos ajudam a entender como se dá a crescente entrada de indígenas em papéis autorais em espaços museológicos, para serem voluntariamente documentados. Os grupos indígenas urbanos ou de aldeias florestais do Brasil, possuem anseios específicos e são produtores de uma cultura viva e em transformação – tal reavaliação mudou o nome do museu para Museu Nacional dos Povos Indígenas, indicando a diversidade dos povos originários.

O meu mote nesta tese, de transversalmente apresentar a antropologia com a história e teoria da arte, é uma tentativa de elaborar a seguinte indagação: de que maneira a miçanga como intervenção específica no campo da arte altera o conceito convencional de arte? Em primeiro lugar, é preciso entender que o espaço convencional da arte (por exemplo, a disposição em um museu) abstrai os corpos que produzem esses objetos. É preciso, ao contrário, focar no que esses objetos falam sobre nós e a régua da retórica moderna que organiza as nossas vidas. A fetichização – não no sentido encantado, mas no sentido mercadológico – destes objetos nos faz classificá-los como arte menor, pois se

⁷ “Justiça ordena reintegração de posse do Museu do Índio”. In: *TV Brasil*. Disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=7RNzSAdIFnI>. Acesso em 30 de maio de 2025.

⁸ “Aldeia Maracanã sofre com a ameaça de remoção há mais de uma década”. In: *Maré de Notícias*. Disponível: <https://mareonline.com.br/aldeia-maracana-sofre-com-a-ameaca-de-remocao-ha-mais-de-uma-decada/>. Acesso em 30 de maio de 2025.

⁹ “Plano Museológico”. In: *Museu Nacional dos Povos Indígenas*. Disponível em Fundação Nacional dos Povos Indígenas: <https://www.gov.br/museudoindio/pt-br/assuntos/plano-museologico>. Acesso em 30 de maio de 2025.

todo adorno de miçanga ao sair da mão de um nativo for automaticamente considerado arte, devido à uma fantasia acerca do fazer primitivo, encerramos a discussão em um determinado contexto que não leva à sério a técnica e a cosmologia que tornou possível uma determinada prática. No basilar artigo “A rede de Vogel”, Alfred Gell questionava a saída idealista-hegeliana de Arthur Danto, que definia que uma rede de pesca exposta em uma galeria de arte contemporânea em Nova Iorque, não podia ser considerada arte por ser um objeto utilitário nos termos do seu grupo de origem. Esta postura define que objetos etnográficos não pertencem aos museus engajados em História da Arte, mas aos museus de História Natural como as ossadas de dinossauros. Nesta leitura eurocêntrica de Danto, os objetos produzidos por indígenas não fazem parte de uma cultura viva e contemporânea, capaz de dialogar de igual a igual com a cultura ocidental, o que os encerraria irredutivelmente dentro do nicho do exotismo, dos gabinetes de curiosidade e das feiras de artesanato. Esta tese parte da minha aposta de que a Arte Indígena Contemporânea (AIC) está em expansão territorial, vindo a ocupar permanentemente o território dos museus de História da Arte. Sendo assim, precisamos criar material didático para analisarmos as produções nativas segundo os termos cosmológicos-conceituais dos grupos produtores.

A miçanga é mais um exemplo, entre tantos, que sintetiza o processo de *autodeterminação pelo outro*, presente na *fabricação* corporal que constitui o Eu por meio da transformação e assimilação da alteridade do(s) Outro(s). No ensaio “Metafísica da predação”, Eduardo Viveiros de Castro esboça o contorno de uma “antropologia enquanto antropofagia” – posta aqui no capítulo com o mesmo nome –, segundo a qual o inimigo, o outro, não é um impedimento para a constituição identitária, mas sim condição para a identidade, uma parte almejada e que deve ser assimilada. Nos exemplos expostos nos casos do “canibalismo místico-funerário” dos Araweté e do complexo “bélico-sociológico” (CASTRO, 2018, p. 157) dos tupi-guarani, percebemos que a incorporação da alteridade é assumir o ponto de vista do outro, para tornar-se si mesmo. No caso das contas de vidro, existe a assimilação da matéria-prima produzida pelo inimigo, que é apaziguada na forma de acessórios corporais, demonstrando que, há pelo menos 500 anos atrás, aqueles grupos indígenas já praticavam um tipo de “antropofagia” ritual. A antropofagia entre aspas é para marcar que o termo utilizado aqui expressa uma metáfora, pois acredito que a miçanga em alguns casos também se adequa à definição da metafísica da predação. Existe um processo de assimilação estética das coisas trazidas pelos colonizadores europeus, uma demanda colocada pelos modernistas em uma espécie de

movimento fundador de uma Arte Moderna Brasileira. No momento em que iniciei os meus estudos sobre miçanga, bastante influenciada pela tela “ReAntropofagia” (2019), pude concluir que esses movimentos de assimilação não eram novidades do século XX ou XXI.

Assumir a perspectiva do outro, para tornar-se a si mesmo, ocupa um estatuto privilegiado no mundo amazônico. A miçanga é um caso desse processo de alteridade constitutiva, elucidado nos exemplos de Viveiros de Castro – tanto no caso Araweté, quanto na antropofagia tupi-guarani. Elas apontam para uma expressão, um modelo de alguma coisa que se constrói a partir do outro, enquanto mantém a sua legitimidade enquanto prática comum às sociedades indígenas. Uma produção prática e teórica significativa – inclusive quantitativamente – de agentes indígenas ao mesmo tempo em que demandam a rotação dos cânones interpretativos, também demonstram que leituras baseadas na busca por uma pureza plástica indicam o despreparo de diversos setores da sociedade para compreenderem o modo segundo o qual os indígenas se relacionam com a alteridade. Esse processo de apropriação, a longo prazo, significa a mudança da técnica manual, assim como a atualização dos enfeites e dos grafismos, através do surgimento de novas variedades formais – por exemplo, a ida para o figurativo [Figura 7]. Existe um preciosismo que vai classificar esse processo como “aculturação” e perda de uma suposta autenticidade original. Por trás da separação de uma cultura material indígena de uma cultura material ocidental, essa expectativa por pureza gera todo um aparato de segregação e hierarquização dos espaços e saberes.



Figura 6: Fotografia de Aristoteles Barcelos. Wauja com cinto representando a bandeira do Brasil.

A exposição, *No caminho da miçanga* e o seu catálogo, com curadoria de Els Lagrou, são um material de referência pioneiro para estudarmos a miçanga no contexto indígena brasileiro, demonstrando uma carência na bibliografia em português para adentrarmos nesse campo de estudos. Essa constatação é estranha quando pensamos na predileção dos indígenas brasileiros por esses adornos, vendidos em feiras populares de artesanato e amplamente utilizados pela indústria têxtil. Essa ausência de material etnográfico aponta que este fazer “impuro” à princípio, culturalmente mesclado com os materiais do branco, pode não ser interpretado como um fazer tradicional indígena. Essa mentalidade suprime o fato de que, nas cosmologias ameríndias, o outro “precisa ser incorporado, não aniquilado” (LAGROU, 2015, p. 15). Afinal,

Os mitos atribuem a aquisição de todos os bens e saberes aos contatos com os outros, animais que eram gente, povos inimigos, espíritos. Os brancos fazem parte deste grupo de outros que fornecem novidades que são incorporadas ao sistema social e cosmológico sem aboli-lo. (LAGROU, 2015, p. 15)

Corpos e artefatos – processos de fabricação corporal

No contexto ameríndio não existe produção *ex nihilo*, do nada, afinal tudo foi produzido por alguém, por uma técnica e um material específico, que encarnam o *saber-fazer*. Existe agência tanto no corpo que produz, quanto no corpo que é produzido. Nesta equação aparecem os outros, que, voluntariamente ou não, transferem um conhecimento prático que será reproduzido.

Este tema é tratado por Lagrou no capítulo intitulado “Corpos e artefatos”, presente no livro *Arte Indígena no Brasil*, através de alguns exemplos retirados do seu trabalho de campo entre os Kaxinawa e do trabalho de campo de Lúcia Van Velthem entre os Wayana. Por exemplo, os artesãos Wayana que se destacam na produção do *tipiti*, a prensa de mandioca, são aqueles que “possuem arumã” (*wama ihem*), ao mesmo tempo em que “fazem todo o conhecimento” (*etihéwaré*) (VAN VELTHEM, 2014). As categorias teoria e prática não estão delimitadas de maneira rígida na língua, pois existe uma ligação intrínseca entre o que é produzido e aquele que produz, pois os artefatos carregam as intenções dos seus produtores. Os produtores de objetos são os seus “donos”, pois as coisas chegam até nós a partir de um mediador.

O verbo *tihé* é traduzido por “fazer” ou “produzir” (VAN VELTHEM apud LAGROU, 2009) e a “cria” pode ser uma arte plumária, um *tipiti* ou uma criança – as coisas possuem uma relação pai/mãe-filho com os seus produtores/donos. Os Wayana são aqueles que possuem arumã porque descendem da mulher primordial que foi produzida a partir do entrançamento das tiras de arumã. Entre os materiais utilizados para formar o corpo, o arumã foi o mais resistente às intempéries, indicando que os atributos de um corpo são valorizados pelas suas capacidades agentivas: “feita de arumã com dentes de amendoim [...] sabia tanto carregar a mandioca quanto macerá-la com os dentes para produzir a bebida de mandioca fermentada (*cachiri*), ingrediente indispensável na vida ritual” (LAGROU, 2009, p. 41). A relação é a mesma quando pensamos sobre os artefatos, a que os materiais, a técnica, os rituais e os enfeites, utilizados durante a fabricação de seus corpos, asseguram a durabilidade, a resistência e a utilidade.

Sendo assim, analisando a ligação dos materiais e das técnicas com as propriedades agentivas das coisas, podemos concluir que “entre os ameríndios artefatos são como corpos e corpos são como artefatos” (LAGROU, 2009, p. 39). A relação é tão estreita que no caso do *tipiti* é de extrema importância que ele não se assemelhe demais com o modelo, pois ele poderia adquirir agência e se tornar uma cobra constritora: “esse aspecto é complementado pela concepção Wayana dos objetos cotidianos enquanto ‘corpos despedaçados’” (LAGROU, 2009, p. 43). A prensa de mandioca não deve possuir nem cabeça, nem rabo, precisa ser “incompleta”, pois ela constringe igual à cobra: “os artefatos imitam [...] mais a capacidade dos ancestrais ou outros seres de produzir efeito no mundo que sua imagem” (LAGROU, 2009, p. 37). Mesmo quando o objeto está finalizado pelas mãos do artesão, existem determinados elementos que precisam ser respeitados, pois a relação entre a cópia e o modelo – a identidade e a alteridade – são negociadas pela via de um regime dinâmico e processual. Afinal, assim como as coisas não foram criadas do nada, elas não estão finalizadas ao nascerem. Entre os povos originários das Américas, os objetos e as experiências que chamamos de arte nativa – enfeites, danças, rituais – compõem o conjunto das coisas e das práticas que garantem que os corpos cresçam e se desenvolvam adequadamente. Para os Huni Kuin, grupo étnico estudado nos anos 90 por Els Lagrou, os *ibu* são os donos que possuem uma relação pai(mãe)-filho com as coisas produzidas por eles. A criança ao nascer é um ser frágil em um mundo no qual os corpos podem se tornar parcialmente outros em contextos rituais ou quando são acometidos por doenças, por isso os pais – os seus donos – devem se dedicar continuamente no processo de fabricação dos corpos dos filhos.

Na cosmologia Huni Kuin, a árvore é o “protótipo do corpo humano” (LAGROU, 2009, p. 45), diferentemente dos Wayana que situam a origem da sustentação dos corpos nas fibras de arumã. A criança é talhada pelo pai “por meio de uma sequência de relações sexuais no útero da mãe, que cozinha as substâncias, o sêmen e o sangue coagulado” (LAGROU, 2009, p. 45), para que aos poucos o feto ganhe a forma humana, através de uma modelagem que depende da “agência masculina humana” (LAGROU, 2009, p. 45). A agência dos donos dá forma às coisas, por isso o cuidado para que não haja a interferência de outros seres, durante o período em que o corpo está em processo de formação. Os *yuxi* e *yuxibu* “são seres que não possuem forma fixa com um corpo, eles podem se transformar à vontade, assim como pode induzir transformação quando entram em contato” (LAGROU, 2009, p. 44-45). Esses “espíritos” ao terem relações com mulheres grávidas, durante o período de produção da criança pelos pais, alteram a aparência do feto, fabricando um *yuxin bake*; uma criança com uma forma corporal diferenciada, com dedos a mais ou orelhas tampadas. Os pais esculpem, das raízes tubulares da samaúma, um banco [Figura 8] com “duas pernas e um buraco no meio” (LAGROU, 2009, p. 45) para o rito de passagem da criança. O banco é ritualmente preparado com um canto ritual, um banho de rio – “onde os homens tingem o banco de vermelho” (LAGROU, 2009, p. 45) – e pintado pela mãe com o grafismo que representa o motivo da samaúma (*xunu kene*). O banco de samaúma é onde as crianças sentam para descansar e ele é preparado tal como as crianças:

O canto se dirige ao banco como a uma criança, para que passe suas qualidades para a criança: a vida longa de uma samaúma com raízes firmemente plantadas (“que não anda por todo canto”), um “coração forte”, que não sente medo à toa, e um conhecimento sobre os segredos da vida e da morte atribuídos em mito à essa árvore. O banco, usado pelas crianças para descansar durante as intervenções rituais, é produzido pelas mesmas técnicas que produziram a estrutura da criança no ventre e recebe a mesma decoração que receberá a pele da criança depois do rito de passagem. (LAGROU, 2009, p. 45-46)



Figura 7: Banco ritual Huni Kuin.

Um banco é cuidado e enfeitado com a mesma dedicação empregada nos cuidados e na ornamentação de uma criança. Conforme o canto entoado durante a cerimônia, podemos constatar que esse processo pede que as forças agentivas da árvore atuem na criança. Os fluídos corporais são igualmente essenciais para o processo de fabricação corporal, como o fluxo sanguíneo que é controlado pela jiboia-anaconda. A pele é tecida, tal como a rede que enrolou o casal ancestral durante o grande dilúvio: mito que explica o surgimento da jiboia-anaconda cuja pele “contém todos os desenhos que existem” (LAGROU, 2009, p. 46). São recorrentes os mitos nos quais a figura do casal é importante entre os Huni Kuin, um grupo que divide as atividades produtivas de acordo com o gênero. Após o dilúvio, a tecelagem foi ensinada para as mulheres pela jiboia-anaconda, um ser andrógino, surgido da rede tecida pela primeira mulher – e elas controlam o desenho, *kene*, que são “aplicados na pele, nas redes, roupas, cestaria e cerâmica” (LAGROU, 2009, p. 46-47). Enquanto os homens, os donos do canto, “controlam a experiência de imagens em movimento, *dami*” (LAGROU, 2009, p. 47), comumente tridimensionais e oriundas de visões xamanísticas.

O sêmen e o leite fabricam os ossos, pois a parte paterna os faz e a materna continua a produção. Ambos são o que sobrou da “*caiçuma*, tipo de sopa de milho oferecida pelas mulheres aos homens e entre si” (LAGROU, 2009, p. 47). Na barriga do homem vai ficar “as sementes, o sêmen do milho” (LAGROU, 2009, p.47), “porque o milho quer se tornar pessoa” (LAGROU, 2009, p.47):

Como outros objetos rituais, as espigas de milho enfeitadas não podem tocar a terra e são penduradas no travessão da casa. O mesmo cuidado é tomado no armazenamento de amendoim, algodão, tabaco e penas, assim como o banco ritual antes de este ser usado pelos iniciados. No seu lugar de armazenamento, o amendoim e o milho são vistos como vivendo em famílias, e os diferentes tipos de milho e amendoim são como pessoas diferentes com nomes pertencendo a metades. Quando um feixe de amendoim é pendurado no

travessão, entoa-se um canto que diz “Inkan tsauxun” (O Inka está sentado). (LAGROU, 2009, p. 47)

Os artefatos e os alimentos são tratados como pessoas Huni Kuin, inclusive quando pensamos nas “metades”, como a jiboia-anaconda ancestral, composto por um homem e uma mulher enrolados em tecido. A alimentação possui a sua importância na fabricação corporal – tema central entre os ameríndios para entendermos a constituição de uma pessoa, tratado no capítulo “A antropofagia enquanto antropologia” –, assim como os artefatos que atuam nos corpos e vice-versa. Entre os Wayana, “os artefatos têm um tempo e um ritmo de vida igual ao de uma pessoa” (LAGROU, 2009, p. 48): descansam nas vigas das casas durante a vida e são abandonados para apodrecer quando “perdem a sua funcionalidade e razão de ser” (LAGROU, 2009, p. 48).

Do ponto de vista de uma teoria da arte, constatamos que as categorias decorativo, utilitário e estético estão mescladas nestes artefatos, que servem ao dia a dia daqueles que se relacionam com eles. O repertório gráfico que é impresso em crianças, bancos e alimentos, indicam que as coisas “são belas porque funcionam, não porque comunicam, mas porque agem” (LAGROU, 2009, p. 35). As soluções estéticas são reproduzidas nos corpos para que aconteça um processo de incorporação estética capaz de movimentar determinadas forças agentivas que estão presentes nos grafismos, acionados porque visam o funcionamento saudável das coisas. No contexto relacionado à proteção, os motivos presentes em pinturas corporais quando reproduzidos nas escritas feitas com miçanga são uma atualização do suporte, pois as miçangas possibilitam a organização de uma outra mídia para fazer o mesmo grafismo. Um conceito abstrato expresso em uma solução estética é também a agência deste pensamento – portanto, um *saber-fazer*.

As coisas invisíveis e a terapêutica xamânica

Lagrou em *Arte Indígena no Brasil* afirma que a antropóloga estadunidense Joanna Overing (1991), com seu trabalho de campo junto aos Piaroa, foi a primeira a estabelecer a existência de uma “ligação entre decoração interna e externa, por um lado, e entre decoração corporal e capacidades agentivas e de pensamento, por outro” (LAGROU, 2009, p. 53). Por exemplo, a palavra *dau* é traduzida como “ornamento, remédio e veneno” (LAGROU, 2009, p. 54) e o modo no qual acontece o manuseio do

enfeite externo pode engendrar internamente a doença ou o tratamento. Em um mito, um convalescente, abandonado pelos parentes devido ao fedor de suas chagas, é encontrado pelo urubu-rei que decide se alimentar do corpo dele. O urubu-rei tira o seu manto belíssimo, pois tem receio de o sujar. No momento em que o urubu-rei vai se alimentar, o herói do mito, Bixku, o atinge com um pedaço de madeira: “e todos os urubus, o urubu-rei na frente, fugiram com pressa (LAGROU, 2009, p 54). Bixku rouba a roupa do urubu-rei, cobrindo-se de colares e cocares de urubu, para tornar-se saudável e com a pele bonita. Nesta versão do mito “Bixku txamiya, ‘Bixku com chagas’” (LAGROU, 2009, p. 54), as chagas são curadas pelo *dau* do urubu-rei.

Os processos de doença e de morte, conforme relatado nas práticas rituais de fabricação corporal e no mito do convalescente e do urubu-rei, apontam que um corpo saudável é assegurado pelas atividades de manutenção constante deste estado e não algo garantido com o nascimento. A epígrafe que abre este subcapítulo é sobre a associação entre o enfeite e o cuidado, porque quando afirmamos que uma criança “sem enfeites é uma criança sem parentes” – portanto, uma criança “abandonada” – indicamos a importância da decoração para formar parentesco e conexão entre os pares. Uma criança sem enfeites é uma criança sem vinculação afetiva, perdida no mundo. Existe uma atenção redobrada aos casos das crianças: uma avó Huni Kuin, sempre que chegava miçanga, utilizava as contas multicores para fazer remédio, *dau*. A neta sofria de ataques epiléticos e os adornos serviam para “manter à distância o duplo do animal vingador que estava tentando capturá-la através de ataques frequentes” (LAGROU, 2009, p. 54). Nas contorções de seu corpo, a criança mimetizava “as expressões faciais do duplo animal que estava tentando impor sua forma sobre seu corpo” (LAGROU, 2009, p. 54). Esta era a criança com mais colares dentro da aldeia.

Em alguns contextos etnográficos, o corpo tem uma decoração interior que interfere na sua decoração exterior e vice-versa. O trabalho de campo feito entre os Mamaindês pela antropóloga Joana Miller é citado em *Arte Indígena do Brasil* como um caso em que “o xamã é capaz de visualizar enfeites internos, vistos por ele como colares de contas pretas dentro do paciente” (LAGROU, 2009, p. 53-54). Existe uma separação entre as doenças de branco que são tratadas no hospital e as doenças de indígena, associadas à floresta, as quais são tratadas pelo xamã através de uma “operação” no enfeite interno do paciente. O rompimento de um enfeite interno pode ser traduzido pela “doença” do enfermo e por um processo de desvinculamento de parentesco com os seus pares, uma espécie de “desaparentamento” (MILLER, 2018, p. 135). O trabalho de campo

de Miller foca na prática terapêutica do xamã e no ritual da menina púbere, pela via da relação entre corpos e artefatos: “observei que o próprio ato de enfeitar o corpo é descrito pelos Mamaindê como uma forma de fabricar o corpo, conectando-o a um grupo de parentes” (MILLER, 2018, p. 135). Sendo assim, o enfeite é indicativo de filiação a uma identidade grupal. A noção de pessoa – e não pessoa – está associada às regras de comensalidade – gente come carne cozida, onça come carne crua – e aos relacionamentos indicados pelos enfeites. *Da mãindu*, termo que designa “minha criação” ou “animal de estimação”, é utilizado pelas mulheres Mamaindê ao se referirem aos seus maridos, pois elas os alimentam e os enfeitam, tal como elas fazem com os seus animais e filhos. Miller aponta que as crianças, os animais de estimação e os maridos são seres “potencialmente Outros que devem ser tornados parentes através da partilha alimentar e também do uso de determinados enfeites corporais” (MILLER, 2018, p. 165).

O livro de Miller, intitulado *As coisas*, é fruto de uma tese de doutoramento desenvolvida durante o seu trabalho de campo com os Mamaindê, entre os anos de 2002 e 2005. Os Mamaindê são um subgrupo Nambiquara, “termo de origem Tupi, “que pode ser glosado como ‘orelha furada’ (MILLER, 2018, p. 25)”, e, que “é usado para designar os diversos grupos que ocupavam a região que compreende o noroeste do Mato Grosso e as adjacências de Rondônia, entre os afluentes dos rios Juruna e Guaporé até as cabeceiras do rio Ji-Paraná e Roosevelt” (MILLER, 2018, p. 25). Distribuídos pela floresta amazônica e o Cerrado, estes grupos foram contactados oficialmente pela primeira vez no século XX pela comissão Rondon. Os Mamaindê ficam no Norte da região, por isso fazem parte dos subgrupos Nambiquara do Norte. O ponto de partida para estudá-los é Lévi-Strauss, pois o antropólogo esteve em 1938 com os grupos localizados próximos aos postos Telegráficos construídos pela Comissão Rondon. Um dos motes para a pesquisa de Miller é uma passagem de *Tristes Trópicos*, na qual o antropólogo relata o desaparecimento de um xamã. Preocupados com a demora do xamã, o grupo o encontrou nu na floresta. Na versão dada pelo xamã, ele “havia sido levado para longe pelo trovão, que lhe roubara todos os seus ornamentos” (MILLER, 2018, p. 13). Para Miller, este é o primeiro registro “indicando a importância conferida aos ornamentos corporais nesse contexto etnográfico” (MILLER, 2018, p. 13).

O xamã, na manhã seguinte ao relato, estava novamente ornamentado com os seus enfeites – “sem que ninguém questionasse a sua versão para o fato ocorrido” (MILLER, 2018, p. 13). Para Lévi-Strauss, o motivo era político: “o xamã havia desaparecido para encontrar-se com um bando hostil e explicou sua atitude referindo-se aos seres

sobrenaturais” (MILLER, 2018, p. 13). A intenção de Miller não é discordar dos motivos políticos desse desaparecimento, mas dar ênfase à economia simbólica que esses enfeites possuem dentro da situação relatada. Levando em consideração a variedade dos subgrupos Nambiquara, o recorte estudado por Miller busca em partes ampliar a resposta encontrada por Lévi-Strauss. O título do livro remete ao modo no qual os Mamaindê nomeiam os enfeites, assim como os diversos materiais coletados pela floresta: *wasain’du*, que pode ser traduzido como “coisa”, “material”. Tanto em português, quanto em mamaindê, este conceito de “coisa” é uma forma de se “referir a algo, sem especificá-lo” (MILLER, 2018, p. 38). Uma das definições dadas foi “tudo aquilo que a gente faz ou usa” (MILLER, 2018, p. 64); dentre eles, o artesanato: “Dentro do escopo de coisas que podem-se designar como ‘coisa/artesanato’ (arco, flecha, cestos, faixas para carregar crianças, etc), os enfeites corporais parecem ser a ‘coisa’ (*wasain’du*) prototípica” (MILLER, 2018, p. 64). Os enfeites das pessoas são marcadores corporais e indicam a posição social dos seus donos, por isso a antropóloga define os dois últimos capítulos do seu livro como “As coisas do xamã” (*waninso’gã na wasainã’ã*) e “As coisas da menina-moça” (*wekwaindu na wasainã’ã*). As coisas são produzidas pela agência de uma pessoa e usadas por uma pessoa, ao mesmo tempo em que as coisas definem a posição social da pessoa que as usa: as coisas, enfim, mediam os relacionamentos entre os seres.

Neste tópico o foco são os enfeites invisíveis, que são tornados visíveis quando mediados pelo xamã, pois ilustram esquematicamente a relação entre o interior e o exterior na terapêutica xamânica. Miller ressalta que a exposição do uso dos enfeites nas fotografias e nos relatos de Lévi-Strauss continuavam atuais, porque a cultura material Mamaindê ainda parecia muito próxima à que foi vista pelo antropólogo francês – a única diferença é que agora a decoração corporal ficava debaixo das roupas. A antropóloga possuía diversos relatos acerca dos enfeites, principalmente sobre os colares de conta preta feitos com semente de tucum. A dificuldade de encontrar matéria-prima natural, devido ao avanço das plantações de soja, tornam as miçangas pretas industrializadas substitutas das sementes de tucum. Inicialmente, pode-se atribuir a grande produtividade dos enfeites como um meio do grupo adquirir produtos industrializados, pois a venda de artesanato é uma das principais maneiras de conseguir dinheiro. Mas,

[...] a importância atribuída aos enfeites no discurso dos próprios Mamaindê remetia-me principalmente, ao contexto do xamanismo; às descrições de doença e cura, aos encontros com espíritos na floresta. Além disso, boa parte

dos colares produzidos pelas mulheres destinava-se a enfeitar as crianças pequenas, que usavam quase sempre algumas voltas de colar ao redor do pescoço, dos pulsos ou cruzadas sobre o peito. (MILLER, 2018, p. 14).

O xamã é chamado de *wanin'sogidu* entre os Mamaindê, termo que pode ser traduzido como “aquele que tem mágica” (MILLER, 2018, p. 126). *Wãnindu* significa “mágica” e faz referência “à capacidade que o xamã tem de tornar as coisas visíveis e também de fazê-las desaparecer” (MILLER, 2018, p. 126). O termo *Wãnindu* também pode ser traduzido como “espírito”, logo *wanin'sogidu* também pode ser lido como “aquele que tem espírito” (MILLER, 2018, p. 126).

Para os Mamaindê, “os grandes xamãs do passado passavam a mão sobre o chão e faziam aparecer muitas miçangas que eles distribuíam a todos” (MILLER, 2018, p. 126). Em um mito Mamaindê, um xamã chamado de “o dono dos animais” (*nunã'ã waidindu*), mantinha animais presos dentro de uma caverna e todos os dias abria a porta para poder comer um animal: o “ato do xamã de fazer os animais aparecerem de dentro da caverna para pegá-los é descrito no mito como *na wãnintãdu* e traduzido pelos Mamaindê como a sua ‘mágica’ ou o seu ‘trabalho’” (MILLER, 2018, p. 126). Em outro mito, o xamã é aquele que tem a “mão esperta” (*hi waninsagidu*), pois “conseguiu esconder, sem que ninguém percebesse, uma semente de milho sob o próprio prepúcio, com o fim de levá-la para que os Mamaindê pudessem plantar milho fofo em suas roças” (MILLER, 2018, p. 126).

No caso da terapêutica xamânica, a mágica do xamã traz para o visível os enfeites internos para poder atuar diretamente na doença. Miller relata que a primeira vez que soube dos enfeites invisíveis, que assim como os enfeites visíveis são chamados de *wasain'du* (coisa, material), foi durante uma noite em que foi chamada por duas meninas de 16 anos para ouvir o xamã em uma sessão de cura. Tratava-se da avó das duas meninas, que sofria com dores no corpo. O xamã cantava acompanhado de sua esposa que o seguia em tom mais agudo, e, logo em seguida, por todas as pessoas no local:

O xamã começou, então, a sugar a barriga da mulher, que continuava deitada no chão. Em seguida, cuspiu algumas miçangas de vidro coloridas, entregando-as à sua esposa, que tratou de mostrá-las às outras mulheres. As miçangas foram colocadas em um prato ao lado da mulher adoentada. O xamã repetiu o mesmo gesto várias vezes. Além da barriga, também sugou e retirou miçangas

coloridas dos joelhos e das pernas da mulher, que permaneceu o tempo todo em silêncio, de olhos fechados. (MILLER, 2018, p. 110)

Amanhecendo, quando todos pararam de cantar, explicaram para antropóloga que os enfeites internos da idosa haviam se rompido: “segundo o xamã, isso aconteceu porque ela havia guardado os seus colares em casa de maneira errada. Ele acrescentou, ainda, que ela deveria passar a guarda-los esticados e não dobrados” (MILLER, 2018, p. 110).

O xamã é aquele que começa um “aparentamento” com o espírito dos mortos quando começa a comer com a sua mulher-espírito e a utilizar os enfeites produzidos pelos mortos. A mulher espírito do xamã é uma onça que ele enxerga como gente e por isso também é chamada da mesma forma que os Mamaindê se referem aos animais de estimação: “*da mãindu*”, “minha criação”. Nesse contexto etnográfico, um xamã poderoso é aquele que possui muitos enfeites, dados pelos espíritos dos mortos e também passados de um xamã mais velho para um xamã mais novo. Quando jovem, o xamã Mamaindê possui dificuldade de caçar porque tem receio de matar um parente por engano: “para ele [um dos xamãs da aldeia], um passarinho era uma moça enfeitada, um tucano era uma pessoa enfeitada com penas de tucano, o mutum era uma pessoa enfeitada com um cocar de penas de mutum [...]” (MILLER, 2018, p. 160). Em resumo, o xamã tem receio de se confundir, pois os animais são vistos como gente enfeitada.

“Espírito” para os Mamaindê é “uma qualidade ou uma capacidade do sujeito” (MILLER, 2018, p. 127). Essa definição sobre o xamã entre os Mamaindê, está ligada ao modo no qual a antropóloga belga Dominique Gallois documentou o xamanismo entre os Wayãpi: “não é, portanto, definido como algo que se é, mas como algo que se tem, não correspondendo, portanto, a um substantivo, e sim um adjetivo” (MILLER, 2018, p. 127). Ter espírito não é intrínseco à pessoa, mas “à capacidade de sonhar, de ter rumo, de lembrar-se dos parentes” (MILLER, 2018, p. 127). Perder o enfeite é equivalente a perder o espírito, o *yauptidu*, por isso a pessoa fica confusa: esquece o seu rumo e os seus parentes. Na situação da idosa, percebemos que a sua doença está associada ao rompimento dos enfeites, geralmente uma linha/colar. Existe um enfeite entre os Mamaindê que é uma linha de algodão chamada *kunlehd*, que é vista como um colar de contas pretas, *yalikdu*, pelo pajé. Essa linha é “o nosso rumo, a nossa memória e também aquilo que nos faz sonhar” (MILLER, 2018, p. 123). No contexto de perder essa linha, os Mamaindê costumam “traduzir o termo *wasain’du* (coisa) por espírito, em português” (MILLER, 2018, p. 124).

O enfeite *fabrica* o corpo, assegurando a fixação do espírito no corpo e evitando a transformação corporal. O processo de “desaparentamento” acontece quando um enfeite é roubado e/ou trocado, uma situação na qual somente o xamã, detentor de múltiplas perspectivas, pode interceder. A perda do enfeite desencadeia um processo de “desaparentamento” entre os seus pares e de “aparentamento” com outros seres, afinal uma pessoa “que não tem parentes, torna-se mais facilmente parente de outros seres” (MILLER, 2018, p. 143). Situações de caráter anímico são aquelas em que identificamos uma noção ampliada do conceito de humanidade, pois inclui outros seres, “como os animais e os espíritos” (MILLER, 2018, p. 17). Neste sentido, o foco recai na *transformação* corporal, ao invés da *fabricação*: “os Mamaindê estabelecem uma forte relação entre os enfeites corporais usados por eles e a noção de espírito, de modo que os enfeites são concebidos como constituintes da pessoa precisamente porque estão relacionados à sua capacidade de transformação” (MILLER, 2018, p. 17). Por exemplo, o espírito chamado *dayukdu*, o “dono” do macaco-aranha, é “um monstro canibal que geralmente é descrito como uma versão ampliada dessa espécie de macaco” (MILLER, 2018, p. 136). Os *dayukdu* são chamados genericamente de *nadadu*, termo que pode ser traduzido como “espírito mau” ou “animal grande e perigoso”. Nas descrições de encontros entre jovens e *dayukdus* concedidas à antropóloga, geralmente a presença desse espírito é sempre acompanhada por um cheiro ruim. É muito perigoso matar macaco coatá, pois ele é considerado o cachorro do *dayukdu*. O perigo desses encontros aparece em um relato sobre um rapaz que saiu sozinho para caçar:

Ele andou muito e começou a escurecer. Foi quando ele escutou o barulho do macaco coatá em cima de uma árvore. Ele correu naquela direção e, quando chegou perto da árvore, não viu nada. Caminhou mais um pouco e, novamente, escutou o barulho do coatá em outra árvore e correu na sua direção. Chegando lá, o coatá havia sumido. Isso se repetiu várias vezes seguidas e ele ficou tonto, louco. A essa altura, ele não conseguia mais achar o caminho de volta para a sua casa e passava o tempo correndo atrás do coatá, sem conseguir encontrá-lo. Assim, o rapaz foi se distanciando cada vez mais de casa. Isso aconteceu porque o coatá roubou a sua linha/colar e colocou a dele no lugar. (MILLER, 2018, p. 140)

Os encontros com o *dayukdu* geralmente ocorrem de noite, por isso é muito perigoso sair sozinho depois que o sol se põe. Essa precaução por parte dos Mamaindês

pode ser explicada a partir de um mito, quando “as pessoas se transformaram em animais no momento em que uma criança largou a cabaça que continha a noite (escuridão) em seu interior por ela estar repleta de marimbondos” (MILLER, 2018, p.177). A criança gritou no momento em que os marimbondos saíram da cabaça e a ferraram, transformando-se no urutau (*'otdu*), que grita à noite: “*Kanahaleuuuu!* (Vai escureceer!)” (MILLER, 2018, p. 179):

Esse que nós chamamos de porco (*ya'du*), era gente. Balaio (*suidu*) virou onça (*yanāndu*). Igual a esse balaio que está aqui (apontou para o cesto). Está vendo esses furos? Por isso que a onça é pintada. A onça é feita de balaio (*yanānasiānawehasitatwa*). Tatu-canastra (*walon'du*) virou de cabaça, ele é feito de cabaça (*kaupdu*, cuia de cabaça). Essa flauta nasal (*'anawatdu*) que estamos cantando virou jabuti (*kon'du*) e foi embora. Esse machado de pedra (*'ehdu*), feito por aqueles velhos, falou: “Eu quero virar um bicho que come mel, porque eu gosto de comer e não aguento ficar com fome”. Isso que eu estou falando é irara (*u'du*). Machado virou irara, por isso que irara corta madeira para comer mel. Isso que nós chamamos de *u'du* (irara). Essa cobra (*dehdu*) que tem veneno no dente é flecha (*'au'didu*) virada. Esse veneno (*nāndu*) da flecha virou cobra, ficou no dente da cobra. Outra flecha (*haweindu*), que não tem veneno. Faixa de algodão que usa no pé (*yutalatdu*) virou lacraia. (MILLER, 2018, p. 179)

O xamã é uma espécie de remanescente desse tempo mítico, no qual os seres viviam em estado metamórfico e os artesanatos podiam virar bichos; os bichos virarem pessoas; as pessoas virarem bicho... Além do aparentamento com a sua mulher-espírito, essa situação também explica porque o xamã consegue assumir a perspectiva dos vivos, dos bichos e dos mortos. No mito, a cabaça pertencia à um pajé, que posteriormente se transformou em um bicho grande (*nadadu*), nos indicando uma referência para localizarmos as coisas que contêm a mágica do xamã: as suas coisas. Os animais recém criados, como o porco e a onça, foram para o mato e lá ficaram. Essa situação pode ser pensada ao lado do ritual da menina púbere, pois é muito importante que ela fique completamente nua – sem enfeites –, enquanto fica no escuro durante o período de reclusão devido ao risco dos seus colares virarem cobras.

O *dayukdu* também possui uma linha, que aos olhos do xamã se apresenta como uma teia de aranha, diferentemente da linha de algodão dos Mamaindê que é visualizada como um colar de contas pretas: “algumas pessoas afirmam que o *dayukdu* prende o

espírito das pessoas em buracos na floresta, amarrando-o com sua linha, assim como a aranha envolve e imobiliza a sua presa com o fio da teia que ela mesma tece” (MILLER, 2018, p. 140). Para os Mamaindê, a lista de motivos para o rompimento dos enfeites é vasta, indo dos acidentes cotidianos, como susto, vergonha, tristeza, quedas, excesso de relações sexuais, até os encontros com outros seres. O xamã é quem vai diagnosticar a causa do rompimento da linha/colar. O xamanismo é definido pela capacidade do xamã de assumir múltiplas perspectivas, além de conseguir ouvir a linha/colar. Ele utiliza a sua mágica e o seu espírito para ir atrás do espírito do enfermo.

Moeda de troca

Nos contextos etnográficos trabalhados na tese de Miller, a condição de humanidade é transitória e instável, e, por causa disso, as coisas dadas, trocadas ou roubadas são marcadores sociais que fixam as relações de parentesco ou de inimizade. A conta de vidro entra em mediação com o mundo devido à agência do colonizador, afinal trata-se de uma coisa proveniente de um processo técnico desconhecido pelos ameríndios no século XVI.

No artigo “No caminho da miçanga: arte e alteridade entre os ameríndios”, Lagrou faz um resumo da história da miçanga, utilizando como referência o livro *The History of Beads from 30000 B. C. to the Present* de Lois Sherr Dubin, e, sobre o valor da miçanga nas relações de troca sob a perspectiva dos colonizadores, o livro *Toward an Anthropological Theory of Value* de David Graeber. A presença de contas de vidro está presente em túmulos datados milhares de anos antes de Cristo, demonstrando o intenso intercâmbio “entre a África, a Europa e o Oriente” (LAGROU, 2013, p. 23). Por serem apreciadas na produção de adornos, além de serem mais baratas e democráticas do que as pedras preciosas, as contas estão presentes no comércio de longa distância: “enfeites produzidos a partir de matérias-primas exóticas, raras ou de difícil acesso podem derivar seu valor do fato de virem de longe, sendo índices da capacidade de relacionamento com mundos distantes” (LAGROU, 2013, p. 23). Segundo Graeber, as contas são um tipo de “primitive currencies”, pois o dinheiro “consists of things that otherwise exist only to be seen” (GRAEBER apud LAGROU, 2013, p. 23). O dinheiro é abstrato, enquanto a conta de vidro, transformada em adorno, realmente torna “visível e palpável um poder

normalmente invisível” (LAGROU, 2013, p. 23). O adorno é a expressão de quem o usa, na intenção de manifestar um determinado efeito em quem visualiza o objeto em uso.

A miçanga foi um substituto das pedras preciosas em uma das suas primeiras versões na faiança, que foi inventada no Egito por volta de 4000 a. C., “um precursor do vidro, feito com cerâmica com alta concentração de quartzo que produz um brilho colorido” (LAGROU, 2013, p. 24). A primeira aparição da conta de vidro acontece em torno de 2340 a. C., “mais ou menos simultaneamente na Ásia Ocidental, na região do Cáucaso, na Mesopotâmia e no Egito” (LAGROU, 2013, p. 24). A primeira fábrica de conta de vidro funcionou no Egito, durante o Novo Reinado, por volta de 1350 a. C. O vidro é multiplicável e acessível, além de apresentar características como o brilho, a dureza e a resistência – características fortemente apreciadas em contextos amazônicos. As contas vítreas inicialmente presentes entre os faraós e a corte, rapidamente também se tornaram comuns entre outros grupos sociais com um certo poder aquisitivo. No período que vai de 330 d. C. e 1400 d. C., as contas assumem um papel chave como moeda de troca colonial entre os romanos, que as levavam em territórios recém-anexados com a guerra. As contas de vidro de origem romana também foram amplamente utilizadas em transações comerciais, por isso estão espalhadas por regiões como a Escandinávia, a China, a Coreia, o Irã, a Síria, o Mali e a Etiópia. A elite romana utilizava os materiais preciosos em suas joias, enquanto as contas de vidro – durante o Império Romano tardio – eram do uso dos povos indígenas, dos imigrantes e do povo comum das populações nativas (DUBIN apud LAGROU, 2013). No Norte da Europa de 330 a 1400 d. C., diversos centros produziam as contas de vidro até terem a sua produção em larga escala retornada no século XV durante a Renascença. Porém, durante este “*revival*” (LAGROU, 2013, p. 27) no século XV até a Revolução industrial no século XIX, as contas são pouco presentes nos adornos europeus, pois eram produzidas prioritariamente para fora:

A “história das contas” no Velho Mundo, assim como no Novo Mundo, mostra como a conta foi adquirindo gradativamente, na história das trocas, esta conotação de mercadoria – de estimável peso econômico – produzido para os outros. No século XVII encontramos não somente em Veneza e na Boêmia, mas também em Amsterdam e em outros lugares, centros de produção em massa de contas cujas formas e cores são diretamente adaptadas ao gosto do comprador, basicamente africano, mercado este que vinha sendo tradicionalmente abastecido pelas contas de vidro vindas da Índia. (LAGROU, 2013, p. 25)

Nesta situação paradoxal, é o colonizador que fornece a matéria-prima para que o colonizado, aquele que detém o saber técnico refinado, possa transformá-la no produto final. O modo no qual a miçanga foi assimilada nos mitos dos povos nativos das Américas, nos orienta sobre a “lógica relacional indígena” (LAGROU, 2013, p. 28): “Como demonstraram Strathern (1988) e Gell (1998) para a Melanésia e o Pacífico, para os indígenas os objetos mantinham sua ligação com aqueles que os tinham produzido, tornando-se extensões e objetificações da agentividade das pessoas” (LAGROU, 2013, p. 27). A miçanga, mesmo após as missões coloniais, ocupa este lugar de moeda de troca central para mediar as relações entre indígenas e não-indígenas. Vale citar, o preparo de Lévi-Strauss em Paris, no capítulo 24 de *Tristes Trópicos*, intitulado “O mundo perdido”, no qual a miçanga está entre as coisas do antropólogo se equipando para uma expedição no Brasil central:

Num bairro de Paris que me era tão desconhecido quanto o Amazonas, eu me dedicava, pois, a estranhos exercícios diante dos olhares de importadores tchecoslovacos. Ignorando tudo a respeito de seu comércio, faltavam-me termos técnicos para especificar minhas necessidades. Podia apenas aplicar os critérios indígenas. Empenhava-me em selecionar as menores contas de bordar, chamadas de *rocaille* [miçangas], cujos novelos pesados enchiam os escaninhos. Procurava mordê-las para testar-lhes a resistência; chupava-as a fim de verificar se eram coloridas na massa e se não havia perigo de desbotarem ao primeiro banho de rio; variava a importância de meus lotes dosando as cores segundo o cânone indígena: primeiro, o branco e o preto, em igual quantidade; depois, o vermelho, bem lá atrás, o amarelo; e, por desengano de consciência, um pouco de azul e de verde, que provavelmente seriam menosprezados. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 263-264)

O europeu se adapta ao modo de atribuir valor na visão do nativo e não ao contrário: Lévi-Strauss morde as miçangas para mapear dentro da memória qual seria o gosto dos indígenas. Relatos deste tipo compõem muitos trabalhos de campo, no qual o antropólogo chega à aldeia com objetos apreciados dentro das demandas indígenas. Joana Miller relata que nas décadas de 60 e 70, alguns artesanatos passaram a ser produzidos exclusivamente para a venda, sendo essa uma das principais atividades de negociação financeira com o mundo dos brancos. Nos anos 60, os missionários da Summer Institute of Linguistics (SIL) levavam os artesanatos Mamaindê para serem vendidos aos turistas

em Cuiabá e retornavam para a aldeia com produtos industrializados vistos como necessários; como ferramentas de metal, pano e açúcar. Em 1968, a FUNAI passou a controlar a venda da arte indígena, institucionalizando a “Artíndia” – “uma divisão do Departamento Geral do Patrimônio Indígena da Funai, que comercializa artesanato indígena em lojas distribuídas em algumas cidades do país” (MILLER, 2018, p. 102). Segundo Miller, na ausência dos missionários da SIL ou de antropólogos, estes artesanatos produzidos para venda eram armazenados: “Desse modo, [...] os Mamaindê costumavam perguntar-lhe quanto tempo ele ficaria na aldeia e quanto tempo demoraria a retornar. Assim, poderiam calcular a quantidade de artesanato que iriam armazenar até a próxima venda” (MILLER, 2018, p. 104). A antropóloga narra que esta foi a primeira pergunta que fizeram para ela, assim que chegou à aldeia, pois havia o interesse dos Mamaindê em aumentar a quantidade de intermediários como forma de diminuir a espera para trocar os seus artesanatos pelos produtos industrializados que desejavam.

Os antropólogos e os missionários tornam-se facilitadores, que intermediam a troca de objetos de acordo com as necessidades ditadas pela aldeia. Acredito que entendermos esta assimilação nos orienta a refletir sobre o as diversas mediações entre indígenas e não-indígenas também no contemporâneo. Embora, atualmente, os próprios indígenas possam atuar como compradores da miçanga, ritualizando os modos específicos de distribuição das contas, é inegável que os não-indígenas ainda são relevantes para efetuar a troca quando se trata de aldeias mais afastadas do meio urbano.

A miçanga conta parte da história do contato entre indígenas e não-indígenas: “Constitui um objeto ambíguo, quimérico, que pode vir a significar ao mesmo tempo o que há de mais próprio e mais exógeno na decoração e produção dos corpos indígenas” (LAGROU, 2013, p. 28). Essa breve introdução ao surgimento e a distribuição da miçanga no Velho Mundo e no Novo Mundo elucida a visão do colonizador, mas, para completar o quadro, precisamos analisar o trânsito da miçanga na perspectiva dos indígenas. Apresento adiante três casos em que a miçanga foi absorvida e socializada no cotidiano indígena, estando presente em seus mitos e ritos. Estes três exemplos são os Huni Kuin, grupo que se espalha pelo leste do Peru até o Acre no Brasil, os Desana, habitantes da região do Noroeste Amazônico entre o Brasil e a Colômbia e os Wayana, localizados na região de fronteira entre o Brasil, o Suriname e a Guiana Francesa.

O Inka, a varíola e o inimigo covarde

Para os Huni Kuin, a miçanga foi fornecida pelo Inka, inimigo prototípico, “que veio a ser suplantado mais tarde pelo branco” (LAGROU, 2009, p. 54). A árvore que dá miçangas foi plantada pelo Inka, que também é conhecido como o deus estrangeiro. No mito Huni Kuin, o encontro com as contas coloridas envolve uma viagem pela floresta. A miçanga é encontrada em uma árvore gigante, “parecida com a samaúma” (*xunu keska*) e guardada pelo Inka. O mito conta a história de um casal que se separa por causa do desejo da mulher em seguir “o caminho da miçanga” (*manendabanã*), enquanto o homem preferiu seguir “o caminho dos dentes” (*xetadabanã*). A mulher segue o caminho da miçanga, do estrangeiro, enquanto o homem segue o caminho dos ossos, dos parentes. Uma interpretação possível para o mito, é pensar que “o caminho da miçanga” indica o perigo de “tornar-se estrangeiro” e de se perder neste caminho sem volta – não reencontrando o caminho dos parentes ou de outros grupos indígenas. O relato conta que a mulher se encanta pela árvore lotada de miçangas e começa a colocá-las no fio; a fazer enfeites e a usá-los: a se decorar toda com miçanga. Segundo o relato concedido em 2008 por Leôncio Kaxinawá¹⁰ e traduzido por Els Lagrou:

Quando procurou e achou miçanga, foi enfiando a miçanga (em longas fileiras). Depois de enfiar a miçanga, se pintou com miçanga. Aí pendurou no corpo todo. Amarrou o corpo com miçanga. Aí se pintou toda com miçanga (com listras na vertical). O nome dela é *Mane tsauani* (colocou a miçanga para sentar), *mane betxia* (encontrou miçanga), *mane uinyani* (foi procurar miçanga). (O canto) canta que encontrou miçanga, tudo isso é nome dela. (LAGROU, 2009, p. 55)

Os Inkas, os deuses da morte, são descritos como os “mais belo dos seres” (LAGROU, 2009, p. 55). A beleza do Inka é representada pelo seu poder, conhecimento e boa saúde, presentes na sua “decoração corporal (especialmente na plumária, na pintura e nos colares)” (LAGROU, 2009, p. 56). Lagrou ressalta que os grupos de língua Pano, como os Huni Kuin, são caracterizados pela sua abertura à alteridade:

¹⁰ Utilizo “Kaxinawá” no lugar de “Huni Kuin”, pois o grupo étnico está vinculado ao nome de um indivíduo específico. Nesse caso, prefiro manter a forma que o nome foi citado no livro escrito por Els Lagrou.

Essas sementes, miçangas do Inka são miçangas do inimigo; as mesmas agora obtidas dos brancos, os *nawa*. Esta incorporação de substâncias e suas qualidades agentivas associadas à alteridade, ao inimigo, aponta para o modelo de predação ameríndio no qual o eu é constituído a partir de capacidades agentivas obtidas de fontes exteriores (LAGROU, 2013, p. 40).

Os Huni Kuin desejam a “beleza perigosamente atraente dos seus ‘outros’ poderosos” (LAGROU, 2009, p. 55), por isso a busca por fusão com os “emblemas da alteridade e poder” (LAGROU, 2009, p. 55). Algumas sociedades indígenas vão manifestar “repulsa pelo poder excessivo” (LAGROU, 2009, p. 55) e estará na produção material essa recusa ao ostensivo. Ou seja, a admiração pelos “outros poderosos” é um traço específico dos Huni Kuin, que não rejeitam seguir este “caminho de morte”, afinal desejam a reunião com esta divindade.

Para os Huni Kuin, um corpo saudável é “um corpo que pensa” (LAGROU, 2016, p. 17), produzido em diversos processos de tradução e ressignificação estética e semântica de forças agentivas e de coisas que vem de fora. Segundo a lógica Huni Kuin, podemos concluir que os indígenas estão alheios ao purismo que classifica a entrada de materiais trazidos com a colonização como “contaminação cultural”, pois suas práticas visam pacificar e assimilar as coisas trazidas pelos outros; para, posteriormente, em alguns casos, as tornar fonte de inspiração estética. Os adornos que decoram os corpos dos indígenas possuem o seu efeito visual, enquanto compõem os corpos “interiormente e conceitualmente, através dos cantos rituais” (LAGROU, 2016, p. 17). Os enfeites indicam a filiação e garantem a manutenção da saúde e da forma corporal, geralmente com o “aparentamento” ou “desaparentamento” com outros seres. Portanto, a agência dos enfeites indica que em alguns mundos indígenas, as coisas e as pessoas podem ser “transformadas, domesticadas, pacificadas e incorporadas” (LAGROU, 2016, p. 56) por vias rituais específicas. No caso Huni Kuin, “a agência desta alteridade não é nem controlada, nem domesticada, [...] mas capturada através da sedução estética” (LAGROU, 2013, p. 40). A antropóloga frisa que entre os indígenas, que operam de maneira próxima aos Huni Kuin, acontece uma *pacificação estética* deste poder; diferentemente da *transformação ritual* da miçanga no Candomblé: “onde a miçanga precisa ser ritualmente preparada, lavada e banhada (em sangue) para ser utilizada” (LAGROU, 2009, p. 59). Na *pacificação estética*, “usa-se a miçanga para tecer motivos dos grupos em questão, como fazem os Huni Kuin, Yawanawa e Ashaninka do Acre e os Shipibo do Peru, os Trijó da

região das Guianas, os Krahó do Pará e os Huichol do México” (LAGROU, 2009, p. 59). Existe uma domesticação da conta, a matéria-prima produzida pelo inimigo branco, através da reprodução dos motivos que estruturam o universo imagético do outro.

As notáveis qualidades de resistência, durabilidade e brilho associadas à miçanga são indispensáveis para a formação do corpo de uma pessoa. Entre os Huni Kuin, existe uma relação entre as sementes de milho e as miçangas nos cantos rituais que pedem a boa formação dos corpos das crianças, porque ambos possuem a dureza que serão evocadas durante a produção dos ossos, olhos e dentes. As mulheres Huni Kuin são as “donas do desenho” e durante o rito de passagem, enquanto espremem remédio “para sonhar com desenho” nos olhos, o seguinte verso é entoado duas vezes: “faça meus olhos como miçanga, meus olhos como miçanga (*ea mane beduwa mane, beduwawee*)” (LAGROU, 2009, p. 50). Este rito acontece após a troca dos dentes de leite por dentes permanentes e o canto pede para que os dentes sejam fortalecidos, para que fiquem duros rapidamente como a semente do milho. O dente é a parte do corpo associada à sede da força vital por diversos povos indígenas. A semente do milho e a miçanga são apreciadas para a formação dos corpos devido às suas características de dureza e de durabilidade, por isso são desejadas para os dentes. Neste contexto mitológico e ritual, a comparação entre os dentes e a miçanga obtida através da troca com estrangeiros, significa “o que existe de mais interior e mais valioso em uma sociedade: como a força vital, a percepção aguda, a durabilidade dos ossos, etc.” (LAGROU, 2009, p. 59).

Porém, existe uma segunda categoria, na qual as miçangas carregam as “doenças civilizadas” e representam o efeito patogênico do contato com os brancos. O artigo “Contas de vidro, enfeites de branco e ‘potes de malária’: Epidemiologia e representações de doenças infecciosas entre os Desana do alto Rio Negro”, resultado de um trabalho de campo conduzido pela etnógrafa Dominique Buchillet com os Desana, evidencia que a miçanga materializa o “poder de contágio do branco” (LAGROU, 2009, p. 61). Os primeiros relatos sobre a relação conflituosa entre os brancos e os Desanas datam da metade do século XVIII. Com o propósito de controlar as epidemias de varíola e de sarampo que diminuía a mão de obra indígena, o governo do Estado do Maranhão e Grão-Pará passou a enviar regularmente tropas de resgate para a região do alto Rio Negro. O contato regular com portugueses começa neste momento, por volta de 1730. Diversas situações históricas como essa também apontam o contato entre os indígenas e os “civilizados”: o ciclo da borracha (1870 – 1920); seguido do declínio da produção da borracha no início dos anos 20, quando os indígenas passam a ser utilizados para a

“extração da balata, da castanha do Pará e outros produtos da floresta” (BUCHILLET, 2002, p. 117); a abertura da estrada Perimetral Norte nos anos 70; e a invasão da área por empresas mineradores e garimpeiros nos anos 80. Estes pontos são marcados pelo trabalho forçado, nos quais epidemias associadas ao contato se proliferavam, às vezes com a capacidade de transformar “uma maloca inteira num cemitério” (KOK apud BUCHILLET, 2002, p. 117). Os indígenas forçados a atuar como mão de obra, entravam em contato pela primeira vez com determinadas doenças infecciosas como a sarampo, a varíola, a malária e a gripe. Neste artigo em questão, a antropóloga expõe as representações xamânicas dessas quatro “doenças de branco”, mas iremos focar especificamente nos mitos que associam a miçanga à varíola e ao sarampo.

Doenças como a varíola e o sarampo são altamente contagiosas de pessoa para pessoa, sendo a varíola também transmitida pelos objetos manipulados pelas pessoas infectadas. Ambas as doenças causam erupções cutâneas com rápido período de infecção, seguido da imunização definitiva após uma primeira exposição – quando não ocorrem óbitos. Buchillet elenca três mitos que explicam a origem das duas doenças indicando as semelhanças clínicas entre elas, o motivo que provavelmente explica porque foram mitologicamente fundidas. No primeiro mito coletado, Suribo ~Goabi, o ancestral dos brancos, “cozinhou contas de vidro em várias panelas quando, inadvertidamente, deixou cair ao chão a espuma da fervura que então se converteu em sarampo” (BUCHILLET, 2002, p. 122). Nesta versão, as erupções cutâneas representam “a espuma que sai do corpo do doente em forma de contas” (BUCHILLET, 2002, p. 122). Em uma segunda versão, foram as primeiras mulheres brancas da humanidade que ofereceram colares para as primeiras mulheres indígenas. As mulheres brancas produziram os enfeites a partir de contas de vidro colhidas de uma árvore “como se fossem frutas” (BUCHILLET, 2002, p. 123). Foram essas contas de vidro que se transformaram nos exantemas característicos do sarampo. Na terceira versão, uma variante tukano do segundo mito, “as contas de vidro pequenas são responsáveis pelas manifestações cutâneas do sarampo, ao passo que as maiores, denominadas *palaque*, [...] seriam a origem das manifestações exantematosas da varíola” (BUCHILLET, 2002, p. 123). Quando as primeiras mulheres indígenas botaram os colares de *palaque* no pescoço, tiveram as contas de vidro transformadas em varíola.

De acordo com as narrativas indígenas, os brancos representados por Suribo ~Goabi e as primeiras mulheres brancas, não foram atingidos pelas doenças. Buchillet aponta que esta percepção pode ser fundamentada historicamente: durante o século XVIII, os brancos que estabeleceram contato com os indígenas (no geral, colonos,

militares e missionários) provavelmente já haviam desenvolvido imunidade às doenças. No século XVIII, a varíola e o sarampo eram males antigos na Europa e comumente somente eram fatais quando acometiam crianças. A miçanga era uma moeda de troca importante nestes contatos entre os brancos e os indígenas do alto Rio Negro, logo o intenso intercâmbio deste objeto contribuiu para o paralelo entre as doenças com os brancos e as suas coisas. O branco nos mitos Desana aparecem com uma aparente imunidade em situações de adoecimento dos indígenas. Os males surgidos com a presença do branco acusam que a doença faz parte do contato em si.

Em um terceiro exemplo, entre os Wayana, os objetos do contato não são aceitos com fascínio e desejo de união, mas quando pensados em contraponto com os objetos genuinamente Wayana, permitem “ressaltar a oposição entre os Wayana e seus ‘outros’, notadamente porque essa oposição é fundamental para a construção do sentido de humanidade” (van VELTHEM, 2011, p. 63). No artigo “‘Feito por inimigos’. Os brancos e seus bens nas representações”, oriundo do trabalho de campo da antropóloga Lúcia Hussak van Velthem, temos uma situação em que a miçanga representa esses “outros”: os predadores e os inimigos. Neste contexto, a miçanga não é usada para representar imagens dos motivos tradicionais, mas as imagens do universo do branco, afinal “a matéria do outro remete ao universo iconográfico do outro” (LAGROU, 2009, p. 62).

Lagrou, na esteira de Taussig, observa que através da mimese da imagem do inimigo, encontra-se um modo de “obter poder sobre o inimigo” (LAGROU, 2009, p. 59). Ou seja, analisar a reafirmação étnica a partir da forma na qual os objetos industriais mudam de significado é se aprofundar na concepção Wayana acerca do inimigo, do homem branco. Os Wayana são um grupo falante de língua Carib, no qual o branco representa o seu “inimigo covarde”, pois a sua força está somente nas suas armas de fogo e não em seus corpos. Segundo os relatos, os brancos chegavam para guerrear quando os homens saíam para caçar ou para participar de expedições guerreiras, justamente quando somente restavam crianças, mulheres e idosos desprotegidos na aldeia. A relação entre os Wayana e os brancos está no campo da agressão potencial, típica da relação com os “outros” – os não parentes. Os brancos possuem comportamento antissocial, por isso são “rotulados indistintamente como *mekparé*, um termo genérico atribuído aos seres agressivos: inimigos em geral, xamãs quando executam ações consideradas deletérias, onças e gaviões, animais peçonhentos, seres sobrenaturais” (van VELTHEM, 2011, p. 65). O branco é narrado como um canibal que comeu a carne crua dos Wayana em contatos anteriores, por isso são como “um *ipun kukukhem*, ‘experimentador de nossa

carne” e se inscrevem “no rol dos antropófagos que têm seu paradigma nos *ipó*, ‘seres sobrenaturais’” (van VELTHEM, 2011, p. 65). Neste sistema cosmológico, o branco é uma alteridade maléfica e radicalmente distante, por isso estão mais próximos do que é considerado animal e sobrenatural. Os brancos mantêm a sua pele sempre da mesma coloração, possuem pelos no rosto – o que os deixa com uma aparência similar ao macaco – e utilizam roupas que não enfatizam nem ao mesmo o gênero: “A coloração, a pilosidade e o vestuário do homem branco evidenciam a sua animalidade e anti-sociabilidade, enquanto as marcas da pele e o comportamento associam-no aos seres sobrenaturais” (van VELTHEM, 2011, p. 67).

O primeiro contato dos Wayana com as coisas industriais data do século XVIII, provenientes das colônias holandesa e francesa. Existem duas categorias de bens materiais, segundo a língua Wayana: *etiparé*, que designa como “coisa” qualquer objeto inanimado produzido por seres humanos; e *imakhé*, que significa “o que é (intrinsecamente) meu”, que são as coisas produzidas exclusivamente por um Wayana. O *imakhé* é “descrito pelos próprios Wayana como sendo ‘enfeite’ [...]” e devem ter “local de armazenamento apropriado, possuir função e regras específicas de uso” (van VELTHEM, 2011, p. 70):

Os objetos e materiais obtidos do branco, embora requisitados e utilizados, não podem aspirar a “enfeitar” o mundo wayana. São concebidos e executados por mãos estranhas e desconhecidas em tempos e locais igualmente desconhecidos e, sobretudo, seguindo modelos que não foram estabelecidos pelos demiurgos nos tempos primordiais, como ocorre com os objetos considerados *imakhé*. Ademais, os bens industriais dificilmente propiciam uma especificidade funcional, igualmente estética, um critério de suma importância para os Wayana na apreciação e valorização dos objetos. A espingarda do branco “mata todos os bichos” ao passo que, entre as flechas Wayana, encontramos as que são próprias para os porcos selvagens e as antas, outras que são exclusivas para os macacos, outras ainda para os pássaros... Embora eficaz, a espingarda não propicia a singularidade funcional necessária para uma plena valorização estética. A confecção não-wayana e as possibilidades de uso indiscriminado fazem que os bens industriais sejam classificados como *imakhé tapek*, “falso *imakhé*” ou “falso enfeite”. (van VELTHEM, 2011, p. 70)

Seguindo esta lógica, um objeto apreciado esteticamente é singular em seu uso e não necessariamente eficaz em diversos contextos, o que seria economicamente antagônico

dentro de uma produção industrial em larga escala. A antropóloga enfatiza que nestas categorizações, conseguimos estabelecer um “paralelismo semântico” (van VELTHEM, 2011, p. 71) em que o branco é “um falso parente”, um “inimigo”, assim como as suas “coisas” são “falsos enfeites”. Os brancos produzem sem seguir “modelos, materiais e normas Wayana as quais conferem a um objeto a valorização completa” (Van VELTHEM, 2011, p. 71). A produção tradicional é *wayana nerêtpë*, “feito por gente”, enquanto o que vem com o contato é *karipunó nerêtpë*, “feito por inimigo”.

A designação de posse também é dividida em duas categorias: os objetos *tuwaré*, que são produzidos pelo conhecimento e pelo saber fazer originalmente Wayana, e os objetos *irmató*, que possuem um processo de fabricação desconhecido; como, por exemplo, *arkapusá irmató* ou “dono da espingarda”. O termo *irmató* marca uma separação importante para classificarmos as miçangas como “objetos cativos” dos Wayana, que são feitas de “reféns” para serem domesticadas. O termo *tuarimató* no contexto guerreiro significa “dono do cativo recente” e é como se indica o guerreiro que se torna “dono” do filho do inimigo que foi morto em combate. Esta criança pequena chegava à aldeia amarrada em tiras de envira como se fosse uma caça abatida, carregada às costas do guerreiro designado como o “seu dono”. Os objetos industriais são associados linguisticamente às mesmas crianças cativas, que eram transportadas como se fossem uma caça: “[...] e não propriamente de ‘troféus’ porque [...] não eram trazidos despojos de guerra, pois tudo deveria ser destruído, inclusive as próprias armas empregadas no combate” (van VELTHEM, 2011, p. 71). A decisão de trazer as crianças cabia ao chefe guerreiro, demonstrando que elas deviam ser poupadas para posteriormente serem domesticadas dentro do convívio social. Linguisticamente, pela via do termo *irmató*, existe uma aproximação entre estas crianças e as miçangas. O cativo, *tuwarimé*, “chegava amarrado à aldeia e só era solto após um certo período, durante o qual não era nomeado” (van VELTHEM, 2011, p. 71). Durante este período de domesticação do cativo, ele não possui uma moradia fixa e é constantemente pintado de urucum para “reforçar o seu caráter humano, de acordo com os preceitos wayana” (van VELTHEM, 2011, p. 72). No caso dos bens industriais, eles ficam um tempo amarrados nas vigas das casas e não ganham nomes na língua indígena, pois vão ser chamados de acordo com os termos introduzidos no contato. Depois que eles passam por esse período como “objetos cativos” e começam a ser utilizados, são marcados como “falsos enfeites” pois não vão ganhar um local específico de armazenamento. A radical alteridade é marcada linguisticamente e espacialmente, pois todo o processo de domesticação reforça que são “falsos”.

O contato com o branco e as suas coisas está sempre na esfera de agressão potencial. As miçangas são como “reféns de guerra”, provenientes de inimigos covardes, agressivos e canibais: “[...] em vez de serem derrotados pela quantidade e pretensa superioridade técnica dos bens industriais, procuram neutralizá-los como ‘cativos de guerra’ e os domesticam, submetendo-os às suas próprias perspectivas nominativas e estéticas” (van VELTHEM, 2011, p. 76). Lucia van Velthem passa por alguns itens como panelas e pratos oriundos deste repertório alógeno, mas vou me ater somente à miçanga. O termo *etiparé imirikut*, “pinturas corporais da coisa”, faz referência ao repertório de imagens que “vem de fora” e que não são originalmente Wayana. No Brasil, as *etiparé imirikut* são aplicadas somente nos adornos produzidos com contas vítreas, “o que reforça a sua característica de repertório alógeno” (van VELTHEM, 2011, p. 75). Dentre as imagens reproduzidas está motivos oriundos do repertório dos indígenas norte-americanos, além de representações realistas de animais, aviões da FAB, bandeiras, iconografia cristã e personagens da Disney.

Um motivo popular nos cintos masculinos é a bandeira do Suriname, exemplo que esboça o paradigma de predação expresso por uma via estética. Os seres sobrenaturais são cobertos por “listras horizontais ou verticais, em cores contrastantes” (van VELTHEM, 2011, p. 75). *Tepiatxé* é o nome dado ao efeito visual deste padrão listrado, que é uma “reprodução icônica do arco-íris que vem a ser um sobrenatural de aspecto serpentiforme, identificado como sendo uma espécie de enguia de água doce” (van VELTHEM, 2011, p. 75). A bandeira do Suriname é composta por 5 listras, duas na cor verde, duas na cor branca e uma mais larga no centro que possui a cor vermelha. Sendo assim, este padrão que remete ao arco-íris, faz com que os sobrenaturais sejam “identificados, visual e simbolicamente, à bandeira surinamense” (van VELTHEM, 2011, p. 75). O sucesso da bandeira nos cintos Wayana concerne ao fato do padrão listrado remeter aos sobrenaturais e ao inimigo branco, afinal o padrão iconográfico é oriundo do universo do branco. Na produção estética Wayana se destaca este caráter predatório, no qual a reprodução das “pinturas corporais da coisa” é uma forma de a partir da estética domesticar e socializar a alteridade hostil dos brancos.

Contas de vidro, espigas de milho, contas de tucum, raízes de arumã e penas de urubu remetem aos poderes, positivos ou não, de seus donos. Esses três exemplos reunidos aqui, demonstram que as contas vítreas e coloridas, assim como outros objetos industriais, são um “elo fundamental do contato interétnico” (van VELTHEM, 2002, p. 61). Porém, o modo de predar, pacificar ou rejeitar a presença do branco e das suas coisas,

apontam a multiplicidade de modos de ser indígena. O Inka entre os Kaxinawa, é desejado, belo e poderoso; Suribo ~Goabi e as primeiras mulheres brancas espalharam a varíola e a sarampo no mundo para os Desana; no caso Wayana, o branco é o inimigo covarde e antissocial no qual as suas coisas devem ser mantidas como cativas de guerra antes de serem domesticadas e introduzidas na aldeia.

A resistência cultural indígena é impressa na reelaboração estética dessas matérias-primas obtidas no contato, em síntese o objeto alógeno é domesticado por processos e temáticas familiares. Lucia van Velthem elenca Graburn (1976), Silver (1979) e Price (1984a, 1984b) como autores chaves no questionamento do que se cunhou como uma “arte da aculturação”. Não se trata de uma deterioração dos fazeres e da estética tradicionais, como comprova a miçanga e o modo no qual ela foi fonte de renovação estética entre os ameríndios: “europeias, venezianas, tchecas, que foram introduzidas de Norte a Sul nas sociedades indígenas do Novo Mundo e que substituíram contas de materiais diversos de uso corriqueiro” (van VELTHEM, 2011, p. 63). Antes da chegada da miçanga, outros objetos de origem locais como conchas e ossos eram utilizados para compor adornos com usos similares. Trata-se de analisar o que foi classificado como um “artesanato indígena” sob a perspectiva indígena e não mais sobre a forma na qual um público consumidor externo interpreta e socializa esses objetos. Sendo assim, “essa expressão artística de ‘arte para fora’ torna-se [...] uma ‘arte para dentro’ (RIBEIRO, 1983, p. 12), pela qual os grupos indígenas podem redefinir a sua própria cultura e resistir social e politicamente aos impactos sofridos” (van VELTHEM, 2011, p. 62).

Desencontro de valores

O encontro entre Cristóvão Colombo e os indígenas da etnia Arawak no Caribe data de 1492 é registrado no *Diários da Descoberta da América*. Nele o explorador genovês sintetiza os equívocos decorrentes do desencontro de perspectivas entre o Velho Mundo e o Novo Mundo:

[...] percebi que eram pessoas que melhor se entregariam e converteriam à nossa fé pelo amor e não pela força, dei a algumas delas gorros coloridos e umas miçangas que puseram no pescoço, além de outras coisas de pouco valor, o que lhes causou grande prazer e ficaram tão nossos amigos que era uma

maravilha. Depois vieram nadando até os barcos dos navios onde estávamos, trazendo papagaios e fio de algodão em novelos e lanças e muitas outras coisas, que trocamos por coisas que tínhamos conosco, como miçanga e guizos. (COLOMBO apud LAGROU, 2013, p. 27)

Existem dois pontos de vista nesta situação, que encarnam de maneira exemplar o valor de troca tanto na perspectiva nativa, quanto na perspectiva europeia. A abertura cordial por parte dos ameríndios em relação ao que era oferecido, pois facilmente aceitaram o que veio do exterior, foi lida por Colombo como uma forma de convertê-los para o modo de vida do colonizador. Para os ameríndios, a conta de vidro de procedência industrial e feita segundo uma técnica que eles não dominavam, era uma troca valiosa, pois ela representa a “elaboração de materiais vindos do exterior em materiais constitutivos da própria identidade grupal” (LAGROU, p. 21). Neste processo, existe o poder atribuído ao grupo que consegue se relacionar com a agência de seres que vieram de fora; e quanto mais distante, mais poderosa a agência do ser. Se os artefatos produzidos por ameríndios são utilizados em diversos contextos rituais que fazem parte da formação dos corpos, a miçanga trazida pelo branco também carregaria as qualidades ou capacidades agentivas daqueles que mediarão o contato entre a coisa e o grupo.

Para os indígenas, as propriedades de brilho, dureza e resistência das continhas são bastante apreciadas, pois são mais duráveis e ao serem colocadas no fio atualizam o fazer. O contato com o outro traz novas formas plásticas e é estimado porque a assimilação esteticamente controlada das forças agentivas que vem de fora possibilitam que o ponto de vista do seu inimigo seja assumido. Para o colonizador é uma oportunidade de *business*, na qual quinquilharias industriais, de baixo custo e produzidas em larga escala, são trocadas por ouro, prata e pedras preciosas, objetos aos quais é atribuído valor na escala colonial. Enfim, trata-se aos olhos do colonizador do que chamaríamos de “um bom negócio”, tal como é narrado na história sobre a “compra” da Ilha de Manhattan, que teria sido “vendida” para os holandeses por 27 dólares em miçangas e outras bugigangas (GRAEBER apud LAGROU, 2013). Essa visão do logro comercial, difundida nas escolas norte-americanas, ilustra uma espécie de mito fundador dos Estados Unidos, no qual a ingênua população nativa – incapaz de entender o que custa caro ou barato – cai na astúcia do colonizador que aos poucos vai transformar aquelas terras no império do livre mercado. De um lado, uma mentalidade baseada na ideia da propriedade privada, enquanto do outro, provavelmente estava sendo firmado um pacto de paz através da troca

de objetos semelhantes ao cinto de Wampum (LAGROU, 2016). Devido ao conhecimento adquirido sobre as populações nativas das Américas através do seu próprio ponto de vista, conseguimos definir que os indígenas não estavam vendendo a terra, mas sim, provavelmente cedendo o seu uso para os estrangeiros recém chegados. Esse mito-anedota foi monumentalizado na Battery Park de Nova Iorque e representa a maneira como a entrada da modernidade no mundo ameríndio transformou o que antes eram práticas políticas e sagradas, em chacota capaz de fixar didaticamente a ideia de uma suposta superioridade intelectual dos conquistadores europeus. A “venda da ilha de Manhattan” e a chegada de Colombo nas Américas tornam a miçanga ilustrativa para analisarmos os equívocos quando pensamos nas práticas que regem os processos de troca. O valor de um objeto é atribuído a partir da perspectiva de quem o interpreta, por isso na situação envolvendo a miçanga como moeda de troca entre o Velho Mundo e o Novo Mundo, podemos concluir que estamos diante de duas escalas de valor contrapostas e assimétricas. O meu interesse como pesquisadora é pensar a miçanga como um exemplo para interpretarmos as coisas segundo a perspectiva de valor dos povos originários, não do grupo que dita as regras. Segundo a explicação captada pela lente do colonizador, o interesse dos indígenas pela miçanga é uma prova da “ingenuidade” dos grupos encontrados, que não conseguiam enxergar adequadamente o valor agregado às riquezas naturais das Américas.

O texto “Manifestações estéticas indígenas – pensar o fazer indígena no Brasil” da pesquisadora indígena Naine Terena de Jesus é um material perspicaz para investigarmos sobre o valor atribuído às “expressões artístico-culturais” (TERENA, 2022, p. 457) do outro. Esse foi o texto de apresentação do dossiê intitulado “Eu estava aqui o tempo todo e você não me viu: desafios e conquistas da arte indígena contemporânea brasileira” para a revista *Estado da Arte*, no qual Naine enxerga a elaboração do dossiê como um motivo para “se afastar e ao mesmo tempo se aproximar da ideia de arte indígena, buscando o lugar das coisas, nesse turbilhão de mensagens cruzadas que permeiam os fazeres artísticos dos povos originários nesse momento” (TERENA, 2022, p. 458). O momento em questão, de que fala Naine, envolve algumas situações pontuais como a exposição *Véxoa: Nós sabemos* (2020) curada por ela e a atuação de Jaider Esbell na 34ª Bienal de São Paulo (2021) – abordarei o segundo evento no capítulo 3. A exposição *Véxoa*, composta por 24 artistas e coletivos indígenas, ficou em exibição na Pinacoteca de São Paulo entre outubro de 2020 e março de 2021. Para Naine, *Véxoa* é “uma exposição de arte contemporânea brasileira, por assim dizer, tardia”

(TERENA, 2020, p. 11). Tardia porque somente em 2020, uma prestigiada instituição como a Pinacoteca de São Paulo recebe uma exposição de grande porte em que a curadoria e os artistas são todos indígenas. A demora do reconhecimento dos indígenas como artistas pode ser atribuída a uma suposta falta de mão de obra indígena especializada, para ocupar papéis autorais dentro do sistema de arte. No entanto, acredito que esse tipo de especulação é apenas uma fórmula que isenta pessoas não-indígenas, de terem que se posicionar a respeito do violento apagamento histórico dos povos originários. O projeto curatorial de Naine revoga essa fórmula perversa quando exhibe, sem hierarquias ou estranhamentos, obras em diferentes suportes: máscaras Wauja e cerâmicas Yudjá compartilham o mesmo território semiológico de desenhos figurativos e de vídeos. Naine afirma que a arte indígena sempre é “original”, o que nos auxilia a contextualizar a prática da curadora:

Colocada em uma linha do tempo, a arte indígena é carregada de intenções e de subjetividades, que desde sempre caracterizam a refinada força identitária dos povos aqui presentes. Tal força está alocada nas produções até os dias de hoje. Elas sempre foram originais, no que diz respeito ter “origem”. Sempre se soube de onde vieram e para onde vão, porque vão e vem. Tais produções sempre mantiveram suas peculiaridades, o que torna mais latente sua importância dentro da história da arte brasileira. Trata-se de um conjunto que não é e não será efêmero. (TERENA, 2020, p. 14)

Nos últimos anos, o crescente destaque de alguns protagonistas indígenas na arte contemporânea dá abertura para a interpretação de que se trata de um movimento “encontrado”. A busca pela próxima novidade e pela revolução do sistema são demandas do mercado de arte que precisa manter a rotatividade de produtos, o que nos leva a enxergar uma comoditização dos objetos etiquetados como arte indígena. Para Naine, essa atenção para a arte indígena produzida durante os últimos 20 anos nos leva a pensar sobre “as motivações para essa explosão no interesse nessas manifestações artísticas” (TERENA, 2022, p.458), para logo em seguida nos questionarmos “[...] se tudo que existia antes da emergência de artistas, coletivos, curadores e críticos originários, não era/é arte para as pessoas que estão envolvidas com a história da arte?” (TERENA, 2022, p. 458). Essa “explosão” da arte indígena, como se ela estivesse sendo inventada agora, parte do “reconhecimento dos suportes e formas que as produções trazem, por estarem ajustados ao que se considera arte pelos cânones e pela história da arte oficial” (TERENA,

2022, p. 458). Naine se baseia na sua experiência como artista, não como crítica, para concluir que a sua produção artística serve para enviar mensagens para os não-indígenas, recorrendo prioritariamente aos elementos que remetem ao universo conceitual não-indígena. Nesse contexto, a arte é um meio para se comunicar com o outro – e, caso haja escuta, para se fazer entender.

Percebemos um projeto ativista nessa postura curatorial, que ao mesmo tempo em que se engaja para acessar determinados espaços, a relação é estabelecida com desconfiança em relação à valorização de algumas manifestações estéticas em detrimento de outras. Para acessar o circuito artístico, o indígena precisa colocar a sua produção dentro dos termos que separam o que é arte do que não é, algo que não parte das motivações cotidianas ou rituais dentro do contexto comunitário na aldeia (urbana ou florestal). Afinal, muitos comercializam prioritariamente o que reconhecemos como “artesanato”, por isso essa classificação é perigosa: ela define como mais valiosas as obras produzidas segundo os suportes que a cadeia produtiva da história da arte, enquanto o que é considerado artesanato é classificado como uma bugiganga nativa. A arte indígena vira um investimento financeiro, estrategicamente especulada pelo mercado de arte. Os artistas indígenas, que circulam as suas obras em galerias de arte contemporânea, possuem os seus trabalhos inflacionados para que aquele objeto se torne inacessível para o público comum. Esse processo torna o lucro obtido com a produção de arte tradicional indígena insuficiente para suprir as demandas materiais da aldeia, enquanto pode destruir a fonte de renda de um artista indígena que após vender os seus trabalhos para um grupo de colecionadores específicos, talvez não consiga ter uma alta entrada e saída das suas obras devido ao valor exorbitante atribuído às suas produções. Naine segue o seu texto, levantando alguns questionamentos importantes nesse sentido:

Tem me chegado das ‘bases’, muitas problematizações, acerca do que os parentes indígenas que estão nas aldeias tem visto circular nas redes sociais como arte indígena contemporânea. Para muitos deles, plantou-se a dúvida da legitimidade de suas produções, que são fazeres seculares, mas que não trazem a característica que as enquadram nesse ‘novo universo’. Cestarias, cerâmicas, e demais elementos produzidos no momento de agora, são exemplos mais distantes dos centros de arte. São esses produtos, afinal, arte contemporânea indígena? Outra questão é o quanto a individualidade do artista. Nas redes sociais, me deparei com o questionamento acerca do valor financeiro de obras de artistas indígenas. Não poderia o indivíduo artista, vender uma obra com

um valor mais elevado, similar a alguns artistas não-indígenas? Qual o impeditivo? Qual o lugar do indivíduo indígena que adentra ao contexto das artes visuais e seu mercado? A quem cabe esse debate? (TERENA, 2022, p. 459)

Essas perguntas questionam a “surpresa” dos não-indígenas ao perceberem que a produção indígena pode ter o seu valor equiparado às produções não-indígenas. Porém, precisamos problematizar a constatação – tal como levantado pelas “bases” – de que existe uma recusa, por parte dos não-indígenas, em enxergar o valor secular das manifestações estéticas indígenas que não são traduções produzidas para os não-indígenas. Naine cita Berta Ribeiro (1989), que observou que o indígena brasileiro passa boa parte do seu tempo ornamentando os seus artefatos e os seus corpos, tendo a arte como algo que “impregna todas as esferas da vida do indígena brasileiro, e tudo que faz parte da vida, está envolto da beleza e da expressão simbólica” (TERENA, 2022, p. 459). Naine pontua que essa fala de Berta Ribeiro está de acordo com a fala de outros indígenas, assim como a conclusão de que “a arte não se desconecta das outras partes da vida” (TERENA, 2022, p. 459).

O termo “artista” entra na aldeia pelo contato com o outro, afinal não é uma palavra do vocabulário indígena. No contato com o não-indígena, existe a compreensão de que algumas “produções pulsam como fazer artístico” (TERENA, 2022, p. 459). O indígena, quando escolhe se colocar como artista, facilita a troca e o diálogo com o não-indígena. A arte, como ponte para o diálogo, fortalece a exposição da agenda política dos povos originários, pois se a arte é uma produção inseparável da vida indígena, ela também serve para as principais reivindicações dos povos originários. Os indígenas escritores, curadores, artistas visuais e artesãos assumem o protagonismo da representação da vivência indígena quando estrategicamente se colocam nas instituições culturais não-indígenas. Naine afirma que essa conquista é fruto “da luta coletiva, mas sobretudo, enquanto demarcação de mais um território de existência e mudança da história oficial” (TERENA, 2022, p. 460). Sendo assim, fazer uso desse espaço e dos termos das instituições não-indígenas é um passo político, no qual a “a palavra estética (aisthetiké), já carregada de formulações e reformulações, é trazida aqui a partir de sua etnologia: “aquele que nota, que percebe, sensação, percepção’ e nada mais” (TERENA, 2022, 460). A palavra estética é utilizada para ampliar os mediadores de diálogo que devem ser expandidos territorialmente, dentro dos contextos da educação formal e informal.

A sigla MEIN (Manifestações Estéticas Indígenas) é uma via para elaborar o conflito arte/artesanato, sem necessariamente cedermos às “categorias ocidentalizadas e os demarcadores do mercado para a nossa condição de existência” (TERENA, 2022, p. 462). Diversos povos indígenas habitam o país, com os seus idiomas e hábitos cotidianos específicos, portanto MEIN também é um meio para não encerrarmos o debate dentro das classificações levantadas por sujeitos indígenas específicos. Nos últimos anos, essa questão foi debatida por diversos sujeitos indígenas que possuem obras com aderência dentro do sistema de arte tradicional das galerias e dos museus. A “invasão invertida” deve ser analisada com cautela, pois sabemos que mudanças de consciência em relação aos povos tradicionais costumam ocorrer de maneira bastante lenta no Brasil. A guerra simbólica por território, articulada dentro das duas exposições de que falarei nos capítulos 3 e 4 – *Faz escuro mas eu canto* (2021) e *ReAntropofagia* (2019) – apontam para um conflito ainda em curso. Os empresários do agronegócio e da mineração investem recursos financeiros de forma massiva, para definirem a prioridade das agendas políticas e quais produções culturais estarão em evidência ou não. Os indígenas contemporâneos estão no centro do debate ecológico, por isso apoiá-los politicamente representa um posicionamento decisivo para existir um futuro para todos nós.

A exposição *Véxoa*, curada por Naine Terena seria um exemplo bem-sucedido da aproximação entre a arte indígena tradicional, produzida dentro do contexto das produções milenares, e a arte indígena contemporânea, produzida em suportes como pintura, vídeo, performance e instalação. Essa tese se posiciona em relação ao questionamento de Naine Terena: “Cestarias, cerâmicas, e demais elementos produzidos no momento de agora, são exemplos mais distantes dos centros de arte. São esses produtos, afinal, arte contemporânea indígena?” (TERENA, 2022, p. 459). Acredito na impossibilidade de responder com “sim” ou “não” à essa pergunta, mas podemos analisar os vínculos cosmológicos e culturais entre as “traduções para não-indígenas” e os “artesanatos seculares”. O primeiro passo para essa investigação é interpretar essas MEIN sob a perspectiva de valor dos seus produtores.

Capítulo 2. “A antropofagia enquanto antropologia”

A revisão desenvolvida neste capítulo visa identificar e analisar as variáveis em torno da *autodeterminação pelo outro*, na tentativa de desenvolver um vocabulário que facilite o entendimento acerca da *fabricação corporal* que constitui o Eu por meio da transformação e assimilação do que vem de fora. O ato canibal não está propriamente no consumo da carne humana como iguaria, mas sim na mobilização agentiva que ela produz ao constituir o interior daquele que a consome via o apaziguamento ritual do poder do outro, do inimigo. Esse processo, resumido no ensaio “Metafísica da predação” (capítulo 8 de *Metafísicas canibais*) de Eduardo Viveiros de Castro, implica em que um outro, pré-existente, fabrica o Eu, que é um outro no mesmo (outro do outro). A partir dos ensaios “Esboço de cosmologia yawalapíti” e “Imanência do inimigo”, também de Viveiros de Castro, comecei a perceber que a assimilação ritual da miçanga podia ser pensada em paralelo, ao menos metaforicamente, com a questão antropofágica. As dinâmicas que envolvem a predação, tomaram bastante do meu interesse ao longo da tese, afinal a conta de vidro faz parte da cultura do outro, uma matéria-prima valiosa, fabricada pelo saber-fazer proveniente do ponto de vista do outro. Portanto, um objeto passível de predação para posteriormente ser socializado.

No prólogo de *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, Viveiros de Castro aponta que os oito ensaios reunidos na obra fazem parte do seu esforço para “contribuir para a criação de uma linguagem analítica à medida (à altura) dos mundos indígenas” (CASTRO, 2020, p. 14). Trata-se, portanto, de um esforço para traduzir e tornar acessível ao nosso entendimento – em nossos termos, pois são os que possuímos – o imaginário conceitual indígena. Viveiros de Castro segue os caminhos de Lévi-Strauss, de modo que, conforme seguimos os trilhos da organização cronológica proposta pela edição, percebemos um esforço de desconstrução dos binarismos das teorias estruturalistas. Nas palavras do autor, essa pesquisa foi “fruto do desconforto de uma concepção excessivamente discretiva e ‘totemicista’ da razão classificatória – ou de uma concepção excessivamente classificatória da razão” (CASTRO, 2020, p. 39). Por intercessão de uma geração leitora dos autores delimitados pelas chamadas teorias pós-estruturalistas, esse perfil de análise tomou o campo das humanidades durante os anos 70. O resultado dessa disposição intelectual da época surge ao final do ensaio “Esboço de cosmologia yawalapíti” quando o antropólogo conclui, por falta de termo melhor, que

existe um “terceiro domínio ontológico” (CASTRO, 2020, p. 74). O citado ensaio, proveniente de uma pesquisa de dissertação de mestrado, também é organizado no livro como um escrito inicial sobre esse terceiro domínio ontológico, que – também por falta de termo melhor – é conhecido como *Sobrenatureza*. Em resumo, na Amazônia indígena existe uma concepção de fabricação corporal que elucida como alguns grupos indígenas vivem os seus ritos e produzem os seus artesanatos até os dias de hoje, conforme um termo conhecido como *predação ontológica*.

Emprestada de Lévi-Strauss, a fórmula “metafísica da predação”, provém de uma análise etnológica da Amazônia indígena a partir de uma “antropofagia enquanto antropologia” (CASTRO, 2018, p. 160). Por exemplo, “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”, o autor pensa a prática canibal dos Tupinambás que viviam no litoral brasileiro até o século XVI como um complexo “bélico-sociológico” (CASTRO, 2018, p. 157) que nos auxilia a entender a dificuldade de cristianização de um grupo que era extremamente pacífico e aberto às concepções religiosas vindas do exterior. Em *Sermão do Espírito Santo* (1657), o padre Antônio Vieira compara os indígenas à murta, que é fácil de podar e de ajustar à forma desejada, porém apenas momentaneamente, pois rapidamente suas folhas crescem, ao contrário do mármore que basta talhar uma vez. Esse gentio inconstante e indiferente ao dogma, ao não apresentarem nem resistência, nem total adesão, aparece como um dos desafios da colonização: “a gente destas terras é a mais bruta, a mais ingrata, a mais inconstante, a mais avessa, a mais trabalhosa de ensinar de quantas há no mundo” (VIEIRA apud CASTRO, 2020, p. 161).

Os maiores desafios estavam “na falta de temor e sujeição” (VIEIRA apud CASTRO, 2020, p. 164), no uso do cauim, na prática canibal e na guerra interminável com os inimigos. Ao mesmo tempo em que pareciam tranquilos e convertidos à possível entrada no paraíso cristão, rapidamente eles voltavam a beber “seus vinhos” (ANCHIETA apud CASTRO, 2020, p. 164) e a fazer guerras, cujo fim era a devoração do inimigo em festas comunitárias. Estranhamente, o gosto da carne humana não era a iguaria buscada, afinal ela era diluída e consumida pelo grupo em quantidade homeopática. O executor não comia o futuro sacrificado, pois ele era o que mais se identificava com essa alteridade que em breve morreria. Nomes e títulos são acrescidos ao matador que executa o ritual e ele é cada vez mais respeitado, à medida em que os acumula. O outro, o inimigo, pertencente ao grupo tupi inimigo, é introduzido em diversas situações que visam fixar a sua identificação como gente, com os seus devoradores: ele vivia entre o grupo raptor em liberdade semivigiada e geralmente era tornado cunhado. Essa religião da guerra, que

estruturava o *socius* Tupinambá, ativava a memória de quem eles eram e o que eles seriam, através da presença radical exigida pela festa ritual. Esse marcador temporal, criava passado e futuro, e de todos os “maus hábitos”, a vingança era inegociável, pois “só quem está para matar e quem está para morrer é que está efetivamente presente, isto é, vivo” (CASTRO, 2020, p. 206). A incompletude ontológica ao mesmo tempo em que era útil aos colonizadores, pois, sem hostilidades, era extremamente curiosa e aberta ao que vinha de fora, na busca de entender e assimilar o que fosse interessante, também foi o motivo da “fraca memória” para as coisas católicas. Aos poucos, comer carne humana tornou-se um mau hábito “corrigido” por punições, assim como o complexo bélico tupinambá foi aparelhado pelos europeus, como o ocorrido em 1565 na guerra entre franceses e tupinambás contra portugueses e tupiniquins. Por fim, com o caso Tupinambá, podemos seguir com a ideia de que o complexo antropofágico indígena à ingestão da carne humana é a redução de uma série de práticas de construção social que devem ser compreendidas mediante as cosmologias indígenas brasileiras.

Como recorte para a análise proposta, acredito que seja importante perceber como a realidade é sustentada cognitivamente em paralelo com a motivação em torno da produção material que carrega valores plásticos, mas também é necessário tentar estruturar uma espécie de glossário de práticas cotidianas. No ensaio “Esboço de cosmologia yawalapíti”, produto de uma dissertação de mestrado, o autor vai esboçar esses conceitos – *sobrenatureza, fabricação corporal, autodeterminação pelo outro* – a partir da análise do idioma, da alimentação e da cosmologia Yawalapíti. Inicialmente, a hipótese acerca da sobrenatureza aparece na “gradação categorial” (CASTRO, 2020, p. 39) intrínseca à língua Yawalapíti e expressa nos classificadores ontológicos -malú, -mina, -rúru e -kumã: “Assim, a classe zoológica úi, ‘cobra’, é passível de se especificar em uí-tyuma (um alomorfe de -kumã), cobras-espírito; úi-rúru, cobras venenosas: úi-mína, animais semelhantes às cobras; úi-malú, cobras não venenosas” (CASTRO, 2020, p. 26). Os classificadores são modificadores que atuam no conceito-base, no exemplo acima em **úi/cobra**, demarcando a separação entre o protótipo ideal e o fenômeno atual. O jogo é metafórico e metonímico, à medida em que precisamos entender “a relação entre os conceitos gerais e os indivíduos por eles classificados” (CASTRO, 2020, p. 26). Por exemplo, em uma situação narrada por Viveiros de Castro, o peixe é classificado como um animal semelhante à cobra: “Certa feita, um homem censurava os Waurá por comerem poraquê. À minha questão: ‘mas poraquê não é peixe (kupáti)?’, respondeu: ‘não, é cobra

(úi)’. Retorqui: ‘cobra mesmo?’, ao que replicou: ‘não, só úi-mína’ (CASTRO, 2020, p. 26)”.

Começamos pelo sufixo -kumã, especialmente produtivo por marcar um extremo: “o equivalente sobrenatural” (CASTRO, 2020, p. 27). Ele é o excessivo e o arquétipo, e é usado para figurar o ser que é “a maior espécie de uma ordem animal” (p. 27) como a kutipíra-kumã que é a harpia, o maior pássaro da região; uma espécie de ser vivo classificado em derivação à outra; “seres e objetos fora do espaço e do tempo locais” (p. 27), como os Yawalapíti que migraram para outra região ou animais xinguanos vistos em zoológicos; seres espirituais como a yunamáka-kumã que é a onça sobrenatural; e os seres e as coisas que estão presentes nos mitos. Ou seja, -kumã figura tudo aquilo que é grande, outro, longe e sobrenatural. Se o sufixo está ao lado de um animal, a resposta dos Yawalapíti normalmente era “bicho bravo, valente, grande, que ninguém vê” (CASTRO, 2020, p. 29). A associação das coisas -kumã era ligada aos animais africanos que representam uma versão maior do que as encontrada aqui, como o crocodilo, pois dos seres ferozes e enormes, no mundo xinguanos só sobrou a onça. No outro extremo, temos o termo -miná que representa o existente, o “análogo a um modelo por participação substancial neste” (CASTRO, 2020, p. 27). Os principais usos do classificador são “como um operador de inclusão classificatória” (CASTRO, 2020, p. 30), um generalizador; “distinguir entidades ou relações” (CASTRO, 2020, p. 27), como no exemplo do poraquê que é uma versão imperfeita da cobra/uí; para figurar estados e expressões de uma pessoa, como katupá-mína (tristeza) e ahí-mína (cheiro do corpo após relações sexuais); e, por fim, o “-mína que integra a palavra para ‘corpo’” (CASTRO, 2020, p. 31) que é míná-tíji. O classificador -miná aponta para a corporificação e a precariedade, aquilo que é o extremo oposto do excessivo. Se as coisas virtualizadas e espirituais são o arquetípico dos mitos cosmogônicos, as coisas -mína é o modelo imperfeito, uma simples analogia. Ele é aquilo que é “parecido com”, “quase”, “forma mais fraca de” (CASTRO, 2020, p. 30).

-Kumã atua através da metáfora e -miná, que é a versão menor e imperfeita, é a metonímia. Enquanto os sufixos “-rurú, autêntico ou legítimo, contrasta em alguns contextos diretamente como -malú, falso, imperfeito ou inferior” (CASTRO, 2020, p. 34), pois, embora, somente -kumã faça referência a coisa do mito, úi-rúru/cobra venenosa está mais próxima do excessivo e do perigoso do que a úi-malú que é a cobra não venenosa. Perigo, tamanho e distância servem para designar as supercoisas, as do excesso, que neste esquema estão em contraponto com as subcoisas, aquelas permeadas por uma lógica de carência e escassez ontológica. Ao analisarmos o valor linguístico associado ao que está

perto e ao que está longe, vale salientar o valor atribuído a objetos obtidos por estrangeiros. Estes objetos passaram por uma longa viagem e demonstram a capacidade do grupo para se relacionar com alteridades poderosas.

Ressalto que esses marcadores não são uma característica exclusiva dos Yawalapíti e o interesse de Viveiros de Castro está em pensar “uma cosmologia de tipo continuísta ou concêntrico no Alto Xingu” (CASTRO, 2020, p. 37) baseado na gradação categorial que coloca em xeque a divisão aristotélica dos seres vivos. Inclusive, na taxonomia dos Yawalapíti não existe um conceito correspondente “à nossa noção de animal (não humano)” (CASTRO, 2020, p. 41). Sendo assim, não conseguimos entrar na discussão equipados com os antolhos teóricos da oposição entre a Natureza e a Cultura. Inclusive, durante os estudos para montar as aulas de Arte Indígena, a concepção de uma desierarquização ontológica entre os seres e o não binarismo entre aquilo que é a cópia e o modelo ocupou boa parte da virada de chave para o entendimento de objetos que não apelam para um modelo de apreciação estética tradicional. Como discutir uma manifestação cultural e plástica que não está nos moldes da representação devido a aspectos de assimilação cognitiva da realidade?

Seguindo o nosso exemplo linguístico, percebemos que a divisão entre Natureza e Cultura existe, assim como um terceiro domínio ontológico denominado Sobrenatureza, mas as categorias ao mesmo tempo em que se opõem, também se atravessam e podem ser consideradas transversalmente. Entendido esse modo de sustentar as estruturas do mundo e das relações, mesmo nesse texto, percebemos uma leitura direcionada para a questão do ponto de vista ou do perspectivismo, que, posteriormente, vai ser mais bem articulada no ensaio “Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena”. Homens, animais e espíritos, todos são *yakawaká*, coisas: “os entes e objetos do mundo” (CASTRO, 2020, p. 40); e eles afirmam o seu lugar ontológico e a sua identidade grupal através de uma rede de relações entre homens e animais.

Retornando para “Esboço de cosmologia yawalapíti”, Sol e Lua, nascidos de um jaguar com uma humana, são os arquétipos da humanidade e nos ajudam a posicionar uma separação entre o mundo natural (jaguar) e o mundo da cultura (mãe humana). Um dos interlocutores de Viveiros de Castro afirmou que “gente é macaco de onça” (CASTRO, 2020, p. 43), pois do ponto de vista da onça, homem é comida e é isso que a caracteriza como onça. Enquanto para os Yawalapíti, não se come apapalutápa-mína pois são “quase espíritos”, nem kupáti-kumã que podem também ser chamados de apapalutápa-mína pois são grandes, e por isso podem ser espíritos ou lembrarem demais

gente. Os espíritos são temidos, enquanto gente é alimento de onça, não de homem. E seguindo a mesma chave, os kupáti-rúru são o principal alimento dos homens, pois os peixes pequenos são aqueles que não lembram gente. Nesse regime alimentar, constatamos que o ponto de vista que cada ser tem sobre o mundo depende dos seus hábitos sociais e da sua dieta alimentar. Estão separados por reinos: a água é o reino dos peixes e o céu é das aves e dos espíritos, e esses reinos possuem também uma economia grupal como acontece na terra, na qual o jacaré é o dono dos peixes, enquanto o Urubu Bicéfalo é o dono das aves. As aves ensinaram diversas cerimônias aos humanos e alguns mitos contam que elas os ajudam no caminho para o céu, em retribuição ao cuidado em vida. A harpia é mantida em gaiolas, no centro da aldeia, devido ao valor ritual dos ornamentos feitos com suas penas.

É evitado o consumo de animais com pelo (RIBEIRO, 1979, p. 67), porém, ironicamente, na economia dos viventes da terra, o macaco é caçado “porque ele parece gente” (CASTRO, 2020, p. 42). Inclusive, os macacos já foram bebês do sexo masculino, abandonados por “mulheres monstruosas que deixaram a sociedade humana” (CASTRO, 2020, p. 43). Esses bebês masculinos viraram macacos e foram convertidos ao reino natural, no qual o jaguar deve ser considerado como “o terceiro termo desse sistema” (CASTRO, 2020, p. 43):

Os macacos correspondem, no seio dos apapalutápa-mína, aos humanos, enquanto a onça é a quintessência não humana desta categoria de seres. Comer macaco, então, lembraria aos homens que eles são diferentes das onças (isto é, dos bichos)? Macacos e jaguares parecem exercer um certo fascínio no pensamento yawalapíti, ao encarnarem aspectos complementares da anti-humanidade. Somos o que comemos; mas também somos o oposto daquilo que comemos – e essas proposições coincidem no consumo dos macacos pelos humanos. (CASTRO, 2020, p. 43)

O macaco é o alimento menos perigoso e é consumido após os jejuns rituais, pois eles lembram aos Yawalapíti que eles são gente nesse mundo em que as categorias corporais precisam ser constantemente fabricadas, modeladas e reformadas. O perigo da alta permeabilidade categorial aparece no relato do aventureiro alemão Hans Staden, que ao indagar ao principal Cunhambebe o motivo para o mesmo ingerir carne humana vorazmente, recebeu como resposta: “Jauára ichê. Sou um jaguar. Está gostoso.” (HANS STADEN apud CASTRO, 2020, p. 220). Mesmo que esse relato seja apenas uma

ficcionalização exagerada por parte do viajante que foi mantido cativo dos tupinambás, é impossível que encontremos uma resposta monolítica para a adesão ou não da carne humana nos relatos do século XVI, porém podemos nos satisfazer em concluir que o regime alimentar faz parte da constituição e da manutenção do status ontológico da pessoa (ou do jaguar).

Os Yawalapíti afirmam que a reclusão serve para “mudar o corpo” e não devemos considerar essa resposta como uma metáfora, mas ao pé da letra. Os reclusos não podem comer assado, que no idioma Yawalapíti indica que é o estado mais natural para gente comer carne, pois o que está cru é *átsa otsökō pá* que significa “não está assado” – afinal, carne crua é comida de onça. O assado retém mais o *ahí* do peixe, *ahí* é “cheiro de peixe, de sangue e de sêmen e, em geral, cheiro do sexo” (CASTRO, 2020, p. 48). Para os reclusos em estados corporais limiares, seja por motivo de doenças ou ritualísticos, é perigoso se aproximar de tudo que possui o cheiro *ahí* e o fim da reclusão é marcado pela tintura corporal com o jenipapo, que também possui *ahí* e que está associado ao acesso ou a retomada da atividade sexual. Em algumas situações, as substâncias *ahí* devem ser evitadas também pelo grupo familiar do recluso, pois elas interferem diretamente no sangue das pessoas: “comer peixe impede a saída livre do sangue, coagulando-o no ventre, exatamente como faz o esperma no ventre feminino, que ‘corta’ o sangue e vem formar o feto” (CASTRO, 2020, p. 51). Os antialimentos ou *ataya*, que incentivam o vômito e a antidigestão, durante o ritual de puberdade masculina forma o sêmen que deve ser retido:

Se este último [peixe] é o alimento por excelência, associando-se à sexualidade, os *ataya* são antialimentos que fabricam o corpo em uma esfera alternativa à da sexualidade: são uma metáfora do sêmen. Os *ataya* fortalecem o corpo, mudam-no (“mudar o corpo” é o objetivo de todas as reclusões), engrossam-no – literalmente encorpam-no. (CASTRO, 2020, p. 51)

Para reforçar a tríade natureza, cultura e sobrenatureza em relação ao regime alimentar dos xinguanos, possuímos também o contexto do xamã, que tem o tabaco como o seu instrumento básico: Kwamuty, o demiurgo, fabricou “os primeiros humanos soprando fumaça sobre toras de pau” (CASTRO, 2020, p. 52). Inclusive, durante os rituais de reclusão do xamã, o peixe não é consumido pois ele lança flexas espirituais. O esperma fabrica indivíduos e o tabaco recria e cura: “o sêmen está para a natureza como os

eméticos para a cultura, e como tabaco está para a sobrenatureza” (CASTRO, 2020, p. 53).

Na economia da fabricação corporal também existe o *tiñökölaw*, “os de jejum”, aqueles por quem me abstenho” (CASTRO, 2020, p. 54). Para os Yawalapíti, a criança é fabricada durante uma série de atividades sexuais, o que indica uma noção de que o corpo não está pronto simplesmente. O trabalho dos pais é contínuo e não devem fazer sexo durante a reclusão pubertária do adolescente, pois eles ainda estão “fazendo o filho”, agora a partir da abstinência. O pai é o dono da criança, não no sentido de propriedade, mas por ser mediador entre o filho e o grupo, pois esse processo de apresentação precisa do empenho do pai na fabricação da criança. O adolescente é subjetivado pela sua unidade familiar em uma via de mão dupla, na qual ele também altera a rotina do grupo porque a fabricação corporal acontece consubstancialmente.

Interessante para pensarmos o artesanato é enfatizar a produção material Yawalapíti em relação com as ações cotidianas e as mudanças corporais: pais de criança pequena não podem “matar onça, pegar penas de tucano, fazer pentes (aperta a barriga da criança), trabalhar na feitura de colares” (CASTRO, 2020, p. 57). O termo *isatí* qualifica os “indivíduos muito hábeis na confecção de objetos culturalmente valorizados: bancos, máscaras, colares e adornos plumários, cestos, flautas” (CASTRO, 2020, p. 66), ao mesmo tempo em que nomeia a festa mortuária e é um dos epítetos do demiurgo Kwamuty. O artesão é um fabricante, assim como Kwamuty que fabricou os seres humanos assoprando o tabaco em toras de madeira, “fazendo o protótipo de todo o fazer” (CASTRO, 2020, p. 66). O *isatí* trabalha a matéria e fabrica uma produção cultural a partir de um conhecimento adquirido, o que nos permite concluir que os próprios humanos são uma construção cultural.

Umañi que poderíamos traduzir como criação, embora o termo seja insuficiente, pois na cosmologia Yawalapíti “tudo tem dono” e as coisas não surgem do nada. Existe a criação primordial, aquilo que foi produzido pelos *awapúka*, os protótipos grandes e poderosos dos enfraquecidos seres atuais. Para Viveiros de Castro, umañi provavelmente é uma variação de */umá-/* que significa fazer ou fabricar, aproximando mais uma vez o trabalho do artesão ao trabalho do demiurgo. *Inumakiná* é o que é feito pelas mãos humanas e uma das definições de Umañi é “o *inumakiná* dos *awapúka*” (CASTRO, 2020, p. 58). Ou seja, umañi é o conceito, uma espécie de “essência dos seres” (CASTRO, 2020, p. 59), anterior ao que é produzido na atualidade, algo que deve ser copiado para a replicação do trabalho de criação dos *awapúka*.

Ao nascer, o corpo não está finalizado, ele está em transformação e em comunicação com os processos exteriores que o produzem, pois o corpo não existe separado da técnica cultural que o modelou. Da mesma maneira que as marcas das mãos do artesão podem ser vistas na madeira de um banco, os rituais e as reclusões implicam no corpo a rede comunitária que o fabrica:

A expressão “estou fazendo (meu filho etc.)” é usada para descrever e justificar as ações de um indivíduo em certos contextos de produção de novas identidades: [1] durante o período em que o homem constrói, por relações sexuais repetidas, o corpo da criança no corpo da mãe; [2] durante a reclusão pubertária, sobretudo em seu momento inicial, quando ambos os pais devem se abster de sexo, devem ministrar eméticos ao recluso e cuidar de suas necessidades; [3] para descrever a relação entre um morto e seus pais, durante a cerimônia *itsatí*. O xamã que inicia um outro é igualmente dito ser seu “fazedor” (*inumötsöri*). Sua relação com o xamã noviço em reclusão iniciática é explicitamente assimilada à relação do pai com o jovem em reclusão pubertária. (CASTRO, 2020, p. 64)

É como se no protótipo estivesse a essência do que é reproduzido e por isso não existe vontade de inovação no processo de fabricação de um corpo, o que nos ajuda a entender os rituais de puberdade e de iniciação do xamã. O modo que os *awapúka* fizeram, assim como as lições passadas, devem ser seguidas pois carregam um saber originário de um tempo anterior que permeia todas as coisas atuais. A justificativa e a orientação para o presente está no mito: “foi Sol quem ensinou, quem fez primeiro” (CASTRO, 2020, p. 60). Porém, no próprio ritual está a impossibilidade de repetição das coisas como aconteceram no mito, “agora só vai ter festa” (CASTRO, 2020, p. 62), e existe uma separação bem marcada entre cada coisa. Uma fórmula interessante encontrada pelo antropólogo foi “a palavra triste e o feito alegre”, indicando que a alegria talvez esteja no próprio fazer. O mito é palavra, enquanto o ritual é um modelo icônico, fadado ao fracasso na tentativa de reprodução integral dos feitos sobre-humanos presentes no mito. Os Yawalapíti chamam de *katupa*, “tristes”, as histórias do mito, que servem para marcar a criação da vida, mas também a mortalidade, e, por isso, podemos pensar em pontos de fazimento radical do corpo: o nascimento, a puberdade e a morte, quando o nosso corpo indica que a vida é criada, reproduzida e finalizada. Percebemos então três etapas do processo, que nos fazem retornar para o nosso eixo transversalmente estruturado em três

domínios ontológicos: “a fabricação do corpo, a exibição do corpo e a metamorfose” (CASTRO, 2020, p. 68). O recluso está nu, pois não usa adornos e não está pintado com as marcas que indicam o seu status, a sua identidade comunitária. Trata-se de um corpo frágil e exposto a diversos perigos físicos e metafísicos, como os recém-nascidos. Percebemos que existe o momento de fabricação-reclusão em contraponto ao momento de decoração-exibição: normalmente, muitos jovens em reclusão serão liberados durante rituais entre aldeias, pois os jovens estão finalmente prontos para a vida pública e o casamento. Nas festas dos mortos que visam reproduzir as dinâmicas de vida e de mortalidade do mito, as moças que saem da reclusão são como as primeiras humanas que nasceram da fumaça do tabaco de Kwamuty. Dentre elas, estava a mãe de Sol e Lua, que é honrada na data. As moças ao atravessarem a reclusão pubertária retornam à vida social como “as primeiras humanas, mãe dos homens” (CASTRO, 2020, p. 65). Não é somente um corpo biológico que cresce e muda na escuridão, mas uma personalidade que é moldada para uma determinada vida pública.

Toda reclusão indica uma mudança de status social geralmente acompanhada da mudança do nome do ex-recluso, o que nos leva à metamorfose. Nos mitos, a metamorfose, (*yaka-*), “reintroduz o excesso e a imprevisibilidade na ordem do *socius*, transformando os homens em animais ou espíritos” (CASTRO, 2020, p. 64) e é fundamental para entendermos o processo de fabricação corporal como uma transformação que “subordina a natureza aos desígnios da cultura” (CASTRO, 2020, p. 64). A metamorfose indica perigo, pois ela é capaz de transformar a essência e de transfigurar um corpo em casos extremos: acontecem fora das aldeias, nas florestas e quando os indivíduos estão sozinhos. Em resumo, elas podem metamorfosear os humanos em não humanos, assim como aconteceu com os macacos.

A casa de reclusão pode ser lida como um “dispositivo de *construção da pessoa*” (CASTRO, 2020, p. 67) que opera através de uma metamorfose controlada (uma *contrametamorfose*), dentro do espaço doméstico. O indivíduo está sozinho durante a fabricação do corpo, mas a sua transformação corporal serve para incorporá-lo ao coletivo, ao contrário da metamorfose que o expelle da dinâmica comunitária ao retirar a sua forma humana. Determinadas situações são mais propícias para que uma metamorfose aconteça: “O xamã em transe, o doente em delírio, os humanos nos mitos, transformaram-se em *apapalutápa*, todos evidenciam processos de metamorfose” (CASTRO, 2020, p. 73). A noção de *apapalutápa* é complexa, devido a uma espécie de “*espiritualização potencial*” (CASTRO, 2020, p. 69) que pode afetar todos os seres, mas podemos pensa-

los em espíritos com nome próprio como Kwamuty ou como a forma antropomórfica de fenômenos naturais. Os apapalutápa dificilmente são vistos pelas pessoas comuns ou dentro da aldeia, eles habitam a floresta – estão distante e devem ser evitados, principalmente pelas pessoas sozinhas. O xamã que é visto como aquele que possui uma visão mais potente do que as outras pessoas, durante o transe, consegue ver os *apapalutápa*. É perigoso ser xamã, devido ao seu poder de ver os espíritos e de se comunicar com eles, ele está mais próximo de ter a sua forma humana transformada em outra coisa sob qualquer descuido. Podemos concluir que a metamorfose e a fabricação do corpo se relacionam com o eixo sobrenatureza e cultura, enquanto transversalmente podemos associar o processo de fabricação ao lado do sêmen segundo a dupla cultura e natureza. Essa permeabilidade entre os diferentes domínios ontológicos, assim como entre as formas materiais presentes na vida cotidiana, nos indica a importância de fazer como foi ensinado, conforme a forma *umañi* ou arquetípica.

Por fim, para fixarmos um glossário a respeito do processo identificado como fabricação/transformação que nos ajude a aumentar as associações que podemos atribuir à presença de um material alógeno como a miçanga, precisamos entender alguns termos e situações etnográficas. Vale rememorar a surpresa, relatada por Lévi-Strauss, quando os observadores percebiam que no mundo indígena não existe uma relação neutra, pois a “ausência de relação familiar não define um nada, ela define a hostilidade. [...]” (LÉVI-STRAUSS apud CASTRO, 2020, p. 142). O outro é potencialmente hostil: o inimigo, o estrangeiro, o não parente; enfim, aquele que vem de fora. O ensaio “Imanência do inimigo”, focado nos Araweté – um grupo de língua tupi-guarani da Amazônia oriental – possui a figura do *moropi’nã*, o matador, que esclarece de forma detida a economia da alteridade baseada na assimilação do inimigo. Para os Araweté, os humanos são abandonados (*heñã mi re*) desde a divisão entre a terra e o céu, após uma querela entre os humanos e os futuros deuses, os Maï, que levantaram “o firmamento [...] levando consigo a ciência da eterna juventude e da abundância sem trabalho” (CASTRO, 2020, p. 232).

O mundo Araweté é dividido entre o conceito de humanidade (*Bide*) e de divindade (*Mai*), o primeiro grupo se referindo a uma “condição geral de minoridade ontológica” (CASTRO, 2020, p. 232), enquanto o segundo grupo, composto pelos Maï-hete, apesar de serem parecidos com os Araweté, são “mais altos e mais fortes que qualquer humano” (CASTRO, 2020, p. 232). O *in*, a “alma”, após a morte da pessoa, se juntará aos Maï-hete nos céus, onde os encontrarão com uma ornamentação corporal

próxima à ornamentação dos Araweté em situações rituais, salvo àquilo que mistura os traços Araweté e inimigos:

[...] pele e cabelos untados de urucum vermelho-vivo, salpicados com plúmulas brancas do peito do gavião-real; diademas coronais feitos com as rêmiges das araras vermelhas ou canindé; brincos floriformes compostos da plumagem amarela do papo de tucano e do azul-turquesa das penas de cotinga. Mas os Maï ostentam, além disso, esplêndidos desenhos geométricos em seus corpos, gregas, losangos e riscos finos feitos com o suco negro-azulado do jenipapo. Esse estilo é característico de vários inimigos dos Araweté, em particular, dos temidos Kayapó. Os Araweté besuntam o rosto e o corpo com o suco desse fruto, associado ao jaguar, quando vão à guerra ou à caça, mas jamais o utilizam para desenhar sob o corpo. (CASTRO, 2020, p. 233)

Para os Araweté, os Maï são “como nós”, mas também “como os inimigos”. A tradução de Bidë marca uma condição enunciativa: “como nós”, “humanidade”, “gente”, “os Araweté”; afinal, a palavra Araweté foi inventada pelos brancos e como diversas outras sociedades Amazônicas, os Araweté não “objetificam o coletivo a que pertencem por meio de substantivos do tipo etnomínico, reservando-os para os outros, para os inimigos (*awin*)” (CASTRO, 2020, p. 234-24). Segundo a perspectiva dos Maï, aqueles chamados como “comedores de carne crua” pelos Araweté, condição geral dos jaguares, os inimigos são os mortos Araweté. Antropófagos, os Maï devoram os humanos que chegam aos céus, para depois remontar os seus ossos e ressuscitá-los como os Maï. Os humanos ao virarem divinos também casam e estabelecem relações sexuais com os Maï, e eventualmente voltam à terra em ocasiões cerimoniais para comer o que é oferecido pelos humanos. Os Maï, inimigos sob a perspectiva Araweté, pois os devoram, também são afins, pois tornam-se cônjuges dos Araweté. A palavra *tiwã*, que “carrega conotações agressivas e/ou lascivas” (CASTRO, 2020, p. 35), significa afim potencial ou primo cruzado e classifica aqueles que não são parentes dos Araweté. No casamento existe a formação de uma aliança que transforma a hostilidade em libido.

Esse “canibalismo místico-funerário” (CASTRO, 2018, p. 156) metamorfoseia os Araweté em imortais, os tornando semelhantes aos seus devoradores. Quanto aos inimigos mortos, aqueles que não são Araweté, os Maï lançam à terra para perecer. O *in* dos inimigos só encontrará acolhida celeste se estiver vinculada, em uma entidade dual, com o do *moropi nã* (matador). O matador é aquele que morre e ressuscita, ainda em terra,

pois ao matar ou ferir um inimigo, assim que volta à aldeia, ele cai em estupor e permanece sem comer, imóvel e semiconsciente por vários dias:

Seu corpo está cheio do sangue do inimigo, que ele vomita incessantemente. Esta morte não é um simples afastamento da alma (que sobrevém diversas vezes na vida de uma pessoa), mas um verdadeiro tornar-se cadáver. O matador ouve o barulho das asas dos urubus que se reúnem à volta de “seu” corpo morto – isto é, o corpo de seu inimigo deixado na floresta –; sente-se “como se apodrecendo”, seus ossos amolecem, ele cheira mal. (CASTRO, 2020, p. 236)

Se o inimigo foi morto, esse estado de morte do matador dura aproximadamente 5 dias, mas ele continua seguindo uma série de interditos mais longos: bebe a mesma infusão dos pais em couvade e das mulheres durante as regras; não pode encostar na vítima sob o risco do seu ventre explodir; durante várias semanas não pode ter relações sexuais com a mulher pois o espírito do inimigo pode penetrá-la e o contato com o esperma da vítima acarreta em morte imediata, etc. Essa longa abstinência só termina quando o espírito da vítima “busca cantos” nos confins da terra, os transmitindo ao matador, durante o sono: e, finalmente, “certa noite, o espírito do inimigo acorda bruscamente o matador exortando-o: ‘vamos tiwã, ergue-te e dancemos!’” (CASTRO, 2020, p. 236). Nesse momento, a vítima e o matador tornam-se *apihi-pihã*, “uma forma de amizade cerimonial” (CASTRO, 2020, p. 236) importante entre os Araweté, em que “dois casais compartilham sexualmente os cônjuges de sexo oposto, passam longos períodos juntos na floresta em expedições de caça, e são parceiros obrigatórios nas danças coletivas durante as cauinagens” (CASTRO, 2020, p. 236-237).

Devido à raiva da vítima, inicialmente a vida do matador está em risco, mas a relação vai progressivamente indo da hostilidade para a afinidade, até, por fim, a amizade ritual. A vítima, completamente ligada ao matador – que também morreu devido à sua morte –, será o seu “professor de canto” (*marakã memo’o-hã*) e ditará as palavras que serão cantadas pelo matador ao fim da sua cerimônia de reclusão. O inimigo receberá dois epítetos, o primeiro com alusão canibal, enquanto o segundo é uma referência aos novos cantos: “molho de cauim” (*kã’un nãhi*) e “futura música” (*marakã nin*). As canções sempre indicam um ponto de vista em constante ir e vir, entre o matador e o inimigo, em que ambos assumem os respectivos papéis alternadamente: “E fica-se sem saber, diante dessa construção em abismo: *quem* fala em tal cantar? Quem é o morto, quem é o inimigo?” (CASTRO, 2020, p. 240).

A barriga do matador está cheia com o sangue do inimigo, em uma clara alusão canibal. O matador é aquele que ressuscita em terra, antes do contato com os Maï, por conta da fusão entre ele e a vítima. Devido à condição do matador de assumir o ponto de vista do inimigo e vice-versa, ele se torna uma figura temida na aldeia, pois a vítima ainda tem acessos de raiva em relação aos inimigos Araweté. Às vezes, a vítima “empluma a cabeça” (CASTRO, 2020, p. 241) do matador e o faz fugir para a floresta, porque os seus sentidos estão confusos, fazendo do matador um possível inimigo para os Araweté. Após a morte, o espírito do matador está fundido ao espírito da vítima, eles são um *Iraparadi*, “um tipo de entidade que os Maï temem e respeitam”. O *Iraparadi* vai direto para o banho da imortalidade, sem passar pelo canibalismo ritual. Diziam, que antigamente, o corpo do matador subia inteiro aos céus, pois ele já morreu e ressuscitou em terra e é um “deus antecipado” (CASTRO, 2020, p. 242): ele “encarna a figura do Inimigo sendo ao mesmo tempo o Araweté ideal” (CASTRO, 2020, p. 242). O matador é um Outro, um inimigo e antropófago, portanto ele é também um Maï: “Enfim, se é verdade que ‘o canibal é sempre o outro’ (CLASTRES & LIZOT, 1978, p. 126), então o que é um *Iraparadi*, senão o Outro dos Outros, um inimigo dos deuses que, por isso mesmo, torna-se, como estes, um mestre do ponto de vista celeste?” (CASTRO, 2020, p. 243)

Segundo Viveiros de Castro, em 1991, apenas 6 homens possuíam o estatuto de matadores na sociedade Araweté, embora ele fosse o arquétipo do guerreiro ideal. Na época em que o antropólogo trabalhou com os Araweté, a figura mais importante era a do xamã, que é um “morto antecipado”, comumente chamado de “futura presa” pelos deuses. Os Maï estão próximos tanto da figura dos xamãs, quanto da figura dos guerreiros, pois possuem uma técnica xamânica extrema, capaz de ressuscitar os mortos, assim como são “fusões ambivalentes de ego e inimigo, *bïde* e *awin*” (CASTRO, 2020, p. 244). Existe neste sistema um estatuto privilegiado para aqueles que são capazes de assumir o ponto de vista do Outro, vendo a si mesmos a partir dessa perspectiva – tanto no caso Araweté, quanto na antropofagia tupi-guarani. Com nostalgia, os Araweté afirmam que antigamente “todos os homens eram matadores, sem exceção” (CASTRO, 2020, p. 242). O arquétipo do guerreiro Araweté, como os Maï, “transformam os mortos neles mesmos pela devoração” (CASTRO, 2020, p. 244). Porém, antes de devorá-los, existe todo um processo de socialização da vítima, para que ela seja um semelhante, um sujeito. No caso Tupinambá, a vítima ao ser capturada era pintada e depilada à moda da casa, além de ser tornada cunhado – da inimizade à afinidade – e participava ativamente da vida, enquanto no caso Araweté, existe a fusão mística-ritual com o seu matador, o que, por fim, tornava

a vítima também um Araweté. Essa consideração aponta para uma chave de leitura bastante comum quando lemos as sociedades indígenas amazônicas: “a predação ontológica do exterior como condição para a reprodução social” (CASTRO, 2020, p. 245). Essa interioridade – identidade – é ativamente fabricada com a exterioridade.

Os Araweté não são uma sociedade bélica como os Tupinambás, afinal, sobreviventes de muitos fins do mundo, possuem atualmente diversos outros inimigos trazidos com a colonização, mas são exemplares para entendermos a importância ritual da guerra e da antropofagia. Ao contrário do modo de vida que veio com os colonizadores, a dinâmica guerreira não animaliza o inimigo, mas o hiper socializa para subjetivá-lo. A guerra e a caça são próximas quando pensamos sob esse prisma: os wayana, por exemplo, “escarificam-se com padrões decorativos representando jaguares e aves de rapina – figuras que encarnam os impulsos predatórios característicos do inimigo” (CASTRO, 2020, p. 253). No caso Tupinambá, quando o canibalismo se realizava integralmente, o matador era aquele que não consumia a carne, o que pode ser colocado em paralelo com a regra amazônica de que o caçador é aquele que não come da caça.

As coisas vindas de fora são a matéria-prima para a “transformação ritual do Eu” (HARRISON apud CASTRO, 2020, p. 254); mesmo assim, o processo de assimilação é uma reafirmação da diferença a transformando em imanente: “eu tenho um inimigo, e por isso eu sou. Ou o Eu o é” (CASTRO, 2020, p. 254). A miçanga pode ser entendida como uma predação ontológico-estético, que se realiza ritualmente, o que é condizente com a realidade da chegada da miçanga nas Américas. Para pensarmos sistemas de Arte Indígena Contemporânea nesta tese, ela é um excelente objeto-conceito-relação, pois está diretamente ligada às coisas do colonizador, o que nos abre espaço para pensarmos o movimento de artes plásticas sob a perspectiva indígena.

Capítulo 3. Jaider Esbell e a Arte Indígena Contemporânea

“Não achei graça em nada, mas meus companheiros da tribo vão morrer de rir quando mostrar as fotos de tantos objetos inúteis.”

Aritana na 13º Bienal de São Paulo, 1975

No Brasil, a pandemia do Covid-19 começou oficialmente após o carnaval de 2020 e o seu período emergencial se estendeu até 2022. Individualmente e coletivamente, ainda não é possível afirmar que estejamos todos recuperados dos desgastes emocionais e sociais causados pelo vírus e pelo isolamento imposto por ele. O coronavírus é altamente adaptável e se transforma em outras variantes durante uma infecção, por causa disso ele segue como uma ameaça iminente ao nosso cotidiano. Em 17 de janeiro de 2021, a enfermeira Mônica Calazans¹¹ foi a primeira vacinada contra o coronavírus, representando um marco do gradual processo de flexibilização do isolamento social. Os trabalhadores que compõem a cadeia produtiva da arte, muitas vezes dependentes de projetos temporários e de editais de fomento, foram um grupo severamente prejudicado pela paralisação das instituições culturais. A 34º Bienal de São Paulo, intitulada *Faz escuro mas eu canto*, não era simplesmente mais um evento expositivo, mas um palco para celebrar o retorno da cena artística. Frequentar a 34º Bienal como trabalhador, artista ou público era acreditar em uma campanha de vacinação bem sucedida.

É interessante que tenha sido nesse momento de incertezas, no qual o futuro das nossas práticas de sociabilidade e das nossas instituições estava em risco, que tenhamos voltado a nossa atenção para a presença de agentes indígenas nesses espaços. Em *Faz escuro mas eu canto*, expôs-se com “uma overdose de Jaider Esbell” (ESBELL, 2021, p. 48) que também estava em cartaz no Museu de Arte Moderna de São Paulo como artista e curador da exposição *Moquém_surari*. A série intitulada *A guerra dos Kanaimés* (2020) estava em destaque no Pavilhão do Ibirapuera, assim como o livro *Carta aberta ao velho mundo* (2019), a série *Amooko Pantoni – Estórias do vovô Makunaimi* (2018) e as

¹¹ “Há 1 ano, Brasil aplicava 1ª dose da vacina contra a Covid-19”. Disponível em: <https://www.coren-br.gov.br/ha-1-ano-brasil-aplicava-1a-dose-da-vacina-contr-a-covid-19/#:~:text=H%C3%A1%20exatamente%20um%20ano%2C%20no,Em%C3%ADlio%20Ribas%2C%20em%20S%C3%A3o%20Paulo>. Acesso em 12 de março de 2025.

Entidades, duas serpentes de 24 metros – uma representação do ser Íkîimî – que ocupavam o lago do Ibirapuera. Jaider Esbell conquista definitivamente o seu espaço na História da Arte em meio à traumática pandemia do Covid-19, um evento global que aponta a fragilidade do nosso modo de vida atual. Afinal, o Estado falhou em garantir a nossa proteção diante de uma tragédia sanitária, por isso os principais sobreviventes da violência da colonização foram questionados, como se esses pudessem nos trazer respostas para evitar o colapso do mundo. Diante das angustiadas especulações em torno da degradação do mundo, diversos indígenas foram solicitados para uma série de declarações públicas sobre como adiar o fim do mundo. Nesse movimento, existe a conscientização de que o mundo deles é também o nosso mundo. A pandemia escancarou um estado de precariedade compartilhada e, conseqüentemente, a descrença no nosso modo de vida antes dela. Todos estávamos igualmente em perigo. Era preciso fabular sobre um mundo pós-pandêmico e produzir simbolicamente um futuro para nós. A presença indígena na 34ª Bienal de São Paulo afirma que existem múltiplas possibilidades de experimentação na Terra, inerente ao modo de ser das plantas, das montanhas, dos sobrenaturais e dos animais. A ameaça de uma crise climática e ambiental, cada vez mais em evidência, nos faz concluir que todos esses modos de ser estão em colapso devido à nossa existência delimitada geograficamente à Terra. O movimento contínuo de produção monocultural de *plantation* nos faz pensar se existe uma captura dessas identidades indígenas, ao invés de nos questionarmos sobre o que acontece com a moldura-arte quando levamos a sério a agência desses outros saberes e modos de produção. No período pandêmico emergiu um alerta da insustentabilidade do nosso modo de produção capitalista, como se a mudança do mundo produzida pelo Covid-19 colocasse a incontornável necessidade de uma mudança do modo de vida de todos os terrestres.

No presente capítulo me proponho a refletir sobre a atuação de Jaider Esbell na 34ª Bienal de São Paulo, iniciando a minha reflexão com uma comparação entre a atuação do artista macuxi e do cacique Aritana na 13ª Bienal de São Paulo ocorrida em 1975. Esses dois momentos cronologicamente separados, marcados por momentos políticos extremos, são situações em que as atuações indígenas despertaram o interesse por parte da mídia e do sistema de arte. Como as atuações de Jaider e de Aritana são chaves para nos curarmos do isolamento social e nos engajarmos em novas práticas de convivência? Qual é o conhecimento que é compartilhado nesse encontro entre mundos e que desperta o nosso interesse, justamente quando o bem estar coletivo não parece ser a prioridade do aparelho estatal? De que forma, precisamos repensar as instituições artísticas para que as

políticas de restituição sejam efetivas a longo prazo? Diversas dessas indagações, ainda sem respostas para mim, nortearam a escrita desse capítulo. Porém, o engajamento de pensar sobre elas, me faz acreditar que o protagonismo indígena nos apresenta novos saberes e exercícios de convivência que podem nos ajudar a produzir futuro.

Na 13^o Bienal de São Paulo, a sala *Xingu Terra* contou com uma maloca construída por Aritana, cacique Yawalapítí, que utilizando cipós, madeiras e folhas que vieram transportadas de avião do Alto Xingu até São Paulo, adaptou a técnica artesanal segundo às condições do pavilhão no Parque do Ibirapuera. Na impossibilidade de enterrar as bases da maloca na terra, o cacique precisou adequar os materiais e a técnica, demonstrando a adaptabilidade do conhecimento indígena. Na obra em questão, o cacique foi acompanhado por uma equipe dirigida por Orlando Villas-Bôas, o Villas-Bôas primogênito, que ao lado dos irmãos formou um trio chave durante a exploração territorial do Brasil em direção ao interior. A convivência com os indígenas conscientizou os irmãos Villas-Bôas da necessidade de manter uma reserva multiétnica para a conservação dos povos originários, ao invés de seguir o caminho de transformá-los em cidadãos ou em mais uma roldana útil ao programa produtivista. O contexto político era marcado pela ditadura militar e pela formação do Parque Nacional do Xingu, portanto a sala *Xingu Terra* tornou visível uma série de tensões provenientes do projeto de junção de realidades tão distintas. Nessa situação, percebemos que o artesanato indígena foi visto como arte, à princípio devido à tutela institucional da Fundação da Bienal de São Paulo e da situação em que o objeto foi apresentado. Porém, por que o nome de Aritana aparece no catálogo como montador da obra e não como artista? Seguindo essa lógica, Aritana é aquele que possui o conhecimento técnico para erguer a maloca, mas não possui a autoria sobre o que foi apresentado como arte. Por que, naquele momento, não era nem ao menos considerado no campo do possível que um indígena pudesse ser o autor do que estava sendo apresentado como arte, no sentido de ser aquele que possui a autoridade sobre o discurso da produção?

Para entendermos a importância política da presença de Aritana na 13^o Bienal de São Paulo, vamos fazer um breve levantamento sobre a situação dos Yawalapítí. Segundo dados reunidos por Berta Ribeiro na Introdução “A realidade xingwana: de Von Den Steinen a Villas-Bôas” presente em *Diário do Xingu*, “a criação do Parque Indígena Alto Xingu, como reserva florística, faunística e indígena foi aprovado pelo vice-Presidente Café Filho em 1952” (RIBEIRO, 1979, p. 19). O projeto redigido por Darcy Ribeiro, a partir de orientações dos irmãos Villas-Bôas, somente foi aprovado em 1961. A área

demarcada, pelo menos o que ficou a salvo da especulação imobiliária e das rodovias, à princípio, representava 22 mil km². O contato cada vez maior com os brancos desolava a vida dos indígenas, que ficavam expostos a ataques e a doenças. Foi necessária a movimentação de múltiplas forças para reunir diversos grupos étnicos no Parque Nacional do Xingu e, os indígenas em questão, tiveram que se adaptar a um convívio intertribal delimitado à área demarcada. A reunião de grupos heterogêneos em um mesmo local, até mesmo grupos rivais, faz com que as tecnologias de subsistências sejam constantemente compartilhadas entre os diversos indígenas que habitam a região. A possibilidade de desaparecimento dos grupos, que estavam dispersos por várias aldeias, foi um dos impulsionadores para que os Yawalapiti fossem para o Parque Indígena do Xingu: “com apenas 17 indivíduos em 1951 [...] foram reunidos naquele ano pelos irmãos Villas-Bôas, refazendo-se a tribo que conta hoje com 86 membros (Viveiros de Castro, 1977: 13)” (RIBEIRO, 1979, p. 20). As características culturais de um grupo étnico entram em extinção à medida em que vivem conforme a aldeia que os acolheu, pois o indígena estrangeiro se adequa progressivamente ao estilo de vida da maioria. Sendo assim, quando Aritana era uma criança nos anos 50, o desaparecimento do seu grupo era uma possibilidade.

A contagem demográfica dos Yawalapiti, conforme coletada nos anos 70, afirma que a simples presença de Aritana na 13^o Bienal de São Paulo era testemunhar o sobrevivente de um mundo que havia chegado ao fim. O cacique foi preparado desde o seu nascimento para ser chefe e cresceu em contato com o mundo das instituições coloniais. Em 5 de agosto de 2021, aos 71 anos, Aritana morreu de Covid-19, reconhecido pela sua diplomacia e capacidade de articulação dos interesses dos povos indígenas. Se o cacique indígena típico é aquele que detém a palavra, Aritana além de falar para o seu povo, também se destacou pela sua capacidade de traduzir os interesses do seu grupo em negociações com o aparelho estatal brasileiro. O sucesso da maloca de Aritana rendeu uma matéria no jornal *O Estado de São Paulo* intitulada “A arte do cacique Aritana na Bienal: sua vida” diante de uma cena artística em que a vida era de fato um tema presente na criação de obras artísticas, mesmo entre pessoas não-indígenas – como os “Penetráveis” de Hélio Oiticica ou as ações educativas do “Domingos de Criação” coordenadas por Frederico de Moraes no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A obra de arte era constituída no diálogo com o público, à medida em que eram ativadas pelos corpos dos espectadores. Nos anos 70, a obra de arte podia ser exposta como um espaço de convivência, logo o sucesso da maloca de Aritana entre os não-indígenas faz

parte dos significados que ela cria quando ativada em articulação com as demandas teóricas e institucionais do cenário artístico do seu tempo.

Para podermos colocar essa ação dentro de um sistema comparativo, precisamos avançar até o ano de 2021, pois é quando vamos ter uma presença considerável de pessoas indígenas na qualidade de artistas contemporâneos no Pavilhão do Ibirapuera – apesar do sucesso inegável da construção de Aritana em 1975. Com um generoso levantamento, o artigo intitulado “A presença indígena brasileira nas Bienais de São Paulo”, a pesquisadora Daiane Marques, então doutoranda em História da Arte pela UNIFESP, nos apresenta diversas situações em que indígenas figuraram nas Bienais de São Paulo. No caso de Aritana, Marques afirma que o cacique atuou como consultor e coadjuvante na criação da Sala Alto Xingu, pois o seu nome “consta no catálogo apenas como montador da exposição e não como artista responsável pela exposição” (MARQUES, 2023, p. 76). A ação do indígena pertence ao grupo de “sujeitos indígenas como coadjuvantes na exposição”, ao invés da categoria “indígenas convidados como artistas, em condição de igualdade com não-indígenas” (MARQUES, 2023, p. 76). Acredito que ambas as hipóteses são conceitualmente complicadas, afinal para afirmar que Aritana não foi um artista, mas um coadjuvante, teríamos que rever todo um grupo de cocriações que envolvem pessoas indígenas e não-indígenas, geralmente procedentes de esforços em traduzir um mundo para o outro para que mais pessoas tenham acesso ao conhecimento dos povos originários – nesse mesmo paradigma, temos *A queda do céu*, de Bruce Albert e Davi Kopenawa. Na segunda consideração existe a noção de *igualdade*, na qual imagino esteja enquadrada a noção de Arte Indígena Contemporânea apresentada por Jaider Esbell na 34ª Bienal de São Paulo. Porém, existe alguma possibilidade de igualdade entre indígenas e não-indígenas dentro do sistema de arte? Nessa situação, no caminho argumentativo que sigo, é significativo considerar que algo aconteceu entre 1975 e 2021, conforme apresentado nesta justaposição das ações de Aritana e de Jaider. Em ambas as situações, os objetos artísticos são apresentados em mídias mais palatáveis aos moldes institucionais de suas respectivas épocas. Porém, Aritana não aparece como artista de sua instalação, pois essa possibilidade parece não existir na época, o que nos leva a concluir que não havia espaço para um artista indígena em 1975. Embora a maloca tenha sido um “sucesso” no sentido efetivo de introdução de um espaço cosmológico na Bienal, o indígena é citado no catálogo como um montador da obra. Na Bienal de 2021, o trabalho de Jaider obtém uma enorme atenção, de forma que conseguimos visualizar melhor os acordos políticos estabelecidos entre os indígenas e a instituição. Agora, em 2025, após

as mortes dos dois artistas, podemos pontuar que as coisas não necessariamente estão melhores para os indígenas e a Arte Indígena Contemporânea. Por fim, ecoa a indagação: mesmo quando o sistema de arte promove políticas de inclusão, podemos afirmar que se trata de um jogo justo?

Desde o começo do século XX com as Vanguardas Históricas e a intensificação de estudos etnográficos, observamos a inspiração na produção do outro “primitivo” como forma de elaborar um discurso acerca das obras de arte ocidentais. Em “Sobre o surrealismo etnográfico”, o antropólogo James Clifford investiga o surrealismo na França durante o período entre as duas guerras mundiais, analisando o termo surrealismo em um sentido expandido, “para circunscrever uma estética que valoriza fragmentos, coleções curiosas, inesperadas justaposições” (CLIFFORD, 2002, p. 133). Para Clifford, após a Primeira Guerra Mundial, os “outros apareciam agora como alternativas humanas sérias; o moderno relativismo cultural tornou-se possível” (CLIFFORD, 2002, p. 136). A África, a Oceania e a América “fornecia[m] uma reserva de outras formas e outras crenças” (CLIFFORD, 2002, p. 136). Uma das bases para essa constatação é retirada do texto “O narrador” de Walter Benjamin, em que o crítico literário observa que as pessoas retornavam da guerra incapazes de contar os horrores vividos no campo de batalha. Essa é uma situação afastada – cronologicamente e geograficamente – de Jaider e de Aritana, mas na qual podemos identificar uma busca por respostas na produção do outro, justamente quando o projeto político do ocidente fracassa em garantir bem-estar social.

Vale salientar, conforme apontado por Clifford, que a transformação do Museu de Etnografia do Trocadéro (1878 – 1935) em Museu do Homem (1937), ambos situados em Paris, faz parte da história dos estudos etnográficos na França. O primeiro museu “com seus objetos de arte mal classificados e mal rotulados, correspondia à estética do surrealismo etnográfico” (CLIFFORD, 2022, p. 155), enquanto o segundo “completamente moderno, encarnava o emergente paradigma acadêmico do humanismo etnográfico” (CLIFFORD, 2002, p. 155). A estética em questão é a “do objeto encontrado” (o *objet trouvé*), técnica utilizada pelos artistas surrealistas de adquirir peças em mercados das pulgas que, posteriormente, serviriam como inspiração para as suas obras. Os objetos expostos sem contexto etnográfico no Museu de Etnografia do Trocadéro não eram apresentados e analisados como artefatos culturais, por isso podiam ser vistos como peças de arte por si só. A arte etnográfica quando apresentada sem contexto e dentro de um paradigma eurocêntrico, pode vir a ser lida como um “objeto encontrado” capaz de exprimir uma suposta potência primitiva. Nessa leitura, o outro

ingênuo e selvagem, ainda não contaminado pelos códigos da civilização, vira material para reconectar o europeu com a pulsante criatividade do “homem originário”.

A inauguração em 2006 do Museu do Quai Branly, também em Paris, é um acréscimo importante ao mosaico desenvolvido Clifford. O nome é controverso, pois inicialmente o museu seria chamado de Museu das Artes Primeiras [*Musée des Arts Primers*], entretanto escolheram associar o museu ao local em que foi construído. A criação do Museu do Quai Branly foi idealizada por Jacques Chirac, presidente da França entre 1995 e 2007, e Jacques Kerchache, um polêmico colecionador de arte não-europeia. Uma parte significativa do acervo do Museu do Homem foi transferido para o Museu do Quai Branly, o que gerou diversas divergências entre os etnólogos do Museu do Homem e os idealizadores do Museu do Quai Branly. Lagrou aborda esse tema no artigo “A arte do Outro no surrealismo e hoje”, no qual a antropóloga observa que Chirac e Kerchache retratam “o perfil de colecionador de arte étnica diagnosticado por Sally Price, para quem a arte universal e anônima dos nativos, em vias de extinção e representante de uma ancestralidade que o Ocidente perdeu, tem grande valor simbólico, político e econômico” (LAGROU, 2008, p. 218). A enorme quantia de dinheiro empregada no projeto, a escolha por um nome aparentemente neutro e o tom celebratório da abertura confluem para a construção de um novo repositório dos “tesouros de guerra” (TRAORÉ apud LAGROU, 2008, p. 219) conquistados pela grande nação francesa. Lagrou relaciona o projeto do Museu à conjuntura da política anti-imigração, citando o comentário de Aminata Traoré, ex-ministra de cultura de Mali: “a lei Sarkozy, votada um mês antes da abertura do museu, [...] limitou a entrada de candidatos africanos à imigração àqueles com talento e competências comprovadas” (LAGROU, 2008, p. 219). Diante dessa contenda diplomática narrada por Traoré, podemos concluir que o Museu do Quai Branly materializa as “contradições, incoerências e paradoxos da França com relação à África” (TRAORÉ apud LAGROU, 2008, p. 219) e homenageia os anos de saque colonial:

Conta Traoré que, quando era ministra de cultura de Mali, a ministra de cultura da França fez a seguinte solicitação: que ela autorizasse a compra para o Museu do Quai Branly de uma estátua Tial que pertencia a um colecionador belga (a compra pelo Estado de Mali, entenda-se bem). Temerosa de participar de uma operação de “lavagem” (*blanchiment*) de uma obra de arte que teria saído ilegalmente de Mali, Traoré pede que a própria França compre a peça (pela soma extravagante de 200 milhões de francos franceses) para restituí-la a Mali, que por sua vez emprestaria a peça ao museu. A resposta foi que o dinheiro do

contribuinte francês não servia para esses fins. Traoré foi excluída das negociações e soube depois que o Estado malinês comprou a peça para emprestá-la ao Museu. (LAGROU, 2008, p. 220).

A postura autoritária da ministra francesa que nem ao menos abriu um debate acerca de uma política de restituição, nos faz constatar que em 2006 ainda era permitido que um projeto museológico desse porte fosse conduzido sem levar em consideração o posicionamento de representantes do grupo étnico retratado. A quem interessa a elaboração de um acervo de arte não-europeia liderado por um político e um comerciante de arte, ambos franceses? O Museu de Etnografia do Trocadéro, o Museu do Homem e o Museu do Quai Branly correspondem a três configurações institucionais francesas que retratam a forma com a qual a arte conhecida como “primitiva”, “selvagem” ou “primeira” foi exibida na Europa ao longo desse último século. As discussões levantadas nesses três momentos ilustram transformações no campo da etnologia, no qual os conflitos em torno da constituição do acervo do Museu do Quai Branly apontam para um profundo questionamento em relação ao “direito” europeu de saquear e exibir os objetos do Outro não-europeu.

A entrada de objetos produzidos por indígenas em instituições de arte pode ser entendida pela via de três momentos-chave: o uso dos objetos etnográficos pelos modernistas durante o começo do século XX (Vanguardas Históricas), os objetos etnográficos sendo cedidos para acervos ou montados voluntariamente por pessoas indígenas (Aritana nos anos 70) e as obras indígenas sendo expostas em formatos próximos às obras de arte produzidas por não-indígenas (Jaider em 2021). A inauguração do Museu do Quai Branly situa a atuação de Jaider Esbell em um momento em que não cabe mais o uso da expressão “arte primitiva”, algo que ainda era considerado adequado nos anos 70. Em um primeiro momento, ao respondermos rapidamente a essa questão, poderíamos afirmar que os indígenas progressivamente se afastam do lugar do “exótico” e assumem um patamar próximo aos dos não-indígenas. Aritana, ao ser convocado em plena ditadura militar, para compartilhar esse outro modo de viver que prosseguia bem sem a exploração sem limites do entorno geográfico classificado como natureza, se apresenta como uma possível resposta. Os objetos etnográficos dentro do contexto do surrealismo serviam de inspiração para questionar a realidade repressiva da guerra, enquanto as práticas de convivência ativadas pela presença da maloca no Pavilhão do Ibirapuera eram uma porta aberta para um outro possível. Essa outra sociedade dentro de

um mesmo país, poderia ser um estímulo criativo para os não-indígenas. Na Bienal de 2021, finalmente temos um número considerável de pessoas indígenas assinando os seus trabalhos, dentro dos contornos do que reconhecemos como “autoria”. Seria esse o momento em que as instituições coloniais superam o exotismo?

Bienal dos indígenas?

Nas três situações trazidas aqui, constatamos que o afastamento da arte tradicional e a aproximação de suportes artísticos não-indígenas como a pintura, faz com que o indígena seja valorizado como um autor dentro do sistema de arte. Porém, esse “valor” simbólico e financeiro agregado ao nicho da Arte Indígena Contemporânea (AIC) é suficiente para criar as condições de igualdade? Jaider Esbell, um dos principais porta-vozes da AIC, em uma entrevista concedida para a revista *Elástica*, se mostra cauteloso em relação às barganhas estabelecidas com a 34ª Bienal de São Paulo:

[...] primeiro a Bienal disse que não queria índio nenhum. Agora que está saindo na mídia bonitinha que botou não sei quantos índios, isso não é verdade, precisamos esclarecer. E tem mais. [...] quem está pagando essa conta basicamente sou eu – estou falando de dinheiro mesmo. Porque a Bienal paga um cachê de 12 mil reais, pega sua obra e te esquece. E aí, em se tratando de arte indígena contemporânea não basta. Porque quando você pega uma obra do artista, pega toda a história dele muito antes da colônia. (ESBELL apud MARQUES, 2023, p. 87)

Na versão otimista da história, poderíamos afirmar que os estudos acerca das cosmologias e das sociabilidades indígenas tornou os não-indígenas mais conscientes de que as suas produções não fazem parte do “passado”, e, por causa disso, as instituições coloniais gentilmente cederam os seus espaços. Entretanto, vamos nos aprofundar na fala de Jaider e o que ele quer dizer quando afirma que está “pagando a conta”. A 34ª Bienal de São Paulo, intitulada *Faz escuro mas eu canto*, foi adiada para 2021 devido a pandemia do Covid-19. A equipe curatorial da 34ª Bienal declarou que a proposta principal do projeto, comandado pelo italiano Jacopo Crivelli Visconti, foi expandir o tempo e o espaço, por isso a cidade de São Paulo foi tomada por uma série de exposições em diálogo direto com o que acontecia no Pavilhão do Ibirapuera. Espalhada por aproximadamente

20 instituições que acolheram o mote curatorial, a Bienal não foi desenvolvida sob o prisma de um tema, mas mediante um grupo de trabalhos e de artistas que foram apresentados pela equipe curatorial. Ou seja, a escolha das particularidades não foi direcionada por uma única leitura, mas surgiu a partir de uma constelação de coisas e de encontros. A junção de objetos diversos derivados de múltiplos momentos históricos e geográficos é o que caracteriza um modelo expositivo operado por via da transtemporalidade e da transespacialidade. Esse modo de apresentar as coisas, sem forçar o enquadramento dentro de uma teoria desenvolvida por um criador, é instigante quando estamos nos remetendo a um público letrado nos assuntos tratados: afinal, ao mesmo tempo em que a hierarquia entre os objetos é quebrada, também existe o risco de uma homogeneização histórica e teórica. É possível que os objetos fiquem limitados à fruição estética dos espectadores, um impulso imediato em uma sociedade massivamente mediada por imagens, algo comum em contextos abarrotados de estímulos como as bienais, as feiras e os museus. Nesse perfil de programa curatorial, para que a intencionalidade política seja realizada, os objetos históricos precisam agir no presente através da relação com o público. A potência para a multiplicação dos possíveis da palavra arte, para desestruturar opressões naturalizadas e apontar novos caminhos, só se manifesta se os espectadores conseguem dialogar com a proposta dos idealizadores.

Um conjunto expositivo que mescla objetos provenientes de múltiplas circunstâncias culturais precisa ser apresentado adequadamente, para que não fiquem circunscritos como adições apaziguadas dentro da grande narrativa do Ocidente. A “mistura” de coisas característica do Museu de Etnografia do Trocadéro operava um pouco dessa forma, homogeneizando as leituras ao invés de aproximar as pessoas dos múltiplos contextos culturais ali reunidos. Porém, existem novos problemas conceituais quando objetos etnográficos ou produções não ocidentais são misturados ao lado de peças canônicas da História da Arte na Europa. Esses temas acerca da expografia são trabalhados em *Radical Museology*, ensaio publicado em 2013 pela historiadora da arte britânica Claire Bishop, a partir de três exemplos práticos – o Van Abbemuseum, o Reina Sofia e o Msum Ljubljana. O início da arte contemporânea é posicionado pelos historiadores, críticos e teóricos entre o período do pós-guerra (1945), do *high modernist* (1960-70) e da queda do comunismo (1989). A autora, antes de definir a contemporaneidade dialética, presente nos exemplos estudados por ela, diferencia o modo como o tempo era experimentado durante a Arte Moderna e durante a Arte Contemporânea. Para o filósofo Peter Osborne, a contemporaneidade é uma ficção capaz

de atribuir “a sense of unity to the present” (BISHOP, 2013, p. 18); e, para Boris Groys, a modernidade é um presente constantemente superado para avançarmos rumo ao futuro glorioso, enquanto o contemporâneo é o tempo estático que não se desdobra em futuro. A princípio, o *presentismo* do contemporâneo pode ser caracterizado como uma fórmula esquizofrênica em que estão colapsados “past and future into an expanded present” (BISHOP, 2013, p. 19). O *revival* de Aby Warburg por Georges Didi-Huberman, historiador da arte francês, popularizou o termo anacronismo, devido às sobrevivências presentes nas imagens, como manifestação de sintomas que atravessam os tempos históricos. É, portanto, uma teoria não historicista, pois incentiva que as demandas do presente sejam aplicadas a diferentes pontos históricos, para que múltiplas temporalidades se encontrem em um nó.

Na proposta de Bishop, a contemporaneidade dialética também é um anacronismo, mas ela se caracteriza por “seek [ing] to navigate multiple temporalities within a more political horizon” (BISHOP, 2013, p. 23). Não se trata de uma nova forma de instrumentalização da relação entre o público e as peças expostas em coleções museológicas, pois a junção de diferentes objetos (pintura moderna, arte tradicional indígena, arquivos) e de tempos históricos em um mesmo contexto expositivo não necessariamente vai fazer surgir um passado relevante. Para a autora, trata-se da fórmula na qual os museus de arte contemporânea estão se reinventando, que, quando bem sucedida, traz uma nova forma de experimentação do tempo contemporâneo na qual “an anachronic action that seeks to reboot the future through the unexpected appearance of a relevant past” (BISHOP, 2013, p. 61). Nos três museus analisados no ensaio, a reinicialização do tempo futuro está na apresentação dos principais traumas nacionais como “colonial guilt and the Franco era (Madrid), Islamophobia and the failure of social democracy (Eindhoven), the Balkan Wars and the end of socialism (Ljubljana) (BISHOP, 2012, p. 27)”.

Para exercer uma museologia radical, Bishop propõe que o curador seja como o colecionador trapeiro benjaminiano [*collector is a scavenger or bricoleur*], que apresenta os objetos como agentes históricos capazes de modificar uma situação do presente. Penso essa figura mais como um “juntador” do que como um colecionador de arte tradicional, pois os objetos apresentados não devem ser abordados como tesouros preciosos e distanciados do público. Essas peças pertencentes ao “archive of the commons” (BISHOP, 2013, p. 56) são similares aos “Enunciados” da Bienal: objetos que não se enquadram na categoria arte, mas que trazem em seus corpos uma história; enérgicos em

apontar para o tempo da reestruturação do contato social. Na seção “objetos do Museu Nacional”, uma boneca Karajá dividia o espaço com o Meteorito Santa Luzia, encontrado em 1921, e uma rocha, que devido ao calor do incêndio se transformou de ametista em citrino. A boneca, uma *ritxòkò*, foi uma doação de Kaimote Kamayurá, da aldeia Karajá de Hawaló, ao descobrir que todo o acervo de objetos Karajá haviam sido levados pelo acidente. A ação da indígena, ao contribuir ativamente com o acervo porvir do museu, pontua que a permanência da cultura não está em um objeto específico, mas na continuidade do grupo e do fazer. Embora não seja possível substituir integralmente o que foi perdido, esses objetos enunciam que a sobrevivência é intrínseca à transformação.

José Olympio, então presidente da 34^o Bienal de São Paulo, é um grande colecionador brasileiro e foi um dos principais clientes de Jaider Esbell [Figuras 8 e 9]¹². Sem receios de misturar política com arte ou arte com dinheiro, gostaria de abrir uma janela para pensarmos um evento cultural com o porte da Bienal de São Paulo como um trampolim para especulação de coleções privadas por via da regra da exceção, que transforma determinados objetos e sujeitos em extraordinários dentro da narrativa do Ocidente. Na declaração de Jaider à revista *Elástica*, fica patente o caráter irrisório de 12 mil reais pagos pela instituição diante de uma causa coletiva e dos fabulosos lucros obtidos nos investimentos empresariais em arte indígena, em contraposição ao seu esforço pedagógico através de um trabalho constante de fala e de escrita junto à mídia e às instituições parceiras para que as ações de 2021 sejam mais do que uma moda: “Nós viemos, de fato, para ficar. [...] E se arte dá dinheiro, para que ele serve? Para distribuir, educar, para conscientizar. Senão iremos construir impérios individuais e repetir a branquitude” (ESBELL, 2021). Se pensarmos que existe um hiato de 46 anos entre Jaider e Aritana, podemos concluir que a articulação, e multiplicação de caminhos entre os dois sistemas não é um preciosismo do artista. Jaider Esbell pleiteou e gastou seu dinheiro para que a Bienal fosse, ao menos na mídia, “dos índios”. A Bienal foi composta por 91 artistas e dentre eles estavam 9 artistas indígenas, 5 brasileiros e 4 estrangeiros: Jaider Esbell, Uýra, Gustavo Caboco, Sueli Maxacali, Daiara Tukano, Abel Rodríguez (Colômbia), Jaune Quick-to-See Smith (Estados Unidos), Pia Arke (Groelândia) e Sebastián Calfuqueo Aliste (Chile). Se pensamos nesses números quantitativamente, concluímos que aproximadamente 10% dos artistas eram indígenas. Esses dados nos

¹² As telas “A guerra dos Kanaimés 7” e “Guerra dos Kanaimés 5” estiveram em março de 2025 no Centro Cultural da PGE-RJ, na exposição *Clima Extremo* sob a curadoria de Cecília Fortes. Nessa ocasião constata-se que ambas as telas fazem parte da coleção de obras de arte de José Olympio Pereira.

ajudam a concluir que a 34ª Bienal de São Paulo não foi uma prática de museologia radical ou um espaço de restituição para os povos indígenas, embora alguns elementos curatoriais façam parecer que sim. Entretanto, o imenso ativismo de Jaider Esbell fez com que a presença indígena fosse memorizada por nós.



Figura 8: Jaider Esbell; A guerra dos Kanaimés 7, 2020; Posca e acrílica sobre tela, 145 x 110 cm. Foto: Marcelo Camacho. Coleção Andrea e José Olympio Pereira.

Figura 9: Jaider Esbell; A guerra dos Kanaimés 5, 2020; Posca e acrílica sobre tela, 145 x 110 cm. Foto: Marcelo Camacho. Coleção Andrea e José Olympio Pereira.

Artivismo

Na 34ª Bienal de São Paulo, duas culturas distintas se encontraram no espaço colonial. A questão identitária como pano de fundo, assim como a percepção do que pode ser apreendido nesse contato, nos fez olhar a Arte Indígena Contemporânea pela sua capacidade de transformar, através das suas qualidades plásticas e agentivas, as nossas práticas e instituições, visando, idealmente, uma modificação da nossa forma de vida. Porém, é ingênuo acreditar que esse espaço foi cedido pacificamente, justamente no terceiro ano de governo Bolsonaro, para que os indígenas finalmente tivessem os seus direitos territoriais assegurados. O tom da entrevista de Jaider Esbell para a revista *Elástica* demonstra que existiu por parte do artista uma postura de guerrilha para garantir a ocupação do Pavilhão do Ibirapuera e do Museu de Arte Moderna em São Paulo.

De um lado, a briga política e territorial; do outro, também se trata de um momento em que as condições estavam postas para que pudéssemos nos conectar com a potência criativa da produção exposta por um grupo de artistas indígenas. Os exercícios de apelo estético apresentados por Jaider e por Aritana são práticas de convivência, porém existem

condições sociais diferentes para os dois indígenas, que nos fazem analisar o primeiro como um autor e o segundo como um montador. Essa rearrumação do tabuleiro dos interesses das instituições públicas e do mercado da arte com a criação do nicho Arte Indígena Contemporânea como fenômeno se divide entre diversos jogos de força, nos quais dois se destacam nessa análise: o mercado da arte parece tentar criar a seu modo, com intenções que são as suas (sempre um pouco perversas), um espaço de restituição para os povos indígenas; que, por outro lado, estavam vendo seus direitos territoriais serem rapidamente dilapidados. Por parte do mercado de arte e dos seus colecionadores, a comoditização da arte indígena pode funcionar como uma “moda lucrativa” – e, como toda moda, passar rapidamente. A domesticação do ato político, para que ele seja transformado em mercadoria, envolve a eleição de alguns “escolhidos” que valem milhões. O trabalho de arte ao ser interpretado como “arte pela arte” supera a questão social e apaga as demandas políticas que o produziram. Dentro dessa lógica traiçoeira, o provável é que os 10% dos artistas indígenas expostos na Bienal de 2021 ganhem os seus 12 mil reais e desapareçam a longo prazo. Atualmente, podemos afirmar que os artistas indígenas que utilizaram a vitrine do Pavilhão do Ibirapuera, durante a 34ª Bienal de São Paulo, estão todos fortemente legitimados e inseridos no sistema de arte. O ativismo de Jaider Esbell contribuiu para esse resultado, por isso acredito que as ações do artista são uma luta contra o esquecimento, para que as ações indígenas não sejam rapidamente apaziguadas pelas instituições coloniais comandadas por um sistema capitalista.

Na entrevista intitulada “Na sociedade indígena, todos são artistas” concedida em abril de 2021 à revista *Arte & Ensaios*, Jaider Esbell compartilha alguns pensamentos acerca da produção da 34ª Bienal de São Paulo. Diversos pontos da produção intelectual do artista são retomados nesse momento de enorme atenção ao seu trabalho, começando pela formulação do que Esbell entende como um “sistema de arte indígena contemporânea”, em que elementos dispersos são agrupados para pensar “os fazeres indígenas enquanto práticas artísticas, enquanto estados de arte” (ESBELL, 2021, p. 15). É intrigante a reivindicação de um “estado de arte”, uma indicação de que a maneira de experimentar e fazer arte é intrínseca ao modo de vida indígena. Esse posicionamento que demonstra a inseparabilidade da vida indígena do fazer artístico tem um tom educativo, afinal legitima a presença de pessoas indígenas no sistema de arte sem a necessidade de muitas piruetas conceituais. De antemão, entramos na discussão sem a ideia de que os indígenas estão sendo engolidos por uma globalização devoradora de mundos, ou de que simplesmente estão se adequando aos espaços expositivos dos brancos. A própria lógica

do colecionismo, privado ou institucional, é estranha ao princípio indígena de produção de artefatos, mas, mesmo assim, percebemos cada vez mais a contribuição voluntária dos mesmos na formação de acervos. Essas relações de troca indicam um movimento de questionamento do poder hegemônico que desde o século XVI serviu somente para tornar visível uma representação de mundo.

A Arte Indígena Contemporânea produz uma tradução para os termos conceituais do Ocidente, quando é transposta para ele, através, por exemplo, da mídia da pintura. A fórmula da figuração, mais conservadora em um sentido formal, estabiliza um mundo que a priori é metamórfico. Na obra de Jaider Esbell, são inúmeras as tentativas de escape da figuração realista, sendo este um dos traços mais engenhosos da prática do artista macuxi que ao seu modo sobrepõe camadas de posca e de acrílica, criando uma mistura de elementos e de dimensionalidades [Figura 10]. De maneira geral, a tradução proposta pela pintura é pautada excessivamente na “visualidade”, que, ao lado da demanda pelo figurativo, pode ser desvirtuada pela interpretação feita por olhos não-indígenas: o sagrado corre o risco de virar ilustração e produto. Vale interpretarmos uma fala do artista para a *Arte & Ensaio*s:

Então, performance tem funcionado para mim, ela tem me possibilitado socializar muito dessas energias que eu tenho conseguido alcançar nessa caminhada e é uma forma de fazer uma arte que não seja visual. Eu tenho batido um pouco nessa tecla, que a arte fica muito no campo da visualidade ainda, não é? Tem essa necessidade de alcançar os sentidos, os sentidos a mais do que a visão. Então a sonoridade, a energia que a gente consegue colocar por meio do canto, da voz, ao criar movimento corporal gerando frequência, isso funciona muito pra mim. É um trabalho que eu gosto de fazer, é mais uma forma de entregar o corpo e o espírito para que uma forma maior se manifeste. Não seria exatamente uma incorporação, mas um estado de ponte, de teletransporte. (ESBELL, 2021, p. 29)

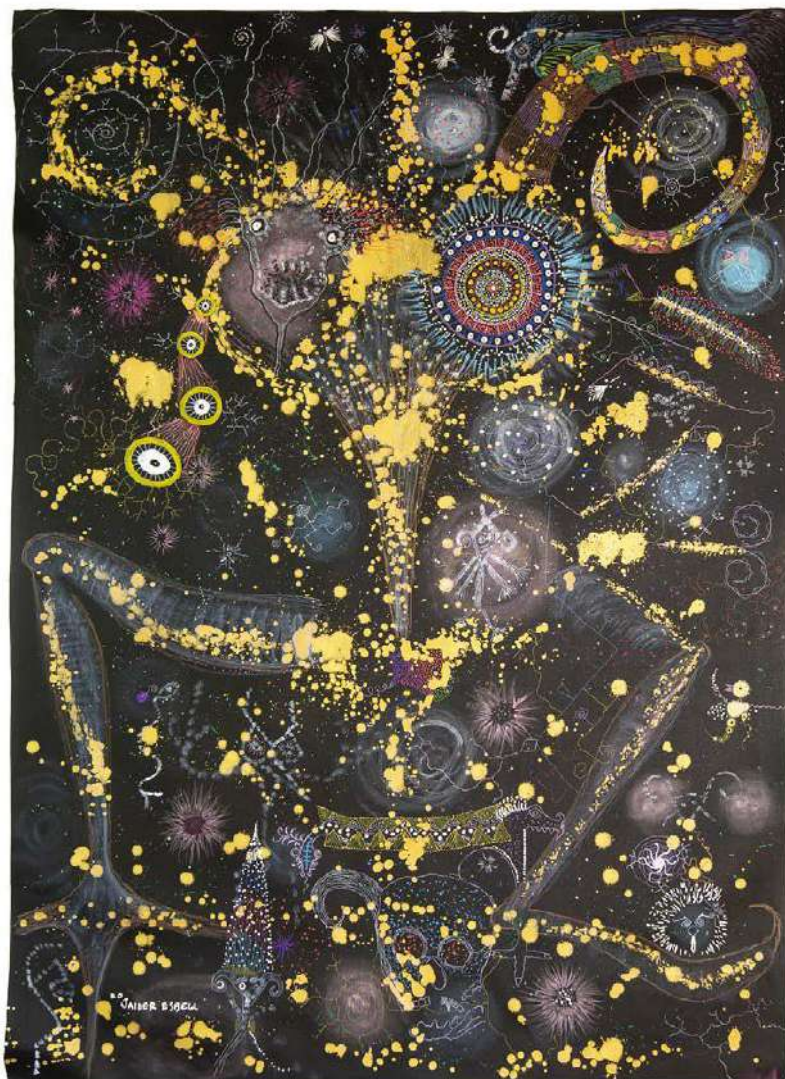


Figura 10: Jaider Esbell; A guerra dos Kanaimés 6, 2020; Posca e acrílica sobre tela, 145 x 110 cm. Foto: Marcelo Camacho.

A visualidade nos permite apreender de longe, sem nos aproximarmos corporalmente daquilo que é apresentado. Aquele que detém o direito de olhar é o não marcado; que captura, classifica, define e nomeia aquilo que ele observa. Essa fórmula pautada excessivamente na visualidade domesticou o nosso olhar até os dias atuais, devido ao advento da perspectiva durante o Renascimento. O espaço está dado, pois já está construído por cálculos matemáticos em voga desde o século XVI. A obra *Amooko Pantoni – Estórias do vovô Makunaimî* (2018) é uma série de desenhos, interessante para questionarmos a hegemonia da visualidade pautada nos tratados do Ocidente. A oficina de desenho tinha como tema os mitos do vovô Makunaimî e foi ofertada para os estudantes da Escola Estadual Indígena José Alamaro (Comunidade Maturuca, Terra

Indígena Raposa Serra do Sol, RR), situação na qual o artista percebeu que os desenhos das crianças estavam “muito comportadinhos e tal” (ESBELL, 2020). As paisagens produzidas pelas crianças estavam excessivamente concretas e realistas, com a perspectiva provavelmente inspirada nas ilustrações conhecidas pelas crianças. A escola é um espaço disciplinar que organiza o conhecimento e que nos indica como pensar sobre as coisas, “encaixando tudo dentro de um horizonte muito organizado” (ESBELL, 2020). Para ilustrar as narrativas do vovô Makunaimî, Jaider Esbell brinca com a noção de escala, reintegrando o elemento mágico para dentro desses mitos. No processo, o artista desenha animais imensos; maiores do que os lagos ou as montanhas. A escola, de certa forma, padroniza a nossa visão e noção espacial, para pensarmos as paisagens dentro de uma figuração naturalista. Um dos pontos para Jaider é fazer com que “as crianças e os jovens se sintam bem [...] experimentando um pouco essa produção fora de linha, fora de série, fora de limites” (ESBELL, 2020). Existe um trabalho educativo nesse projeto do artista, para promover a decolonização da visão e do espaço.

Além dessas insubmissões “mágicas” que o artista produz no campo da imagem, a performance também aparece como mais um recurso para acrescentar novas energias na obra, através da presença do corpo e do canto. Jaider afirma que “é mais uma forma de entregar o corpo e o espírito para que uma forma maior se manifeste”, mas o modo de atrair essas energias, não é “exatamente uma incorporação, mas um estado de ponte, de teletransporte” (ESBELL, 2021, p. 29). Vale lermos essa colocação do artista ao lado do que Viveiros de Castro escreveu sobre a performance xamânica entre os Araweté:

O xamã é como um rádio, dizem. Com isto querem dizer que ele é um veículo, e que o corpo-sujeito da voz está alhures, que não está dentro do xamã. O xamã não incorpora as divindades e os mortos, ele conta-canta o que vê e ouve: os deuses não estão dentro de sua carne, nem ocupam o seu *hiro* [corpo]. Excorporado pelo sonho, o xamã ou seu “ex-corpo” (*hiro pe*) fica na rede, enquanto sua *i~* - aquela que será do céu – sai e viaja. Mas é quando ele volta que o xamã canta. E, quando os deuses descem à terra com ele – que é quem “faz descer” (...) os deuses –, descem em corpo, não em seu corpo... Um xamã encena ou representa os deuses e mortos, ele torna visíveis e audíveis suas ações, mas não os encarna em sentido ontológico. (CASTRO apud LAGROU, 2009, p. 23)

O “estado de ponte” proposto por Jaider Esbell parece algo próximo dessa frequência de rádio xamânica que possibilita uma comunicação com outras realidades

ontológicas. Jaider afirma que não é um “artista plástico” (TERENA, 2019, p. 17), nos oferecendo alguns direcionamentos de leitura para essa produção artística que faz diversas referências ao xamanismo. Nesses termos, poderíamos teorizar que a performance cria um campo de forças cosmológico para que diferentes mundos se manifestem simultaneamente, ativando a instituição colonial a partir de outras perspectivas. A tradução, bem-sucedida ou não, tem a intenção de nos aproximar de uma outra realidade, torná-la visível e audível, para que possamos nos relacionar com ela. Projetamos os nossos ideais financeiros e sociais nos trabalhos de pessoas indígenas e questionamos as suas práticas ativistas quando percebemos que elas passam por especulação e comoditização, o que as torna bens de consumo inalcançáveis para a população em geral. Acredito que o incomodo faz parte de um espelho, que exhibe as motivações mesquinhas que regem a prática do roubo e da invasão colonial, que permitiram que o modo de vida capitalista do Ocidente continue sendo o dominante. É coerente com a trajetória de um artista como Jaider Esbell que ele tenha sido solicitado como um porta-voz que pudesse nos ensinar sobre a transformação em um mundo precário e pandêmico, devido ao seu trânsito entres os caminhos do Monte Roraima e das grandes capitais, através daquilo que ele teorizou como “transposição nos mundos” (ESBELL, 2021, p. 38). Essa formulação nos indica que o artista não está traduzindo integralmente a cosmologia indígena para o nosso vocabulário e os nossos espaços, mas as suas proposições são um deslocamento estratégico para desorientar a fórmula “de mundo ‘engolindo o mundo’ ou ‘acabando com o outro mundo’” (ESBELL, 2021, p. 15). Uma das forças da obra do artista é essa intenção de ampliar o nosso horizonte para nos transmitir um conhecimento tradicional indígena – para nos ensinar, nos educar.

A Arte Indígena Contemporânea, “enquanto estratégia contemporânea” (ESBELL, 2021, p. 31) é uma armadilha e, como toda armadilha, a sua eficiência está associada à camuflagem. Pensando o próprio modo em que ela deve ser exposta para garantir um amplo alcance, ela atua mais exatamente como uma armadilha para capturar armadilhas. Existe uma via de mão dupla, na qual uma armadilha deve estar camuflada dentro de outra armadilha, para que os artistas indígenas consigam engendrar novas formas de representação. Jaider afirma que se trata de uma “reconquista de si mesmo” (ESBELL, 2021, p. 40), trazendo a nossa atenção para a “questão da identidade” (ESBELL, 2021, p. 38). Esse ponto me lembra que a armadilha deve reproduzir o meio ambiente e o comportamento da presa, ao mesmo tempo em que substitui o predador. A identidade da presa deve ser bem conhecida, para que o predador seja bem-sucedido. Algo

que me interessa nessa formulação é que não estamos pensando em uma rede de pesca ou em outros artefatos indígenas que servem às caçadas, questões amplamente debatidas dentro de um complexo sistema de criação de sentido inerente às ontologias animistas. A ideia da armadilha é explorada a partir dos termos da arte conceitual, dentro de um contexto simbólico-social específico – o museu, o mercado de arte – e não precisamos debater longamente a armadilha concreta, enquanto prática ritual e social. Os leitores familiarizados com o ensaio “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”, bastante popular no campo disciplinar da Antropologia da Arte, já estão minimamente esclarecidos acerca das caçadas rituais. O ensaio é um marco, pois elucida que a produção nativa quando é lida segundo a lógica em voga no mundo artístico, funciona exemplarmente como armadilhas do pensamento. De maneira bastante erudita, o antropólogo explica que a insistência em colocar os artefatos não ocidentais ao lado dos fósseis e dos dinossauros, fazem parte de um discurso de desvalorização ao modo de vida dos grupos que foram saqueados durante séculos de invasão europeia. Atualmente, artistas indígenas atuam como artistas contemporâneos e colocam as suas armadilhas dentro das instituições de arte, seguindo toda a cartilha tecnológica da arte conceitual. Não precisamos mais de um antropólogo que irá fazer as exegeses etnográficas. Talvez, essa seja uma das respostas sobre o que se passou entre as Vanguardas Históricas (começo do séc. XX), o cacique Yawalapiti Aritana (1975) e o artista macuxi Jaider Esbell (2021).

No momento em que a discussão teórica migra do artesanato para a pintura, um suporte que estabelece relação com o repertório de arte de pessoas não-indígenas mais facilmente, novas questões são levantadas. A antropóloga Paula Berbert, na entrevista concedida à *Arte & Ensaios*, sintetiza bem a encenação epistemológica quando afirma que a Arte Indígena Contemporânea é uma “estratégia de hackeamento do comportamento dos brancos” (ESBELL, 2021, p. 26). O hacker para invadir sistemas é aquele que cria um código que se comporta igual ao algoritmo original, porém o código hacker mesmo que opere de maneira próxima ao original, não necessariamente é idêntico ao código de que ele mimetiza algumas partes para poder reproduzir uma função. Muitas vezes, o que nomeamos como Arte Indígena Contemporânea é uma arte produzida para capturar não-indígenas – para que eles comprem e apreciem as produções indígenas. A fala de Berbert indica que os indígenas continuam sendo indígenas, por mais que criem códigos hackers para poderem ocupar estrategicamente alguns espaços. Esses códigos podem mimetizar alguns comportamentos dos brancos para possibilitar a invasão de alguns espaços coloniais, como o Pavilhão do Ibirapuera e o Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A legitimação nas instâncias museológicas e mercadológicas, somadas ao domínio tecnológico para produzir arte para não-indígena entender, ampliou o alcance dos artistas indígenas. O espaço colonial é estrategicamente ocupado para sermos informados das demandas ecológicas, cosmológicas e políticas dos indígenas. O artista quase sempre atua como um educador e um empresário que usa a sua obra de arte para obter um resultado útil. Jaider Esbell se autodesignava como um artista, por isso é importante desenvolvermos esse mote. No ano de 2018, os professores João Camillo Penna e Ricardo Basbawn ministraram o *Seminário entre a arte e o ativismo II*, no projeto Deslocamentos do programa Plataforma de Emergência, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. A aula articulava modos de resistência aos autoritarismos e moralismos, exacerbados no ano de 2018, no qual a extrema-direita, em guerra pela narrativa, buscava criminalizar artistas e professores que não seguiam a agenda conservadora proposta por aqueles que estão na norma de raça, classe, gênero, sexualidade e religiosidade. Foi nesse contexto que ouvi o termo “ativismo” pela primeira vez. Nesse curso, a leitura que mais me marcou foi feita durante a aula em que refletimos sobre os textos *Resposta à pergunta: o que é o esclarecimento?*, do filósofo Immanuel Kant, ao lado de *O que são as Luzes?*, de Foucault. O esclarecimento kantiano situava, no projeto do curso, a emergência da modernidade europeia como forma autônoma e estética, ligada a um público europeu, letrado e privilegiado do final do século XVIII, e era lido a contrapelo de autores como Grada Kilomba, Paul B. Preciado e Denise Ferreira da Silva. Era preciso ler a figura do artista como um gênio, cunhada por Kant, em oposição aos coletivos “artistas”, e suas práticas desautonomizadas e inestéticas. O objetivo era resgatar o artista dessa condição de gênio separado do restante da sociedade, para pensá-lo como alguém capaz de utilizar a sua arte para articular mudanças sociais relevantes: ou seja, o artista como *artista*. Acredito que o ativismo xamânico de Jaider Esbell responde a uma pergunta que faz parte das minhas pesquisas desde 2018, que poderia ser resumida da seguinte maneira: como, politicamente, se posicionar e pensar a arte em um cenário que violentamente exige que você não se posicione ou pense contra o *status quo* da parcela privilegiada do mundo? Não se trata de uma obra produzida somente para apreciação estética ou longas discussões acerca do pictórico, pois a arte deve ser usada para a ação, mesmo que, sob a perspectiva da estética, isso negligencie as qualidades artísticas da obra.

Em *A sociedade do artista: ativismo, morte e memória da arte*, o teórico de arte Stéphane Huchet coloca o questionamento: “O que seria fazer uma arte sem arte?” (HUCHET, 2023, p. 39). Huchet caracteriza como *artistas-do-comum*, esse grupo de

pessoas no qual o agir-estético prioriza uma prática ativista que transforme o cotidiano. Esses artistas que visam uma ação que se dilua na sociedade, muitas vezes aproximando arte e vida, são um grupo de agenciadores politécnicos que “não parecem levar em conta a história ou o interesse em criar, com ela, uma relação dialética” (HUCHET, 2023, p. 15). De maneira geral, as urgências do ativismo se sobrepõem à tradição acumulativa da História da Arte na Europa. Acredito que o ativismo da Arte Indígena Contemporânea segue diversos pressupostos da cartilha sintetizada por Huchet, entretanto acrescentaria que um artista xamânico como Jaider Esbell está mais próximo de ser um *artista-do-extraordinário*. A Arte Indígena Contemporânea não está interessada em ampliar o debate sobre a morte da arte ou a morte do autor, mas em nos aproximar das tradições dos povos originários, que envolvem múltiplas realidades ontológicas. Jaider Esbell se reporta à tradição indígena, na qual existe um grupo de saberes e de tecnológicas próximas à manipulação de feitiços. Vejamos a definição de Arte Indígena Contemporânea que o artista dá para a entrevista concedida no final de 2020 para a página no YouTube da Bienal de São Paulo:

Antes de tudo é uma questão muito política, muito estratégica [...] de ocupar esses espaços da melhor forma possível, uma forma de trazer além do corriqueiro, do que já está ligado diretamente com a luta dos povos indígenas, que é violência, sofrimento, enfim a morte, essa tristeza toda... É um campo onde a gente possa [...] exaltar as nossas melhores tecnologias, os conhecimentos, todas essas questões que não são socializadas, exatamente porque há o conflito que tá sempre em primeiro lugar [...], e não sobra mesmo tempo para se trabalhar essas questões das tecnologias, dos conhecimentos, dos saberes, das magias [...] que existem nos nossos meios e tudo. É um trabalho que vem sendo desenvolvido desde muito tempo, desde que o índio é índio, que é essa questão de que será que a arte existe entre os índios? [...] É uma arte aplicada a transmissão de saberes, a cura, a esses momentos de reza, esses momentos maiores de se comunicar com o mundo superior ou com o mundo que está além de nós. (ESBELL, 2020)

Podemos concluir, que a qualidade estética das obras não é a prioridade da prática ativista de Jaider. Existem outros elementos da vivência indígena, elementos extraordinários, que vão além do cotidiano de violência e de guerra com o agronegócio e a mineração. Esse repertório de saberes, que envolve “a cura, os momentos de reza, esses momentos maiores de se comunicar com o mundo superior” (ESBELL, 2020) se relaciona

com o que o artista afirma sobre buscar na performance um meio de movimentar energias que vão além da visualidade. A tradição de Jaider não é a tradição da História da Arte que desde o Renascimento se preocupa em definir o papel do artista dentro da sociedade, mas uma sociedade em que “todos são artistas” e responsáveis pela transmissão dos conhecimentos tradicionais que servem à causa política dos povos originários.

A jurisprudência dos Kanaimés

Vou analisar a série *A guerra dos Kanaimés* (2020) produzida especialmente para a 34ª Bienal de São Paulo para podermos nos aprofundar em um exemplo, no qual a prática ativista do artista se conjuga com o seu trabalho criativo de elaboração de uma linguagem capaz de tecer relações com os não-indígenas. A série composta por 11 telas foi exposta em *Faz escuro, mas eu danço*, ao lado do livro *Carta aberta ao velho mundo* (2019), da série *Amooko Pantoni – Estórias do vovô Makunaimi* (2018) e das *Entidades* (2020). A tese do marco temporal e a demarcação contínua da Terra Indígena Raposa Serra do Sol representam uma guerra jurídica que está em curso desde 2009 e vou contextualizá-la em comparação com a tese de Pierre Clastres, de que a sociedade indígena é uma “sociedade contra o Estado”. Acredito que desnaturalizar a ideia de Estado coercitivo é uma forma de entendermos o trabalho de tradução que envolve a produção de uma série como *A guerra dos Kanaimés*, que nos apresenta a dramática situação dos povos originários para salvaguardarem o seu direito à terra.

Em *A sociedade contra o Estado*, do antropólogo francês Pierre Clastres, somos introduzidos a um conjunto de ensaios de antropologia política que se situam entre a filosofia, a sociologia, a história e a antropologia. O autor faz parte de um grupo de discípulos de Lévi-Strauss, que revolucionaram a etnologia dos anos 60 e 70, ao propor que os elementos lidos como uma falta entre as sociedades amazônicas, na verdade são uma postura de recusa. A partir desse ponto de vista, Clastres desenvolve uma leitura que comprova que entre os ameríndios existe uma política particular encoberta pelo “parentesco secreto da ideologia com a etnologia” (CLASTRES, 2020, p. 33). Somente os outros possuem ideologia, por isso ela naturaliza o Estado, o um, tornando-o inquestionável. O Estado é o poder unificado e separado da sociedade, administrado pela dupla comando-obediência. No mundo amazônico, embora o chefe seja aquele que detém o poder da palavra, uma forma não coercitiva de difusão dos valores do grupo,

difícilmente alguém presta atenção em seu discurso. As declarações orais do chefe são repetitivas e visam a manutenção da boa convivência ao lembrarem que a rotina herdada pelos antepassados os faz viver bem. A união do grupo depende da imutabilidade desses discursos e dessa forma de vida, pois difundem a multiplicidade comunitária baseada na intencionalidade coletiva.

Em “Copérnico e os selvagens”, texto publicado pela primeira vez em 1969, essas hipóteses são contrapostas a um ensaio do sociólogo francês Jean-William Lapierre. Embora reconheça que a sociedade é o espaço do poder político, Lapierre se limita a considerar que o poder político só se dá sob a configuração coercitiva, assim como pelos diversos conflitos sociais e de classe presentes nesta equação. Partindo dessa colocação, Clastres metaforicamente propõe uma revolução copernicana que coloque em rotação a cisma etnológica de analisar as sociedades ditas primitivas a partir dos padrões da civilização ocidental. Intencionalmente ou não, essa afirmação localiza o Renascimento como o momento histórico em que a Europa se coloca em um ponto neutro e superior: o tólos acabado que todas as sociedades devem percorrer e atingir. A conclusão nessa leitura sobre o pensamento de Lapierre é de “que o poder político como coerção ou como violência é a marca das sociedades históricas” (CLASTRES, 2020, p. 37). Em síntese, as sociedades históricas pensam o poder político como um encontro de “conflitos entre as forças sociais” (CLASTRES, 2020, p. 39). A flecha linear da História indica a inovação e a mudança cultural como o único caminho, logo as sociedades indígenas iriam eventualmente progredir: os indígenas deixariam de ser indígenas; portanto, deixariam de ser “selvagens” e se tornariam “civilizados”. A Antropologia como um importante campo de estudos do século XX, devia documentar ao máximo essas culturas que caminhariam para um suposto desaparecimento.

Na Amazônia antropizada, as sociedades indígenas estão satisfatoriamente adaptadas ao seu entorno, mas são conduzidas por um chefe sem o poder de chefear. Clastres conclui então que essas sociedades amazônicas não são apenas sem Estado, são sobretudo sociedades *contra* o Estado: “se existe uma coisa completamente estranha a um índio, é a ideia de dar uma ordem ou de ter que obedecer, exceto em circunstâncias muito especiais como uma expedição guerreira” (CLASTRES, 2020, p. 27). As sociedades policiadas são geridas através do tributo, o comprovante de que o chefe pode viver às custas de um grupo de pessoas, mesmo que o pagamento seja obtido pelo uso da truculência por parte dos órgãos responsáveis pela segurança do coletivo. Os indígenas amazônicos, ao contrário do que havia sido visto nas civilizações mesoamericanas e

andinas, não desenvolveram um sistema de escrita, como também não formataram o seu sistema político em um Império. A fraca memória dos indígenas em relação ao prestígio dos seus chefes cria uma dinâmica em que o local de chefia não é assegurado, pois o chefe existe para servir à sociedade e não ao contrário. Nesta querela percebemos a distinção feita pelo autor entre o poder coercitivo estatal e o poder impotente, ou não coercitivo, observado nas sociedades indígenas analisadas por ele. O chefe indígena conta apenas com a sua competência técnica: “dons oratórios, habilidade como caçador, capacidade de coordenar as atividades guerreiras, ofensivas ou defensivas” (CLASTRES, 2020, p. 181).

O autor identifica que a alta taxa demográfica dos Tupi-Guarani é um critério para identificar chefias mais autoritárias do que as analisadas em grupos indígenas menores, porém esta constatação não significa necessariamente o surgimento do Estado. Esse diagnóstico localizaria os pequenos bandos como grupos embrionários evoluindo em direção aos grandes grupos até finalmente alcançarem a maioria, estranhamente espelhada na imagem do colonizador. A antropologia do começo do século XX não considerou divergente o sistema que destoava da maioria, mesmo com as provas da boa saúde dos indígenas – que estavam satisfatoriamente organizados em um sistema de agricultura produtora de um excedente em relação ao que era consumido. O problema dos indígenas é que eles trabalhavam o suficiente para suprir as suas necessidades, mesmo que estivessem bem alimentados e usufruindo das atividades consideradas como lazer, ao contrário do contexto proletário subnutrido e analfabeto presente em uma fábrica inglesa do século XIX. A série da *Guerra dos Kanaimés* de Jaider Esbell apresenta o paradigma do encontro entre os dois mundos, afinal a entidade é uma figura intrigante se o pensamos como um produto das conhecidas sociedades contra o Estado. O Kanaimé exerce a manutenção de uma lei, através da justiça sob uma forma muito severa. Por exemplo, se duas famílias brigam, invocar o Kanaimé é uma maneira de não agredir o rival diretamente, não “meter as suas mãos no sangue” (ESBELL, 2021, p. 18). Se a pessoa atacada pelo Kanaimé entra em contato com um bom pajé no tempo certo, existe a possibilidade de que o pajé consiga identificar qual é o Kanaimé, o motivo do ataque e quem está por trás da vingança. Trata-se de uma dinâmica estabelecida entre o humano e a entidade sobrenatural, resumida na relação entre o pajé, o Kanaimé e o “reles mortal que é o parente que foi pescar, o parente que foi caçar” (ESBELL, 2021, p. 18). Dentro de uma sociedade contra o Estado, o Kanaimé atua como uma jurisprudência condizente com um “equilíbrio social no campo da justiça, do direito” (ESBELL, 2021, p. 18).

Não existe um Estado coercitivo dentro de uma sociedade indígena como os macuxi, porém operam formas específicas como os Kanaimés, que asseguram a legislação dos direitos da pessoa que se sentiu injustamente lesada. A entidade é oriunda das cosmologias dos grupos da região do circum-Roraima, como os Karíb, os Arawak, os Wai Wai e os Wapichana. O macuxi explica, na entrevista, que o Kanaimé é um “indivíduo [...] que tem curiosidade de conhecer esse mundo e vai atrás de conhecimentos” (ESBELL, 2021, p. 18). Existe um estudo para “virar o Kanaimé, de estar na corporificação do Kanaimé” (ESBELL, 2021, p. 18), através dele a pessoa consegue causar violência física após o aprofundamento da prática de orações e de feitiços que “trazem energia para o mundo de cá” (ESBELL, 2021, p. 18). Dependendo de qual lado da aliança o indivíduo está com o Kanaimé, a entidade pode ser considerada um protetor ou um predador. Essas pessoas aprendem, via orações, a manipular as forças da natureza para terem o poder de se comunicarem com uma entidade capaz de atuar em mais de um mundo. Sobre a aparência do Kanaimé, geralmente ele se apresenta vestido com peles de animais diversos, em “composições com couro, pele, unhas, dentes” (ESBELL, 2021, p. 19), nas quais o macuxi afirma serem fascinantes “artisticamente” (ESBELL, 2021, p. 19). Essa descrição do Kanaimé é próxima à figurada na pintura “O ataque do Kanaimé” [Figura 11] produzida em 2011, anos antes da 34ª Bienal de São Paulo. Em “O ataque do Kanaimé” vemos uma espécie de sombra escura subir às costas de um ser vestindo uma “capa” de onça. Esse ser segura um objeto pontudo, e, aparentemente, está andando em direção a uma pequena casa roxa com um telhado de palha. Esbell apresenta o Kanaimé em termos que poderiam descrever o que visualizamos em suas pinturas: “um estado performático, transitório, metamórfico mesmo, porque se trata de manipulação de poder, de feitiços...” (ESBELL, 2021, p. 16). A discussão sobre arte indígena, por muito tempo foi levantada pelos antropólogos e evitada pelos teóricos da arte, devido ao desconforto em chamar de arte espíritos e atividades com um inegável apelo plástico, mas que são, para além do conceito arte, as dinâmicas cosmológicas que sustentam a vida de um grupo.

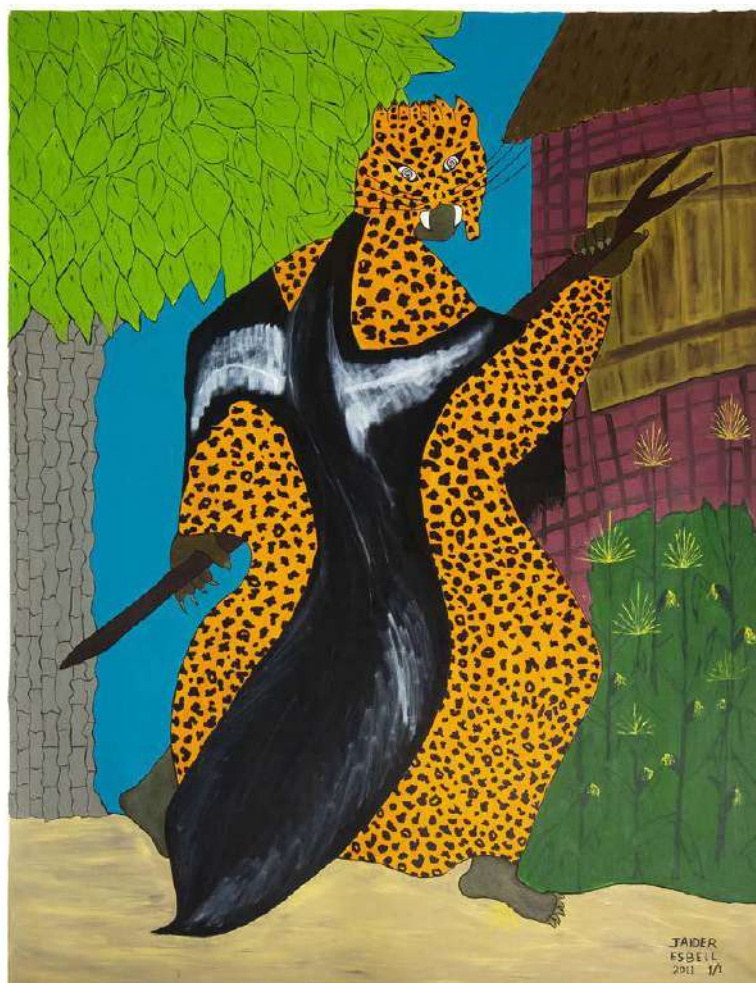


Figura 11: Jaider Esbell. O ataque do Kanaimé, 2011. Acrílica sobre tela, 168 x 129 cm. Foto: Marcelo Camacho.

Os macuxis estão emaranhados em uma conduta na qual o Kanaimé exerce um papel de legislador, mesmo nas situações em que o grupo depende do Estado brasileiro para estabelecer decisões importantes. Durante o processo de demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, enquanto a briga judicial estava em curso no Supremo Tribunal Federal, existia também o conflito dentro da comunidade que ficou dividida entre a demarcação da área ser contínua ou não. O processo de demarcação da terra começou no início dos anos 70 e a disputa judicial só se concluiu em 2005 com a homologação presidencial (de Luiz Inácio Lula da Silva) aprovando a demarcação da área indígena. Os produtores agrícolas da região, composta principalmente por produtores de arroz, solicitavam que a demarcação da terra mantivesse algumas áreas desmembradas dentro da reserva. A demarcação contínua equivaleria à expulsão dos não-indígenas do território com 1,7 milhão de hectares, enquanto a demarcação não contínua conservaria

algumas ilhas de terra destinadas à produção agrícola – uma opção para manter os fazendeiros na região.

A série *A guerra dos Kanaimés* faz referência a esse momento cronológico em que os indígenas se posicionavam sobre a retirada ou não dos fazendeiros da Terra Indígena Raposa Serra do Sol. A recusa em sair da região, por parte de diversos proprietários dos arrozais que eram apoiados pelo Estado de Roraima, fez com que o processo de expulsão dos não-indígenas fosse suspenso. Em 2009 – o ano em que surgiu a tese do marco temporal –, oficialmente, o STF garantiu a demarcação contínua. Os Kanaimés também se posicionaram em um campo de batalha diferente para defenderem os interesses dos seus representantes indígenas, conforme Esbell relata na entrevista presente no site da 34ª Bienal de São Paulo.

Segundo a Constituição Federal, assinada em 5 de outubro de 1988, os indígenas possuem o direito às terras tradicionalmente ocupadas por eles, cabendo à União assegurar a demarcação dessas terras. Os não-indígenas deveriam ser devidamente indenizados e realocados em outras áreas, porém neste grupo figura a bancada ruralista composta por poderosos empresários do garimpo e do agronegócio. A tese do marco temporal é uma interpretação da Constituição, na qual afirma-se que os indígenas só podem ter direito à demarcação das terras em que eles já estavam alocados em 5 de outubro de 1988. Apresentada pela primeira vez durante o julgamento da demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, a tese do marco temporal é uma violação do modo de ser indígena. Afinal, os indígenas além de frearem o desmatamento dos territórios em que estão instalados, não entendem a terra como uma propriedade privada. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro em seu verbete intitulado “Indígena” afirma que a palavra “designa uma pessoa ou uma comunidade originária [...] que se sente uma ‘propriedade’ da terra antes que proprietário dela” (CASTRO, 2023). A condição do modo de ser indígena está vinculado à sua terra, local em que se estabelece um “laço imanente” (CASTRO, 2023) – por isso não é possível resolver o conflito simplesmente migrando uma comunidade indígena de uma área para outra. Essa interpretação autoritária da Constituição, articulada jurisprudencialmente por um grupo de não-indígenas, equivale ao genocídio dos grupos indígenas que serão removidos de seus territórios mediante a aprovação e o uso jurídico da tese do marco temporal.

Em 21 de janeiro de 2016, o deputado federal Jair Messias Bolsonaro afirmou: “Em 2019 vamos desmarcar Raposa Serra do Sol. Vamos dar fuzil e armas a todos os

fazendeiros”¹³. Em 2019, o autor desta declaração tornou-se presidente da República, capitaneando uma série de ofensivas públicas que representavam um aval para a continuidade do uso da truculência ilegal dentro das terras indígenas. Em 2021, durante a Bienal, estava em curso uma invasão patrocinada das terras indígenas e um ataque à Constituição Federal de 88. A tese do marco temporal ou o projeto de lei 490 07 foi aprovado em maio de 2023 na Câmara dos Deputados por 283 votos a favor, 155 contra e uma abstenção¹⁴. Em setembro de 2023, a tese do marco temporal foi julgada como inconstitucional pelo Supremo Tribunal Federal. Entretanto, “em sentido contrário à decisão do STF, o Senado aprovou o projeto de lei que fixa o marco temporal em 5 de outubro de 1988”¹⁵. Foi nesse contexto de instabilidade política entre o Supremo Tribunal Federal, o Senado Federal e o Congresso Nacional que a Lei 14.701/2023 surgiu. A Lei 14.701/2023 tem origem na PL 490 07 e foi sancionada em 20 de outubro 2023, porém teve os seus principais pontos vetados pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva¹⁶. Em dezembro de 2023, o veto de Lula à Lei 14.701/2023 foi derrubado pelo Congresso, sob a acusação de que o veto presidencial não respeitava a “tradição jurídica” e gerava um ambiente de insegurança para produtores rurais¹⁷. Em agosto de 2025, lideranças indígenas ainda lutam para que a Lei 14.701/2023 seja revogada, sob a afirmação de que a lei aumentou a violência dentro dos seus territórios¹⁸.

Podemos concluir que em 2021, durante a 34^o Bienal de São Paulo, a aprovação ou não da PL 490 07 na Câmara dos Deputados ocupava um ponto decisivo de disputa eleitoral, sendo um recurso determinante para o questionamento da legitimidade do direito indígena às áreas demarcadas pela União. A relevância midiática dada aos artistas

¹³ “O que Jair Bolsonaro disse sobre os povos indígenas do Brasil”. In: *Survival*. Disponível em: <https://www.survivalbrasil.org/artigos/3543-Bolsonaro>. Acesso em: 21 de janeiro de 2025.

¹⁴ “Câmara aprova projeto do marco temporal para demarcação das terras indígenas”. In: *Câmara dos Deputados*. Publicado em 30/05/2023. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/967344-camara-aprova-projeto-do-marco-temporal-de-demarcacao-das-terras-indigenas/>. Acesso em: 21 de janeiro de 2025.

¹⁵ “Em 2023, o marco temporal colocou à prova harmonia entre os Poderes”. In: Senado notícias. [https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2024/01/02/em-2023-marco-temporal-colocou-a-prova-harmonia-entre-os-poderes#:~:text=No%20dia%2021%20de%20setembro,Pereira%20\(1955%E2%80%932013\)](https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2024/01/02/em-2023-marco-temporal-colocou-a-prova-harmonia-entre-os-poderes#:~:text=No%20dia%2021%20de%20setembro,Pereira%20(1955%E2%80%932013)). Acesso em 8 de agosto de 2025.

¹⁶ “Terras indígenas: Lula veta marco temporal aprovado pelo Congresso”. In: *Agência Senado*. Publicado em 23/10/2023. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2023/10/23/terras-indigenas-lula-veta-marco-temporal-aprovado-pelo-congresso>. Acesso em: 21 de janeiro de 2025.

¹⁷ “Congresso derruba veto ao marco temporal para terras indígenas”. In: Senado notícias. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2023/12/14/congresso-derruba-veto-ao-marco-temporal-para-terras-indigenas>. Acesso em 6 de agosto de 2025.

¹⁸ “Em audiência pública, lideranças indígenas relatam violência e governo reconhece que Lei do Marco Temporal agravou conflitos”. In: *Conselho Indigenista Missionário*. Disponível em: <https://cimi.org.br/2025/08/audiencia-publica-lei-marco-temporal/>. Acesso em 8 de agosto de 2025.

indígenas que estavam em evidência em 2021, nos faz pensar em uma suposta “invasão invertida” do pavilhão da Bienal, porém toda a batalha em torno do marco temporal demonstra que a presença indígena nos espaços de arte é um movimento para assegurar alguns direitos básicos de sobrevivência. Essa situação ilustra a dramática condição dos povos originários do que agora chamamos de Brasil, que inicialmente precisam aprender o português, para depois entrar em conflito com o jogo do Estado que é totalmente alheio ao seu modo de vida. A série *A guerra dos Kanaimés* (2021) é uma tradução pictural de uma questão jurídica, na qual somos direcionados ao conflito dos povos originários presentes na Terra Indígena Raposa Serra do Sol contra os produtores rurais da região. A aproximação conceitual da pintura de Jaider Esbell com uma ideia de “jurisprudência dos Kanaimés” é uma tentativa de interpretar a tradução exposta na 34ª Bienal de São Paulo, na qual o artista macuxi nos apresenta um ponto de equivalência capaz de engendrar o encontro entre o mundo indígena e o mundo não-indígena.

A introdução de uma entidade poderosa como o Kanaimé dentro do Pavilhão da 34ª Bienal de São Paulo é o equivalente a convidar um representante da justiça para dialogar com os não-indígenas. Esse exemplo é eloquente para falarmos de uma agência cosmopolítica da arte indígena, que é transposta para dentro do pavilhão do Ibirapuera, para que os Kanaimés ocupem o espaço visível de uma jurisprudência representativa do modo de organização da vida pública de alguns grupos indígenas. A ação dos Kanaimés é uma reafirmação étnica da cultura e da intencionalidade coletiva indígena, que diante do atroz contato com a cultura do colonizador, constantemente se reinventa para seguir com uma atuação que corresponda a uma lógica de matriz cultural indígena. A relação entre a Bienal de 2021 e o macuxi é complexa, baseada principalmente em uma troca de interesses recíprocos. O mercado de arte reproduz a prática extrativista da colonização, enquanto os indígenas atuam nestes espaços para fazer uma expansão democrática radical – ou, ao menos, resistir ao avanço ilegal da mineração e do agronegócio em suas terras. O texto de Clastres demonstra uma impossibilidade de igualdade entre sistemas, pois de um lado está a violência institucionalizada na qual os interesses de um pequeno grupo devem se sobrepor à população em geral. A cosmopolítica da arte indígena não opera na língua do Estado, adicionando um elemento trágico para o contato entre indígenas e não-indígenas dentro das instituições de arte: a entrada de artistas indígenas no sistema de arte não é um acordo harmônico com o mundo do colonizador, mas um modo legítimo destes grupos resistirem e guerrearem por suas terras.

“Um moquéim não se faz só”

O que queremos afirmar quando falamos que os indígenas estão cada vez mais presentes no “sistema de arte”? Como um ativismo eficaz aumenta a quantidade de indígenas nesse sistema? O artista Ricardo Basbaum em “O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito de arte”, afirma que a noção de circuito “é consequência dessa ciência ou desse campo que surge na metade do século vinte, o campo da cibernética, com sua noção de circulação, de sistema, de que as coisas não estão paradas, mas sim articulam-se através de certos caminhos” (BASBAUM, 2022, p. 110). Essa constatação nos ajuda a contextualizar a fala de Paula Berbert citada nesse capítulo, pois a presença da cibernética no tempo contemporâneo, aponta que artistas pertencentes a grupos minoritários exercerão um ativismo próximo ao hackeamento. Tanto o hacker, quanto o artista indígena, invadem sistemas não projetados para eles terem livre acesso. Basbaum continua com a sua reflexão acerca do circuito cibernético, articulando com uma noção de circuito de arte:

Como enfim a energia circula? Como ela se transforma? Como se dá a regulação dessa energia? O circuito de arte também está submetido a uma série de mecanismos reguladores que administram sua economia interna, o caminho de circulação da obra, dos valores, os jogos de poder etc. Tenho a impressão de que a arte conceitual e o campo da cibernética são responsáveis pela nossa noção de circuito de arte. Pensa-se, por exemplo, que uma exposição não acontece sem a parte da publicidade, sem uma relação com o mercado, sem uma interface com a crítica, sem uma relação com as coleções etc. E essas relações não são exatamente relações que tem que ser necessariamente bem-sucedidas. Bem ou não sucedidas, são desde já relações.” (BASBAUM, 2022, p. 110)

Jaider Esbell possui uma prática consciente dos “mecanismos reguladores que administram” o sistema de arte. O artista era representado pela galeria Millan, que atualmente continua como representante comercial do espólio do artista, e era o dono da galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea, responsável pela divulgação de novos artistas indígenas. Nas relações de troca da era cibernética, percebemos que existe um sistema se autorregulando, na qual o artista gera lucro para o mercado de arte, para receber como contrapartida o estabelecimento de acordos que possibilitem algum retorno

para os seus parentes. A atenção midiática recebida pela 34ª Bienal de São Paulo operou dentro desse mesmo jogo, em que o macuxi se articulou diplomaticamente para assegurar o máximo de artistas indígenas no circuito da Bienal. A ampliação no espaço proposta pela programação expandida de *Faz escuro mas eu canto* significou que diversas instituições parceiras, localizadas na cidade de São Paulo, apresentaram mostras relacionadas ao evento que acontecia no Pavilhão do Ibirapuera. A exposição *Moquém_surarî*, curada por Jaider Esbell e composta pelos trabalhos de 34 artistas indígenas, foi exibida no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Inicialmente, a exposição ia ser uma individual do artista macuxi, mas tornou-se politicamente mais interessante conceber uma coletiva. Jaider Esbell evita a armadilha da exceção e do mito da individualidade do artista, para desenvolver o que vejo como uma expansão democrática radical. Exemplarmente, ele evita as razões perversas do mercado de arte e seus colecionadores, para hackear estrategicamente o circuito de arte.

O artista usa o espaço do MAM-SP para traduzir mais uma tecnologia indígena, o *Surarî*. *Moquém* e *Surarî* possuem o mesmo significado, ambas remetem a técnica de ressecar e defumar a carne, porém a primeira palavra pertence ao idioma macuxi e a segunda é proveniente do tupi. O *Surarî* designa o jirau que é utilizado para suspender as carnes durante a defumação. A prática do moquém é significativa antes das caçadas cerimoniais, pois é um processo que aumenta o tempo de validade da carne, permitindo que o caçador passe mais tempo na floresta. Na mitologia macuxi, *Surarî* foi abandonado na floresta por um caçador e no momento em que sentiu saudade virou gente para poder ir até os céus atrás do seu dono. *Surarî* virou estrela, tornando-se responsável por trazer as chuvas. Dentro de uma gramática político-social indígena, os Kanaimés são uma das manifestações da lei entre os macuxi, enquanto o *Surarî* representa o tempo das águas porvir após a seca. *Surarî* não está sozinho nos céus, afinal ele divide espaço com uma constelação, nos lembrando que “um moquém não se faz só” (ESBELL, 2021, p. 15). Vale lembrar, que o caçador será o único que não vai comer da carne de sua presa, devido a uma regra alimentar comum entre os indígenas da América do Sul. A carne deve ser distribuída na aldeia, enfatizando que a existência indígena é comunitária, na qual tudo depende da nossa relação com o coletivo. Acredito que a caçada proposta em *Moquém_surarî* em conjunto com a atuação de Jaider Esbell na 34ª Bienal de São Paulo seguem uma lógica similar aos processos originários de matriz cultural indígena.

No catálogo da exposição, o artista afirma que arte é uma “palavra ainda aleatória” que “pode nos ser útil se moquearmos ela, aos nossos modos, para pô-la a serviço de

nossas urgências” (ESBELL, 2021, p. 16). Moquear a arte, nesse contexto, significa ocupar o espaço colonial politicamente, com o objetivo de trazer algum retorno para os parentes e para as suas comunidades. A grande caçada de Jaider está justamente em rejeitar habitar o espaço institucional como exceção ou como o grande “tradutor” entre o mundo institucional e o mundo dos povos originários, pois a prática do moquém indica que aquele que se afasta para caçar, será também aquele que volta para distribuir. Talvez esse posicionamento seja utópico, mas traz uma perspectiva de futuro para os povos indígenas. Gostaria de pensar a postura de Jaider ao lado daquilo que estamos acostumados a ver como um acervo de museu, pois geralmente endossam uma narrativa de construção de nação soberana. Em “Sobre o surrealismo etnográfico”, vimos que o outro colonial entra nesses espaços como o primitivo, que é utilizado para endossar um discurso artístico construído por aquele que detém a autoridade do discurso – o artista, o humano, o europeu. É interessante pensar a construção do Museu ocidental como um espaço de confisco de bens, adquiridos como troféus de guerra para serem utilizados como provas materiais do poder de uma nação conquistadora. Esses são os temas debatidos pela francesa Françoise Vergès, no livro *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*, que será melhor discutido nas considerações finais da tese. O moquém de Jaider Esbell subverte essa lógica, pois tudo segue uma matriz indígena de produção de sentido: o sujeito indígena finalmente é apresentado como um produtor de discurso legítimo, para cumprir o objetivo de se reafirmar etnicamente como indígena.

Para Vergès, muitas vezes, “os programas institucionais que se declaram decoloniais são ou uma roupagem, ou uma tentativa de sequestrar a teoria e a prática decoloniais para neutralizá-las” (VERGÈS, 2023, p. 22). Jaider afirmou que precisava esclarecer que não é verdade que a 34ª Bienal de São Paulo se esforçou para botar um número significativo de artistas indígenas, mas que aparecia como a produtora de discurso desse movimento de retomada porque estava “saindo na mídia bonitinha que botou não sei quantos índios” (ESBELL apud MARQUES, 2023, p. 87). A instituição de arte quando promove políticas de restituição pode parecer um espaço comprometido com um programa igualitário, entretanto, com esse posicionamento, o artista macuxi nos lembra das tensões que ocorrem nos bastidores. A instituição promotora muitas vezes se aproveita da resposta positiva por parte da crítica e do público para se autopromover, eclipsando os verdadeiros sujeitos das ações decoloniais. Esse apaziguamento da potência produzida por corpos contra-hegemônicos é colocado de maneira direta quando Aritana aparece apenas como um montador da 13ª Bienal de São Paulo, porém somos alertados

através da fala de Jaider, que os meios de apagamentos se reinventam. O sistema de arte e todo o seu aparato, que geralmente funciona com verba pública do Estado ou privada de bilionários – banqueiros, petroleiros, etc –, sempre atua para a manutenção dos privilégios dos seus investidores. Diante dessa constatação desanimadora, parece que apenas a abolição desse mundo, pautado no lucro e no descaso geral pela vida, será capaz de criar novas práticas de convivência. A presença de um universo cosmológico habitado pelos Kanaimés e pelo Surarî dentro dos espaços canônicos da arte, desnaturaliza as dinâmicas coloniais e nos lembram que o mundo vai além da ordem instituída.

A morte de Jaider no dia 2 de novembro de 2021 ocorreu com a 34ª Bienal de São Paulo ainda em curso. A morte, dentro dos nossos termos, foi um suicídio – um tema tabu, cujas razões somos sempre incapazes de elaborar além de não conseguirmos avaliar o grau de sofrimento necessário para que uma pessoa chegue ao ato. Essa morte, voluntária e inexplicável, expressa uma queixa – no momento em que o artista estava no auge profissional, dentro dos critérios considerados sucesso em um sistema capitalista. O artigo intitulado “Suicide Among Indigenous Peoples In Brasil from 2000 to 2020” produzido por um grupo diverso de pesquisadores, aponta que as taxas de suicídio entre os povos originários brasileiros foram 2,5 vezes maiores do que a taxa de suicídio entre a população brasileira em geral durante o ano de 2020: a cada 100.000 habitantes, os óbitos por suicídio foram estimados em 17,57 mortes entre indígenas e 6,35 mortes entre não-indígenas. No Brasil, os indígenas são os que mais morrem por suicídio. Ao lado dessa estatística assustadora, hoje, no ano de 2025 contabilizamos 715.656¹⁹ óbitos acumulados pelo coronavírus. Em 2021, no mundo invertido da festa do retorno das instituições culturais e das supostas práticas de restituição, existia a presença constante da morte. O legado de Jaider Esbell produz memória sobre esse violento passado-presente que nos espreita.

¹⁹ <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em 30 de março de 2025.

Capítulo 4. ReAntropofagia e as metamorfoses de Makunaimî

“Tem um artista indígena aqui falando coisas terríveis e violentas contra a arte, precisamos impedi-lo!”

Chefe de segurança durante a performance
“Pajé-onça hackeando a 33° de Bienal de
São Paulo” (2018)

“Pena Mário não estar aqui para ver e sentir esses outros lados dos movimentos. Mas não tem problema, suas crias, que também o sou, estão por aqui.”

Jaider Esbell em “Makunaimã, o meu avô em mim!” (2018)

No capítulo 1, me engajei em fazer um levantamento de textos e de situações que fornecessem um apanhado geral sobre a presença da miçanga dentro de alguns contextos etnográficos. Essa matéria-prima fornecida pelo colonizador, para que o indígena produza o bem de consumo, me parece um objeto instigante ao ser investigada ao lado da Arte Indígena Contemporânea (AIC) que foi analisada no capítulo 3 através de um mapeamento das ações de Jaider Esbell na 34° Bienal de São Paulo. O problema conceitual representado pela miçanga como arte/artesanato indígena ressoa também na proposta levantada pela exposição *ReAntropofagia* (2019) de Denilson Baniwa, pois ambas as situações acrescentam meios teóricos para questionar o conceito estabelecido de arte no ocidente. Em ambos os casos, temos exemplos muito distintos de utilização de uma metafísica da predação como prática de construção da identidade com e a partir do outro (assimilando ou rejeitando), em analogia com a antropofagia da antropologia perspectivista. A miçanga se situa em um lugar múltiplo, entre o mundo nativo e o mundo colonial, apontando para uma espécie de antropofagia metafórica concretizada pela via de distintas soluções estéticas. O meu ponto está em afirmar, que desde antes da Arte Indígena Contemporânea, diversos grupos indígenas produziram objetos com apelo estético ao estabelecer contato com as coisas industriais do branco. As relações de troca

organizam a vida indígena, logo os materiais alógenos podem ser utilizados na produção de obras indígenas legítimas. Acredito que a apresentação da tese e o capítulo 1 são o produto do esforço em analisar casos que afirmem essa hipótese, para, enfim, assimilarmos a pintura indígena contemporânea como mais uma manifestação das práticas e dos saberes indígenas. Novas questões são colocadas nessa transição: na Arte Indígena Contemporânea, a questão da autoria e do suporte para a apresentação das imagens estão mais bem resolvidos dentro dos termos que utilizamos para definir o que é a arte e o que é o artista. No presente capítulo pretendo me aprofundar um pouco mais na relevância de reivindicar a autoria dos objetos artísticos produzidos, situação condensada na literatura e na arte indígena contemporânea engajada em promover o resgate do vovô Makunaimî da representação dos brancos.

Quem tem a autoridade para representar as entidades indígenas? Em busca de elaborar essa questão, gostaria de fazer uma breve introdução sobre a tela “ReAntropofagia” produzida em 2018 e exibida em 2019 na exposição com o mesmo título. Acredito que esse evento, pode ser um início para refletirmos sobre a arte indígena em diálogo com as referências teórico-conceituais da arte canônica. A primeira vez em que olhei demoradamente para a tela “ReAntropofagia” foi quando li a resenha “ReAntropofagia: a retomada territorial da arte”, do antropólogo e curador Daniel Dinato. A tela foi exibida em *ReAntropofagia*, exposição realizada no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense entre os dias 24 de abril e 26 de maio de 2019. Dinato apresenta o evento de maneira generosa, bastante ciente de que se tratava de um acontecimento histórico, por ser a primeira exposição “em solo brasileiro curada por um artista indígena e que contou com apenas indígenas entre os participantes” (DINATO, 2019, p. 277). Denilson Baniwa expôs a tela “ReAntropofagia” e, ao lado de Pedro Gradella, assinou a curadoria composta por trabalhos dos artistas Jaider Esbell, Daiara Tukano, Sueli Maxacali, Aredze Xukurú, Salissa Rosa, Edgar Kanaykô, Graça Graúna, Naná Kaingang, Moara Brasil, João Nyn, Gustavo Caboco, We’e’ena Tikuna, Larici Moraes, Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU) e Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI). “ReAntropofagia” faz parte do mote curatorial, agindo como uma pintura, mas também como uma espécie de texto crítico. Em 2022, comemoramos o centenário da Semana de 22 e essa tela antecede um posicionamento por parte dos indígenas para esse momento, com toda a problemática envolvendo a ampla discussão *ainda por fazer* sobre *Macunaíma*, um livro escrito por Mario de Andrade. A figura mítica de Macunaíma/Makunaimî se torna um campo de disputa conceitual dentro

da arte e da literatura, no qual, a partir das atuais leituras de artistas e de escritores indígenas, constatamos que é um livro que *ainda estamos aprendendo a ler*.

Na imagem apresentada na pintura, estão dispostos sob uma superfície terrosa: uma cabeça, um livro e um bilhete centralizados em uma bandeja de palha; logo atrás da cabeça, mandiocas dispostas em outro cesto; pimenta e urucum. Acima dessa superfície terrosa, há diversas espigas de milho Guarani suspensas por um fio. O livro em questão é a primeira edição de *Macunaíma* (1928), enquanto a cabeça nos lembra, como sugere Dinato, uma fusão do ator Grande Othelo com Mario de Andrade – o primeiro interpretou Macunaíma em 1969 no filme dirigido por Joaquim Pedro de Andrade e o segundo é identificado devido ao formato dos óculos. No pequeno bilhete dentro da bandeja de palha está escrito: “Aqui jaz o simulacro Macunaíma, jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com *bordeaux* e *pax mongolica*. Que desta longa digestão renasça Makunaimi e a antropofagia originária que pertence a nós, indígenas”. *Bordeaux* é uma importante região vinícola no sudoeste da França e *Pax Mongolica*, uma expressão proveniente de *Pax Romana*, é uma forma de se referir ao período de domínio Mongol na região da Eurásia (séc. XIII – séc. XIV). O milho, o urucum e a pimenta presentes na imagem servem como um contraponto ao vinho *bordeaux*. A dieta francesa que compõe a Antropofagia modernista é rejeitada com essa frase, em que o artista demonstra que a cabeça ofertada aos seus convidados indígenas será temperada com itens comuns ao regime alimentar indígena. Segundo Dinato,

Nessa oferenda direcionada aos indígenas, Denilson antropofagiza a Antropofagia modernista ao fazer uso das referências e técnicas “brancas” (não-indígenas) e distribui-las aos artistas ali presentes. Não há qualquer obra lá exposta que não provenha, em algum modo, de uma captura de técnicas “brancas” por parte dos indígenas. Todos os artistas, importante ressaltar, estão vivos e fazendo de suas artes gritos de re-existência. (DINATO, 2019, p. 278)

A cabeça, um possível prêmio de guerra, marca o fim da imposta *Pax Mongolica* e é direcionada para os outros artistas indígenas da exposição. Inclusive, a palavra “captura” é estratégica, afinal remete ao vocabulário das caçadas e das armadilhas. Tornar cativas as técnicas brancas condensadas simbolicamente na cabeça exposta na bandeja, para que os indígenas as pacifiquem via práticas antropofágicas. Em resumo, a proposta é clara: antropofagizar a Antropofagia modernista.

É comum ouvirmos que arte politicamente engajada comete o crime de negligenciar as questões inerentes do campo disciplinar da própria arte, porém percebemos que o discurso colocado por essa imagem depende da técnica e da tradição da pintura para fazer sentido. A pintura figurativa é a linguagem escolhida, para representar o processo de digestão da técnica branca que está sendo oferecida para ser comida nesse ritual antropofágico aludido na imagem. Daniel Dinato afirma que a exposição é “um marco na história da arte brasileira” (DINATO, 2019, p. 278), ao mesmo tempo em que a pintura é uma “tela-documento” (DINATO, 2019, p. 278). Concorro com as duas constatações e gostaria de pensar um pouco mais sobre elas. A cabeça é exibida como os animais abatidos à moda do barroco flamenco, que foram popularizadas pelo pintor Frans Snijders [Figura 12]. Essas cenas de mercado ou de interiores de cozinha exibem frutas, verduras, temperos e animais recém caçados. A natureza-morta, aparentemente o gênero utilizado para produzir um documento desse momento histórico, é o gênero de pintura menos valorizado dentro do sistema acadêmico. No sistema patriarcal e racista que estrutura a fundação do Brasil, teremos o pintor negro Estevão Silva que se destacou no gênero da natureza-morta. A pintura “Cena de Mercado” (c. 1860), a única obra oficialmente identificada de Francisca Manoela Valadão, também é um exemplo interessante para avaliarmos a perícia das mulheres para reproduzir objetos inanimados potentes. A natureza-morta, dentro do contexto brasileiro, se apresenta como um vasto campo para questionarmos os critérios de representatividade, afinal mulheres e homens negros recebiam encomendas para pintá-las. No século XIX brasileiro, as pinturas históricas ou as alegorias geralmente eram encomendadas por homens brancos e produzidas por homens brancos. Logo, sem ingenuidade, podemos especular que “ReAntropofagia” nasce em diálogo com um determinado tipo de arte brasileira. A armadilha está preparada para capturar o não-indígena: Denilson produz exemplarmente uma pintura que à primeira vista está dentro dos termos da tradição histórica e acumulativa, por isso o espectador não-indígena automaticamente se sente em um terreno confortável de fazer associações teóricas.



Figura 12: Frans Snyder. Natureza-morta com vegetais, frutas, caça e uma lagosta, c. 1614; Óleo sobre tela, 82,5 cm x 129 cm.

Essa pintura também pode ser interpretada pela via das nossas referências iconográficas. A bandeja de palha que carrega esses três elementos extremamente significativos quando articulados em conjunto na pintura “ReAntropofagia”, nos leva ao tema da decapitação presente na História da Arte devido às diversas obras produzidas a partir da história de Salomé e de João Batista. Por exemplo, em “A cabeça de João Batista” (1507) [Figura 13] de Andrea Solari, vemos apenas a cabeça do mártir em cima de uma bandeja. Existe um inegável tom alegórico na potente cabeça sobre a mesa, tal como podemos analisar na relação entre sedução, poder, enganação e decapitação presente no contato estabelecido entre Salomé e João Batista. Nesse ponto, durante as minhas aulas de Arte no Brasil 1, gostava de pensar a cabeça de Mario de Andrade ao lado de uma imagem que compõe o livro-objeto “Carta ao Velho Mundo” (2018 – 2019) produzido pelo macuxi Jaider Esbell. O livro pesa 3kg é composto por 400 páginas e, de acordo com a ficha técnica oferecida por Jaider Esbell em seu site, foi “ressignificado e sobreposto com Arte Indígena Contemporânea” (ESBELL, 2019)²⁰. Em entrevista para o canal no *YouTube* da 34ª Bienal de São Paulo, o artista afirma que o livro vem de uma ideia de performance, de um passeio narrativo, no momento em que ele, Daiara Tukano

²⁰ “CARTA AO VELHO MUNDO”. In: *Galeria Jaider Esbell*. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/03/20/carta-ao-velho-mundo/>. Acesso em 14 de abril de 2025.

e Fernanda Kaingang conseguiram mobilizar “alguns parceiros em alguns países da Europa” (ESBELL, 2020). Na andança pela Europa foi realizado “um circuito de exposições, de várias formas, denunciando [...] os horrores que o Brasil vem vivendo [...] em relação aos povos indígenas” (ESBELL, 2020). Na imagem em questão, o artista fez uma intervenção com caneta posca em uma reprodução da pintura “Salomé segurando a cabeça de João Batista” (c. 1638) [Figura 14] do italiano Guido Reni. Jaider Esbell desenha uma cabeça indígena na bandeja, sobreposta à cabeça de João Batista. Na imagem está escrito: “Carta ao velho mundo”; “Genocídio”; “Índigena”; “Brasil”; “A violência é um ciclo longo. Ordens antigas continuam ecoando e chegaram agora nas últimas florestas virgens do mundo. A ordem, exterminar!”. O livro de História da Arte se transforma em uma carta endereçada ao Velho Mundo, para servir como um documento de denúncia. Jaider afirma que sentiu a força desse trabalho porque as pessoas ficavam chocadas ao verem o livro: “parte da performance era [...] perguntar que sensação essas pessoas sentiam ao ver aquele livro todo rabiscado [...]. Geralmente, as pessoas ficavam em silêncio profundo, muito emocionadas” (ESBELL, 2020).



Figura 13: Andrea Solari. A cabeça de João Batista, 1507; Óleo sobre madeira de alamo, 46 cm x 43 cm.

Figura 14: Guido Remi. Salomé segurando a cabeça de João Batista, c. 1638; Óleo sobre tela.

Na entrevista, Jaider Esbell reforça a importância daquele momento na Europa, quando um grupo de indígenas passou por diversas instituições culturais e universidades prestigiadas na posição de artistas: “levando, dialogando, mostrando alternativas, para esse argumento todo que eles têm da devolução de materiais etnográficos, da

decolonização dos museus e esses discursos todos” (ESBELL, 2020). O retorno da performance no Brasil, dentro do contexto da 34ª Bienal de São Paulo, de certa forma também compõe a obra. O livro em questão é o *Galeria Delta da Pintura Universal* (1972), organizado por Marco Valsecchi, e foi “resgatado” de um sebo no nordeste brasileiro. A História da Arte linear narrada no livro é “invadida”, para ser alterada por um indígena. Jaider e o livro-objeto seguem até a Europa, completando o trajeto somente com o retorno ao Brasil. Em exibição para o público brasileiro dentro do contexto da 34ª Bienal de São Paulo e da pandemia em curso, a impressão que fica é que a morte, a violência e o extrativismo seguem como uma constante no cotidiano indígena.

A intervenção com posca executada em “Carta ao Velho Mundo” é um resultado de *reantropofagia*, pois é realizada a partir da captura de técnicas brancas e de imagético branco. A Arte Indígena Contemporânea não está especificamente interessada em problematizar o pictórico ou outras categorias da “Pintura Universal”, mas utiliza o repertório técnico de uma determinada mídia e de um modo de fazer, para apresentar as demandas políticas dos povos originários para um público mais amplo. Eles nos chamam para dialogar com a imagem a partir do nosso conhecimento de mundo, com pinturas-armadilhas que nos atraem por evocarem as nossas referências. Esse jogo de atração integra o aparato tecnológico das armadilhas de tradução da Arte Indígena Contemporânea. Somos capturados por essas armadilhas conceituais, que atuam como uma tática de defesa política dos povos originários. Em “ReAntropofagia”, Denilson torna visível que os indígenas e os seus mitos são bem-vindos na História da Arte como tema ou inspiração para a criação de obras de arte, mas não como legítimos autores de objetos classificados como artísticos. Nesse processo, o sagrado dos povos originários é deturpado, segundo interpretações formuladas por indivíduos formados dentro de uma tradição artística canônica – patriarcal, misógina, classista, homofóbica e racista. As duas obras apresentadas produzem novos modelos de representação e giram conceitualmente o “mito do Índio”. O ritual é temperado com milho Guarani, mandioca e pimenta, para reelaborar a representação da identidade indígena a partir do regime alimentar nativo. Não se trata da narrativa do romantismo indianista, que representa o indígena morto próximo ao mar (*Moema*, de Victor Meirelles, e *O último Tamoio*, de Rodolfo de Amoedo). Em síntese, as ações coordenadas pela Arte Indígena Contemporânea são significativas porque o indígena participa do espaço simbólico das instituições de arte e das universidades como o legítimo representante de si mesmo e dos seus mitos.

Existe uma fala pertinente de Denilson Baniwa para a revista *Palíndromo* que pode nos oferecer mais ferramentas para analisarmos as viradas epistemológicas tratadas brevemente nesse capítulo, entre o artesanato (miçanga), o indígena como inspiração para obras de arte (romantismo indianista) e a Arte Indígena Contemporânea (artistas como autores de suas obras). O artista cedeu uma entrevista intitulada “Entre vistas, mundos e rios: arte e tecnologia digital na pussanga de Denilson Baniwa” para Déba Tacana e Elisa Queiroz em 2021, na qual afirma:

De fato, eu fiquei conhecido num círculo grande, mas com um núcleo em comum. Vejo que dois momentos na minha vida me fizeram dar um salto para fora dessa bolha, que ainda é restrita. Um primeiro momento é quando fui convidado [...] para fazer uma participação no congresso da ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas), onde estavam presentes centenas de pesquisadores da arte no Brasil, professores, alunos, recém chegados e veteranos apresentando seus trabalhos. [...] Uma galera que compreendia arte indígena ligada ao artefato e à produção não-criativa, só reprodução mesmo. (BANIWA, 2021, p. 263-264)

Na entrevista em questão, o artista vê essa fala na ANPAP como a primeira vez que ele rompe a sua bolha e dialoga com um público grande, para introduzir a existência de uma arte indígena autoral. O artista relata, que muitos pesquisadores foram conhecer uma nova perspectiva sobre a arte indígena somente naquele momento, o que possibilitou novas pontes e a mudança de algumas pesquisas acadêmicas. Nessa fala, Denilson está colocando uma diferença entre o que ele faz e as reproduções do artesanato secular. Geralmente, na arte tradicional indígena, as imagens são fornecidas por outros seres e a inovação não necessariamente é buscada, pois os grafismos devem ser reproduzidos idênticos ao modelo transmitido pelos demiurgos. Em diversos casos etnográficos, não existe a separação entre a cópia e o modelo, por isso a originalidade não deve ser buscada e as imagens devem ser cuidadosamente reproduzidas como sempre foram. Jaider Esbell, na entrevista para a 34ª Bienal de São Paulo, comenta sobre situações em que um indígena entra em acordo com alguma empresa privada, para reproduzir um grafismo que faz parte do coletivo. Essa situação desencadeia conflitos de “autoria”, afinal “acaba gerando uma questão complexa, que é essa apropriação de um grafismo, um símbolo coletivo, por uma pessoa [...] com outros objetivos” (ESBELL, 2020). Jaider afirma que evita esse tipo de confronto, dando “um tom mais original, uma produção mais própria, [...] que seja minha

de fato” (ESBELL, 2020). O macuxi reforça que é importantíssimo que os artistas indígenas assinem as suas obras e “reivindiquem essa questão da autoria [...], dentro da capacidade que ela tem de nos colocar enquanto protagonistas” (ESBELL, 2020). Ou seja, em linhas gerais, interpreto que sempre existiu a arte na sociedade indígena, porém a autoria é um começo para que os não-indígenas reconheçam a arte indígena contemporânea. A autoria também cria o protagonismo indígena, no sentido de que ela fornece alguns recursos para que o indígena detenha autoridade pelo conhecimento que é transmitido. Nesse caso, as produções assinadas consistem em um meio estratégico para o ativismo indígena, o que engendra um questionamento direto acerca da legitimidade dos velhos mediadores – antropólogos, modernistas, curadores, instituições. Após a leitura detida de antropólogos para nos familiarizarmos teoricamente com as cosmologias ameríndias, constatamos, diante da pintura de Denilson Baniwa e das ações de Jaider Esbell, que os antigos tradutores realmente conheciam os mitos e as línguas dos povos nativos, mas não são os representantes da tradição.

Para Denilson, o segundo momento em que ele foi projetado para além do seu nicho de apoiadores, foi quando ele invadiu a 33ª Bienal de São Paulo com a performance “Pajé-onça hackeando a 33ª de Bienal de São Paulo” (2018). O artista relata as duas ocasiões como contrastantes, embora ambas tenham sido chaves para que ele alcançasse um número maior de pessoas. A sensação do artista é que a ANPAP trouxe muitas pessoas afins, enquanto a invasão na Bienal “atraiu tanto pessoas que ficaram interessadas no tema, quanto pessoas que se perguntavam: ‘quem é esse cara?’, ‘por que ele está falando isso?’, ‘por que ele está mexendo no meu lugar?’” (BANIWA, 2021, p. 264). A performance em questão aconteceu em 2018, exatamente o evento que antecede a ampla atuação de Jaider Esbell na 34ª Bienal de São Paulo em 2021. Vejamos uma fala, em que Denilson conta como se deu o processo para a tomada de decisão de “invadir” a Bienal:

A Bienal é esse lugar sacralizado das artes, de grande importância na América Latina. O mundo conhece a Bienal e muitos artistas passam a vida querendo fazer parte. É um lugar de endeusamento, um olimpo que poucas pessoas conseguem alcançar, e quando alcançam, é de certa maneira fazendo negociações, né? Eu sabia que na edição anterior (Bienal 2016) o Ailton Krenak e a Naine Terena tinham feito parte. A convite de Bené Fonteles, um dos trabalhos apresentados era o vídeo da performance do Ailton Krenak na Constituinte de 1987. Numa das falas do evento alguém falou ‘Finalmente! Que bom que a Bienal enfim está reconhecendo a presença indígena nas artes,

e na próxima Bienal com certeza, teremos outros artistas indígenas aqui presentes!’. Fui à próxima Bienal em 2018 com amigos e vi um monte de coisas indígenas expostas por não-indígenas. Não tinha nenhuma referência sobre os povos retratados, começando pela fotografia que já estava na entrada e alguns objetos usados como suporte do trabalho dos outros artistas e que se quer refletiam sobre aquelas referências ali usadas. Eu fiquei bem chateado, poxa, por que é sempre assim? Tem um monte de artistas indígenas, mas só servem para ser suporte de trabalho de outros artistas. Eu voltei para onde eu estava hospedado pensando nisso. Dormi, sonhei e acordei no outro dia disposto a não deixar isso barato. Eu já estava voltando para casa e decidi não retornar com aquele sentimento dentro de mim porque iria me fazer mal! (BANIWA, 2021, p. 260-261)

Denilson Baniwa e Jaider Esbell reagiram com uma performance-caminhada colhendo flores e cantando. O trajeto começou no Parque do Ibirapuera, mais especificamente no Monumento às Bandeiras, e, em seguida, os artistas passaram pela estátua de Pedro Álvares Cabral, o Museu da Cidade-Oca, o Museu Afro Brasil e o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Quando finalmente chegaram no Pavilhão do Ibirapuera, foi o instante em que Denilson Baniwa percebeu que ficou sozinho: “quando olhei, [...] estava sozinho com o pessoal filmando – o Jaider tinha ido fumar um tabaco e rezar em algum canto ali na grama” (BANIWA, 2023). A parte da performance que acontece dentro da 33ª Bienal de São Paulo está disponível na íntegra no *YouTube*²¹ e nela podemos ver a entidade pajé-onça carregando um chocalho e algumas flores em suas mãos. Entrar como pajé-onça realizando uma performance foi uma escolha para continuar a ação, pois imaginava que dificilmente seria impedido de realizar uma proposta artística. O pajé-onça balançando o seu maracá caminhou pelo Pavilhão do Ibirapuera, colocando flores na frente de fotografias etnográficas tiradas do povo indígena Selknam (Argentina e Chile). Após a caminhada entre as obras expostas no Pavilhão do Ibirapuera, o pajé-onça comprou um livro intitulado *Breve História da Arte* da britânica Susie Hodge, na loja da 33ª Bienal de São Paulo. Denilson Baniwa parou em frente à uma fotografia com dois indígenas Selknam e retirou a máscara e a capa que o caracterizam como o pajé-onça [Figura 15]. Nesse momento, o artista destruiu a *Breve História da Arte*, condensada em

²¹ “Hackeando a 33ª Bienal de Artes de SP”. In: Denilson Baniwa. Disponível no *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI> Acesso em 19 de abril de 2025.

um livro que carrega a “Monalisa” (1503), de Da Vinci, na capa. Enquanto Denilson arrancava as páginas do livro, ele pronunciava:

Breve história da arte. Tão breve, mas tão breve, que não vejo a arte indígena. Tão breve que não tem índio nessa história da arte. Mas eu vejo índios nas referências, eu vejo índios e suas culturas roubadas. Breve História da arte. Roubo. Roubo. Roubo. Isso é um índio? Aquilo é o índio? É assim que querem os índios? Presos no passado? Sem direito a futuro? Eles roubam a imagem. Eles roubam o tempo. Eles roubam... a arte. Breve História da Arte. Roubo. Roubo. Roubo. Roubo. Arte branca. Roubo. Roubo. Os índios não pertencem ao passado. Não tem que ficar presos a imagens... que brancos construíram... para os índios. Estamos vivos. Vivos. Apesar do roubo, da violência e da História da Arte. Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros. Roubo. (DENILSON, 2019)



Figura 15: Denilson Baniwa. “Hackeando a 33ª Bienal de São Paulo”, 2018. Foto: José Moreau.

Na entrevista cedida para Morris Kachani no *Canal Inconsciente Coletivo*, o artista relata que o livro era um ícone que representava “toda essa história da arte brasileira” (BANIWA, 2023) baseada na exclusão de populações indígenas. A presença

indígena existia, porém como “suporte de trabalho de outros artistas” (BANIWA, 2021, p. 260-261). Essa performance, como um código hacker, promove um curto-circuito na segurança e no público da Bienal, causando um questionamento das coisas que até então estavam naturalizadas naquele importante espaço para cancelar formas de representação. O artista não foi oficialmente convidado para apresentar um trabalho na 33ª Bienal de São Paulo, mas ele utiliza todos os recursos para promover uma invasão bem-sucedida: entrou sendo filmado e fotografado, o que garante uma certa segurança, além de ter mantido o tom de intervenção artística ao longo do percurso. As coisas ditas são denúncias muito sérias, que apontam para a dimensão genocida da História da Arte e do aparato que a sustenta, como os críticos, os curadores, os artistas não-indígenas e as instituições. A escolha de determinadas narrativas, assim como o apagamento de outras, não são fruto de um simples “descuido”, mas de um projeto construído pelo roubo de saberes dos povos que tiveram os seus territórios invadidos e saqueados pela Europa. Na esteira das *Afinidades afetivas*, mote curatorial da 33ª Bienal de São Paulo, foram asseguradas as narrativas hegemônicas levantadas por aqueles que já alcançaram um lugar nesse “Olimpo” (BANIWA, 2021, p. 260). Clarissa Diniz, em seu artigo “Questionar para reafirmar – reflexões sobre o ‘rolezinho’ curatorial e político da 33ª Bienal de São Paulo” faz uma excelente análise a respeito dessa Bienal, em que destaco uma afirmação: “O pajé-onça adverte-nos das violências sofridas por aquelxs que não pertencem aos códigos epistemocráticos da arte moderna ocidental: o roubo colonial, o roubo epistêmico, o saque produzido pela arte” (DINIZ, 2021, p. 262).

Em 2019, o artista dividia um apartamento em São Paulo com Jaider Esbell, enquanto ambos incentivavam que mais indígenas se apresentassem como artistas de arte contemporânea: “a gente fazia uma série de encontros na Casa do Povo ou na casa de amigos para conseguir dinheiro para trazer artistas indígenas para São Paulo” (BANIWA, 2023). Durante a 33ª Bienal de São Paulo, faziam três anos que os artistas estavam nesse movimento de criar alternativas para ampliar a presença indígenas nos espaços de arte. Entrar no evento e ver que a matéria oriunda da cultura indígena (música, arte tradicional, pintura corporal) continuava a ser presente apenas como base, suporte, pesquisa, tema ou referência trabalhada por não-indígenas era como constatar a história da exclusão e do apagamento se repetindo. Os artistas não-indígenas traziam uma “presença indígena”, mas nenhum deles possuía qualquer vínculo significativo com alguma comunidade indígena: “parecia muito uma [...] mimética esquisita da coisa. E aí saímos da Bienal [...] preocupados em como fazer com que a presença indígena de fato fosse presente; e não

apenas emulada do espaço das artes” (BANIWA, 2023). Segundo Denilson, a arte indígena aparecia como um “enxerto dentro da História da Arte brasileira, mas sempre colocada como subproduto, subintelectualidade” (BANIWA, 2023). Os esforços para apresentar mais artistas indígenas era uma forma de se contrapor ao preconceito geral de alguns entendedores de arte, que afirmavam: “não existe artista indígena; não existe arte indígena; existe artesanato; existe uma produção manual; existe uma história coletiva; não tem autoria em produção indígena” (BANIWA, 2023). Resumir as manifestações estéticas indígenas à categoria do artesanato significava condenar artistas indígenas a não terem um futuro como autores dentro do circuito de arte contemporânea. Porém, “desde sempre artistas considerados geniais tiveram em sua base algum tipo de exploração da imagética ou da produção indígena” (BANIWA, 2023). Denilson afirma que esse foi o momento em que, junto de Jaider, bancaram a proposta de que existia arte indígena contemporânea de qualidade, o que transformou a 34ª Bienal de São Paulo e as suas atividades correlatas no palco de uma expansão democrática radical indígena.

“Hackeando a 33ª Bienal de São Paulo” não é apenas um código artístico (performance), mas um código estranho (hacker) que desestabiliza o modo no qual naturalizamos o cânone. A captura de técnicas brancas em “ReAntropofagia” deve ser conceitualmente elaborada pela lógica do hackeamento: a arte é feita com técnicas capturadas no contato com os brancos, funciona como se fosse igual, *mas não é*. Habitar um lugar de tanto destaque dentro da arte, muitas vezes pode significar a neutralização do conflito, porém a intenção desse “código estranho” sempre será a resistência e a reafirmação étnica. Denilson utiliza a palavra simulacro nas duas situações apresentadas aqui: em 2018, durante a ação no Pavilhão do Ibirapuera, ele afirma que “Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros”; e, em 2019, na exposição *ReAntropofagia* lemos em sua tela que “Aqui jaz o simulacro Macunaíma”. O artista está denunciando que o modo no qual os brancos exibem objetos indígenas e fazem obras baseadas em mitos indígenas, promove o etnocídio através de cópias deturpadas da verdadeira vivência indígena. Na filosofia platônica, o simulacro é o lugar das artes, que apenas são capazes de produzir a cópia da cópia. Platão está teorizando que a arte é uma mimese do mundo sensível (o nosso) que é uma cópia do mundo inteligível (o original). O simulacro é produzido para nos enganar e para se passar como uma representação autêntica do protótipo. Não acredito que a filosofia platônica seja a principal questão aqui, porém se pensarmos a definição de simulacro com ela, podemos afirmar que a moldura arte pode emular uma versão mal feita e grosseira das tecnologias indígenas. Gostaria de

continuar esse debate, deixando Platão de lado, mas seguindo o fio de algumas indagações: Por que voltar a *Macunaíma* para lê-lo sob a perspectiva do que nos é apresentado em “ReAntropofagia” e no livro-denúncia “Carta ao velho mundo”?

Algumas definições: a antropofagia e a reantropofagia

Na época dos eventos relatados aqui, Denilson Baniwa conta que tanto ele, quanto Jaider Esbell, estavam pensando sobre a forma na qual o modernismo desenvolveu a sua pesquisa e a sua poética através de uma “amputação” (BANIWA, 2023) da cultura indígena. “ReAntropofagia” reacende o debate da Antropofagia Modernista, porém a partir de um “direito de resposta histórico” (BANIWA, 2023) dos indígenas. Ao ser indagado por Morris Kachani sobre o significado de “antropofagia”, o artista responde:

O povo Macuxi e o povo Baniwa, tempos atrás eram povos antropófagos [...]. Todo material ritualístico, festivo e comemorativo Baniwa é baseado num sistema antropofágico [...]. As flautas sagradas Baniwa [...] são partes do corpo do ancestral [...] que foi queimado e devorado e transformado em objetos sagrados. O povo Baniwa [...] algum tempo atrás, guardava como objetos mágicos, também ossos de outros humanos devorados – para movimentar [...] o cosmos, construir cosmos diferentes, mundos paralelos ao nosso e que se confluem. Então pra gente, pensando no Oswald, pensando no Mario de Andrade e pensando [...] na história dos nossos povos, fazia sentido estar nesse mundo paulistano; no mundo acadêmico; no mundo de um pensamento Ocidental. [...] Capturar esse corpo Ocidental e a partir dele criar corpos diferentes. Então pra gente, antropofagia mais do que devorar o outro, é transformar o corpo do outro em um corpo que nos sirva e atenda às nossas necessidades específicas, mas também transformar a realidade em que aquele corpo vive. Usar a linguagem da escrita, do vídeo, da arte contemporânea, para mim, é devorar esse corpo técnico, material, e a partir dele criar um corpo em que pessoas indígenas se reconheçam. E utilize esse corpo como construção mágica de um mundo novo. Enfim, acho que a gente é o que a gente come, mas também é [...] o que fica do outro nos nossos corpos. Antropofagia é isso: é destruir o corpo para construir um corpo novo. (BANIWA, 2023)

Vale ressaltar que Denilson Baniwa afirma que as atuações de Jaider Esbell, Daiara Tukano e Gustavo Caboco na 34ª Bienal de São Paulo seguem uma lógica similar

ao que ele está descrevendo: “estando dentro do corpo da Bienal se captura uma parte do corpo e o transforma em outro ser, em um objeto mágico de criação de cosmos” (BANIWA, 2023). Na fala do artista constatamos que a antropofagia em ambos os contextos (ritual e artístico) envolve a destruição de um corpo, que é assimilado e reconstruído na forma de um novo corpo. Acredito que o texto “Imanência do Inimigo” de Viveiros de Castro – mais desenvolvido no capítulo 2 – aponta de forma cirúrgica um contexto etnográfico com exemplos próximos ao que Denilson está descrevendo como antropofagia. Entre os Araweté, os *Mai* são divindades antropófagas que devoram os humanos que chegam aos céus, e, posteriormente, remontam os ossos dos humanos para ressuscitá-los como *Mai*. Os *Mai* devoram os corpos humanos, marcados por uma condição de minoridade ontológica, para transformá-los em um corpo divino. Após os humanos serem transformados em divinos, eles podem se casar com os *Mai*. Embora os *Mai* sejam os inimigos dos Araweté e vice-versa, também são afins, por isso podem formar parentesco pelo casamento. Viveiros de Castro chama de “canibalismo místico-funerário” (CASTRO, 2018, p. 156), o processo em que o Araweté tem o seu corpo antropofagizado para ser transformado em novo corpo (divino). A acolhida dos inimigos que não são Araweté só acontece se eles forem mortos por um guerreiro Araweté. O matador passará por um processo de assimilação da vítima, na qual a sua barriga está cheia com o sangue do inimigo. A alusão canibal é direta e o matador é considerado um “deus antecipado” (CASTRO, 2020, p. 242), afinal a sua ação de antropofagizar simbolicamente a vítima o transformará em *Mai* ainda em vida. A vítima do matador progressivamente irá se tornar uma amizade ritual, que transmite cantos para o matador. Ao morrer, o matador Araweté fundido com a vítima será considerado um *Iraparadi*, um tipo de entidade que vai direto para o banho da imortalidade. Na fusão do corpo Araweté com o seu inimigo, ao lado da sua posterior transformação em *Mai* ainda em vida, acredito que ressoa a frase de Denilson Baniwa: “acho que a gente é o que a gente come, mas também é [...] o que fica do outro nos nossos corpos” (BANIWA, 2023).

A entrada antropofágica dos indígenas dentro dos espaços institucionais de arte envolve um processo de capturar esse corpo canônico (paulistano, acadêmico, Ocidental) para fazer um outro corpo. Nesse sentido, a antropofagia é uma tecnologia interessante para pensarmos em formas de negociação do conflito, devido a sua capacidade de transformar o hostil e distante em familiar e próximo. Vale ressaltar que negociar o conflito não significa o apaziguamento das diferenças, mas uma forma de iniciar uma

autotransfiguração a partir do estabelecimento de relações específicas – que varia de acordo com a pluralidade de contextos rituais e etnográficos existentes – com o outro.

Após a definição de antropofagia, pensar em *reantropofagia* me parece ser um processo de antropofagizar a Antropofagia Modernista e o seu destacado lugar dentro da História da Arte e da Literatura, para ativamente construir um outro corpo. Uma produção autoral realizada a partir da captura do repertório imagético não-indígena é um ato político para iniciar a “construção mágica de um mundo novo” (DENILSON, 2023), no qual os indígenas exigem a retomada dos seus territórios. Portanto, a palavra *reantropofagia* evoca uma exposição, uma tela e um conceito:

Eu não sei se revisar; [...] rever com certeza, mas acrescentar. Eu pintei uma tela [...] chamada “ReAntropofagia”. E esse “Re” é de muita coisa, ele é de revisão, de revolta, de reviravolta, de reconhecimento. Primeiro, acho que nós, artistas indígenas, precisamos nos reconhecer no Modernismo; em algum lugar precisa estar a gente presente. A partir disso, ocupar e reivindicar aquele espaço. E algumas pessoas falam: “nossa, você decapitou o Mario de Andrade, [...] esse assassinato, essa decapitação ser violenta, é porque você queria matar ele”. E eu falo assim: “não, na verdade a gente tá servindo a cabeça do Mario de Andrade para que artistas indígenas devorem aquele cérebro magnífico e reutilizem os pensamentos de outras maneiras agora”. Eu até falo: “a gente só come o que a gente gosta”. Então, se a gente tá querendo devorar ou comer a antropofagia oswaldiana ou modernista, o cérebro do Mario de Andrade, é porque a gente gosta. (BANIWA, 2023)

Atualmente, “ReAntropofagia” é exibida com o acervo da Pinacoteca de São Paulo, devido a um acordo de comodato entre o artista e a instituição. Segundo o cronograma da instituição, essa exposição abriu simultaneamente à *Véxoa: nós sabemos* em outubro de 2020 e ficará em cartaz até dezembro de 2028. A exposição que exhibe a tela de Denilson é organizada de maneira não cronológica, o que nos orienta no processo de repensarmos os nomes canônicos do acervo do museu. Denilson Baniwa foi um dos consultores que trabalhou com a equipe curatorial para definir uma forma de exhibir essa “reorganização” do acervo composto por arte brasileira produzida a partir do século XIX. Em linhas gerais, considero essa exposição de longa duração como um bem-sucedido exercício de *museologia radical* – conceito de Claire Bishop, trabalhando no capítulo 3. A tela serve para “rever” esse acervo, nos trazendo uma nova perspectiva sobre a representação dos povos originários. Não vi a tela no Centro de Artes da UFF em 2019,

por isso costumo associá-la à exposição na Pinacoteca de São Paulo. A memória criada pelo texto de Daniel Dinato é importante porque narra parte do percurso feito pela tela e pela Arte Indígena Contemporânea até as prestigiadas instituições paulistas.

Nessa fala do artista podemos perceber que a relação iconográfica da imagem com a cabeça de João Batista em uma bandeja não nos fornece respostas suficientes, pois o tema principal não é a violência ou o assassinato. Também não é satisfatório aproximar a cabeça de uma “natureza-morta de cozinha” como a de Frans Snyders: os corpos dos temperos e dos animais serão transformados pela culinária (do cru ao cozido), entretanto não se trata da obtenção do alimento para nutrir o corpo fisicamente ou de uma grande reflexão sobre o sentido da vida a partir de potentes objetos inanimados. Denilson nos orienta a nos tornarmos letrados em um vocabulário novo, proveniente da sua vivência como indígena Baniwa. Entendo que estamos diante de uma boa comida simbólica, útil para assimilar os pensamentos provenientes de “um cérebro magnífico” (DENILSON, 2023). Essas constatações nos fazem perceber mais uma captura da armadilha da Arte Indígena Contemporânea: somos constantemente chamados para usar o nosso vocabulário acadêmico e versado em História da Arte, mas as nossas expectativas são frustradas. A Arte Indígena Contemporânea não quer responder à tradição acumulativa, mas usá-la para introduzir o seu mundo cosmológico no nosso vocabulário. O cérebro é socializado e temperado à moda indígena, para expandirmos as nossas referências ao sermos apresentados ao gosto alimentar nativo.

A reivindicação estratégica de um lugar à mesa das discussões em torno do centenário da Semana de 22 criaram o caráter “instantaneamente” histórico de “ReAntropofagia”. Denilson afirma que “a gente só come o que a gente gosta”, ao mesmo tempo que coloca a urgência dos artistas indígenas reconhecerem o seu lugar na arte moderna brasileira. O centenário da Semana de 22 estava próximo, logo todos os setores acadêmicos e culturais estavam organizando os seus seminários, simpósios, exposições e debates sobre o tema. Denilson Baniwa afirma a importância de se reconhecer no Modernismo, para ocupar e reivindicar aquele espaço, apresentando um argumento basilar para validar o direito dos indígenas de representarem a si mesmos. Se pensarmos no lapso de 100 anos entre a Semana de 22 e o ano de 2022, podemos concluir que esse processo foi lento. De certa forma, envolve um processo de entender o que a Arte Indígena Contemporânea nos provoca a pensar com as suas leituras sobre a canônica obra modernista. Para sair da zona de conforto, o desafio aparece com algumas indagações: o que acontece com a obra de Mario de Andrade se passarmos a lê-la ao lado do que esses

artistas nos dizem? Quais ferramentas a obra pictórica, escrita e curatorial de Denilson Baniwa e de Jaider Esbell nos fornece para continuarmos o infinito processo de aprender a ler um livro? Como resgatar Makunaimi da representação dos brancos?

Manifesto Antropófago (1928)

A captura de tecnologias brancas pode ser lida como uma prática análoga aos processos simbólicos da antropofagia. Os contextos etnográficos apresentados na tese apontam a antropofagia como uma prática privilegiada de tomada do ponto de vista do outro, assim como do ponto de vista que o outro tem sobre você. Na fusão “místico-funerária” percebemos que o matador Araweté irá compartilhar do ponto de vista da vítima. Esse matador também se torna um “deus antecipado” e adquire o ponto de vista dos deuses antropófagos. Como esse vocabulário procedente dos estudos antropológicos pode nos ajudar a pensar sobre a decisão táctica de antropofagizar a cabeça de Mário de Andrade em “ReAntropofagia”?

O centenário da Semana de 22 ocorre próximo aos acontecimentos narrados, no momento em que um grupo de artistas e de escritores indígenas reivindicaram um lugar de reconhecimento dentro desse movimento artístico e literário “genuinamente brasileiro” (BOPP apud AZEVEDO, 2016, p. 43) e inaugural de uma tradição estética. Um dos pontos de discussão, tal como observamos na atenção dedicada à tela “ReAntropofagia”, foi expresso na urgência de repensar o que ficou eclipsado dentro da fundamentação de uma arte moderna brasileira via *Manifesto Antropófago* (1928). Os modernistas paulistas reivindicam que no país dos antropófagos existe um modo de produzir arte que possui autonomia em relação ao que é europeu, mesmo que, contraditoriamente, uma das fontes de inspiração plástica seja proveniente do que estava em voga nas vanguardas históricas sedentas por formas primitivas. Em *Antropofagia – palimpsesto selvagem*, a multiartista Beatriz Azevedo analisa profundamente o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, apontando que além do gênero textual conhecido como “manifesto de vanguarda”, a polissemia da palavra nos permite analisá-la como “algo evidente, flagrante, inegável, palpável – algo que se manifesta, que irrompe, que existe” (AZEVEDO, 2016, p. 60). Azevedo desenvolve o seu argumento na esteira do que Antonio Candido interpretou na obra de Oswald como um “veemente desrecalque, por meio do qual as componentes cuidadosamente abafadas, ou laboriosamente deformadas pela ideologia tradicional,

foram trazidas à tona da consciência artística” (CANDIDO apud AZEVEDO, 2016, p. 61). O “desrecalque” oswaldiano manifesta o tema tabu da antropofagia, um elemento que estava em estado latente devido ao apagamento dos povos originários:

Mais do que a presença de ingredientes das vanguardas europeias na obra de Oswald, parece-me importante afirmar a antropofagia também como uma vanguarda, original e inovadora, em si mesma. Um “produto exportação”, como queria Oswald no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, para marcar uma posição de ponta para a cultura brasileira, ao contrário do papel subserviente na exploração de nossas matérias-primas pelos colonizadores. (AZEVEDO, 2016, p. 68)

Algumas páginas depois, Azevedo também cita o “tempero, muito particular, da pluralidade tropical” que também constitui “o caldo do moquém antropofágico – tudo reelaborado pelo ‘perfeito cozinheiro das almas deste mundo’, o *chef* Oswald de Andrade” (AZEVEDO, 2016, p. 68). A culinária descrita entusiasticamente por Azevedo afirma a Antropofagia Modernista como uma refeição completa, não como um movimento que está em falta em relação ao que é europeu. Vale salientar que para Oswald, o “Surrealismo é um dos melhores movimentos pré-antropofágicos” (OSWALD apud AZEVEDO, 2016, p. 68). O manifesto é original e antropófago, um agente que come, sem necessariamente assimilar completamente o que é colocado à mesa – afinal, no estômago existe também a indigestão.

Para lançar um movimento artístico brasileiro e imaginar o “bárbaro tecnizado”, a estratégia adotada por Oswald foi a apropriação da tecnologia antropófaga. A antropofagia praticada pelos Tupinambás é a inspiração principal do poeta. Para o antropólogo Viveiros de Castro, a tecnologia antropófaga opera segundo um complexo “bélico-sociológico” (CASTRO, 2018, p. 157) praticado pelos tupi-guarani do século XVI – no capítulo 2 abordo mais cuidadosamente o tema. O antropólogo escreve o prefácio “Que temos nós com isso?” que abre o livro de Beatriz Azevedo, e conduzido pela abordagem da pesquisadora, retoma uma explicação sobre o tema da antropofagia:

Assim como Deleuze falava em imaginar-se um “Hegel filosoficamente barbudo”, Oswald imagina um Nietzsche antropofagicamente nu, de cocar e tacape, devorando alegremente um inimigo “sagrado” – isto é, o inimigo como positividade transcendental, não como mera facticidade negativa a serviço da afirmação de uma identidade, um não Eu que me serve para definir-me como

um Eu. Comer o inimigo não como forma de “assimilá-lo”, torna-lo igual a Mim, ou de “negá-lo” para afirmar a substância identitária de um Eu, mas tampouco transformar-se nele como um *outro Eu*, mimetiza-lo. Transformar-se, justo ao contrário, *por meio* dele, transformar-se em um *eu Outro*, autotransfigurar-se com a ajuda do “contrário” (assim os velhos cronistas traduziam a palavra tupinambá para “inimigo”). Não um ver-se no outro, mas ver o outro em si. Identidade “ao contrário”, em suma – o contrário de uma identidade. A antropofagia não é uma ideologia da brasilidade, da “identidade nacional”. Ela não surgiu no Brasil por acaso, sem dúvida. Mas o Brasil surgiu por acaso – e, infelizmente, como se sabe, em dia de chuva. Daí o português... (CASTRO, 2016, p. 15-16)

A leitura de Azevedo afirma a antropofagia como um conteúdo submerso da formação brasileira, no qual podemos pensar na antropofagia sempre como uma prática metafórica, em que o foco da experiência recai no processo de autotransfiguração em *eu Outro*. O consumo ritual da carne faz parte de um modo de apreensão cognitiva da realidade, no qual Oswald investiga para torná-lo manifesto. Acredito que ao continuarmos a escavação arqueológica desse saber a partir das formulações de Denilson Baniwa e de Jaider Esbell, adquirimos mais um meio para expandimos as nossas ferramentas epistemológicas para atuarmos no processo de “desrecalque” necessário para analisarmos o nosso violento passado-presente colonial. No final do bilhete presente na tela “ReAntropofagia”, Denilson afirma: “Que desta longa digestão renasça Makunaimî e a antropofagia originária que pertence a nós, indígenas” (BANIWA, 2018). É valioso lembrarmos para quem essa tela é endereçada: os artistas indígenas que participaram da exposição *ReAntropofagia* (2019). Ela não é necessariamente uma afronta endereçada aos não-indígenas, mas um chamamento para os pares de Denilson. A tela-documento é um convite para que os parceiros indígenas também se apresentem como autores que devem ser consultados, para que sejam presenças cada vez mais ativas como aqueles que possuem a autoridade de narrar o seu universo cosmológico. O reconhecimento dentro da “antropofagia modernista” é um meio para fazer a *reantropofagia*, um conceito original, na qual a autoria é genuinamente indígena. A tela de Denilson exige que o indígena não seja apenas um informante ou um tema, mas que sejam reconhecidos e validados como os “antropófagos de verdade” (BANIWA apud DINIZ, 2020, p. 74). Acredito que a minha questão com a miçanga demonstra, de certa forma, que a *pacificação estética* dos objetos produzidos pela alteridade sempre foi uma questão indígena. Porém, os modernistas

organizaram um discurso e publicaram primeiro. O direito de resposta indígena representados nessa tese por Denilson Baniwa e Jaider Esbell esclarece essa história, apresentando quem são os verdadeiros autores da antropofagia.

Makunaimi de Jaider Esbell/Macunaíma de Mário de Andrade

Mário de Andrade não aderiu ao movimento antropófago idealizado por Oswald de Andrade, mas o segundo vê a obra do primeiro como “a grande realização literária da antropofagia” (STERZI, 2017, p. 221). Eduardo Sterzi no pequeno texto de apresentação à edição de *Macunaíma* lançada pela Ubu em 2017, intitulado “A irrupção das formas selvagens” nos fornece pistas para lermos a rapsódia sob a perspectiva do encontro e da tradução estabelecidos na transposição entre o mundo ocidental e o mundo nativo:

Não por acaso, Oswald de Andrade reconheceu em *Macunaíma*, apesar de Mário jamais ter aderido àquele movimento, a grande realização literária da antropofagia, isto é, da tentativa, por ele teorizada, de repensar a história do Ocidente (e do Cosmos) a partir da margem imprevista, extremo-ocidental mas também pós-ocidental, proporcionada pela “descoberta” (na verdade, invasão) da América pela Europa e pela irrupção desconcertante dos nativos do Novo Mundo na imaginação universal. Com a diferença importante, com relação a suas fontes filosóficas, como Montaigne e Rousseau, de trazer à cena não mais o ‘bom selvagem’, mas o ‘mau selvagem’, livre da sombra da catequese católica e capitalista, capaz de colocar tudo o que existe sob o signo da devoração, que é sempre *entredevoração*: esse é, aliás, o pulo do gato do canibalismo ameríndio, em que comer o inimigo é não mera destruição e assimilação do outro corpo, mas, antes de tudo, um modo de experimentar o ponto de vista do inimigo sobre todas as coisas, especialmente sobre si (é o que Eduardo Viveiros de Castro chama de ‘imanência do inimigo’). Modo de experimentar a multiplicidade fundamental do mundo, que não cabe em qualquer forma do Um (nação, identidade, o homem, o ser etc).” (STERZI, 2017, p. 221)

Segundo Sterzi, o “nenhum-caráter macunaímico” aproxima o livro do *Manifesto antropófago*: “Só me interessa o que não é meu” (STERZI, 2017, p. 221). Nessa abordagem ao tema, a antropofagia aparece como uma prática de *entredevoração* que permite experimentar “o ponto de vista do inimigo sobre todas as coisas, especialmente

sobre si mesmo”. Um corpo tecnologicamente apto para experimentar o ponto de vista do inimigo é um corpo taticamente mais preparado para vida, seja no contexto social da guerra ou da paz. *Macunaíma* é antropófago porque cria discursos pela via da *entreddevoração* estabelecida nos estranhos encontros que ocorrem dentro do livro e além do livro. Como poderíamos pensar as diversas agências que são movimentadas nesse mote de repensar o ocidente e o Cosmos “a partir da margem imprevista”? Como o discurso da antropofagia pertencente aos povos originários é transposto dentro do *desrecalque* manifestado na antropofagia modernista? Nesse tópico irei fazer uma aproximação dos textos “Makunaima, o meu avô em mim!”, de Jaider Esbell e “A metamorfologia de Macunaíma: notas iniciais”, de Alexandre Nodari, para podermos esboçar um contorno para o Makunaimê da arte e da literatura indígena contemporânea e do Macunaíma de Mário de Andrade, na intenção de multiplicar os pontos de vista, de escuta e de discurso que podem contribuir na elaboração de algumas respostas para essas questões. Ao longo do meu argumento, vão aparecer questões do capítulo 2 da tese (“A antropofagia enquanto antropologia”) e do texto de Sterzi já apresentado aqui.

O demiurgo Makunaimê é uma divindade do tempo imemorial, ligada ao sagrado de diversos povos indígenas que habitam a região do Monte Roraima. O livro *Macunaíma* (1928) é uma rapsódia escrita por Mario de Andrade a partir dos relatos coletados pelo alemão Theodor Koch-Grünberg, durante um trabalho etnográfico realizado na região norte do Amazonas. *Do Roraima ao Orinoco* (1924) nasceu desse trabalho de campo e é a reunião de diversos relatos indígenas coletados por Theodor Koch-Grünberg durante essa viagem. Mario de Andrade descobriu sobre Makunaimê em alemão, lendo o livro de Theodor Koch-Grünberg. Nessa situação temos pelo menos 3 processos de tradução: o indígena que relatou o mito em sua língua, o alemão que escreveu o que interpretou e Mario de Andrade, um falante de português, que aprendeu em alemão sobre uma entidade indígena. A chave de leitura que sigo privilegia cadeias de processos de tradução, por isso durante a minha argumentação levarei em consideração que estamos diante das diversas metamorfoses da entidade: a versão oral da história fornecida por um indígena para Theodor Koch-Grünberg; a interpretação de Theodor Koch-Grünberg acerca do relato; o Macunaíma de Mário de Andrade extraído da literatura de Theodor Koch-Grünberg; o Macunaíma interpretado por Grande Othelo na adaptação do livro de Mário de Andrade por Joaquim Pedro de Andrade; o Makunaimê da Arte e da Literatura Indígena contemporânea. A transformação constitui ontologicamente Macunaíma/Makunaimê, que escapará de qualquer captura que tentar aprisioná-lo em uma representação. Acredito que

a cabeça fusionada servida na bandeja figurada em “ReAntropofagia” traz marcas da sua metamorfose porque sintetiza que “a gente é o que a gente come, mas também é [...] o que fica do outro nos nossos corpos” (BANIWA, 2023).

A disputa territorial se estende até à grafia do nome do demiurgo, que geralmente é escrita como Makunaimã, Makunaimî, Makunaima ou Macunaíma dependendo do contexto. Quando os indígenas reforçam em grafar como Makunaimî ou Makunaimã, querem enfatizar o som “mã” no final do nome (DORRICO, 2022). Esse “mã” no final das palavras serve para dimensionar o que é grande, por isso Makunaimã significa o “grande mal” (*Makunaimã: o mito através do tempo*, 2019). Essa é a forma na qual o nome é foneticamente expresso nas línguas Macuxi e Wapichana, por isso têm sido a grafia favorecida pelos indígenas em suas publicações. O ritual de renascimento de Makunaimî promovido pelos indígenas transforma as representações fonética, gráfica e imagética da entidade. Esse processo acontece análogo à retomada territorial da *reantropofagia*, por isso ainda nesse capítulo gostaria de me aprofundar na versão de Makunaimî desenvolvida na literatura e na arte indígena contemporânea produzida por Jaider Esbell. Nesse percurso, vou apresentar rapidamente o texto-experimento “Makunaima, o meu avô em mim!” publicado em 2018 na revista *Iluminuras* e a série *Meu avô Makunaima* expostas no mesmo ano em Manaus.

Ao longo de sua obra, Jaider Esbell se apresenta como o neto de Makunaimî. Essa filiação parental é preciosa porque nos lembra que Makunaimî não é apenas um personagem fictício ou um símbolo representativo da condição do brasileiro, mas uma força mágica e organizadora da cosmologia de alguns grupos indígenas. Makunaimî é pré-modernista e é sob essa perspectiva que devemos elaborá-lo a partir da Arte e da Literatura Indígena Contemporânea. Para Jaider, o vovô Makunaimî é o mesmo Macunaíma que estava no livro de Mário de Andrade, pois como um bom guerreiro “sabia sempre o que fazia” (ESBELL, 2018, p. 14). Ou seja, o ancestral é lembrado através da sua agência e não da tradução produzida pelo escritor paulista. O neto está orgulhoso da herança do seu avô, que foi levado pelos brancos para aparecer em ficção literária, filme e relatos etnológicos. Makunaimî tinha um plano e “não levou nem um século” (ESBELL, 2018, p. 14) para a estratégia do avô chegar até ao seu neto. O tempo do artista macuxi é diferente do nosso tempo linear: é o tempo contínuo e circular, que permite encontros entre o neto e o avô em idades diversas – ele menino e o outro idoso, e vice-versa. Em carta para o neto, Makunaimî afirma: “Dizem que fui raptado, que fui lesado, roubado, injustiçado, que fui traído, enganado. Dizem que fui besta. Não! [...] Fui posto lá para nos

trazer até aqui” (ESBELL, 2018, p. 16). Makunaimî não é um passivo cativo dos modernistas, pois voluntariamente entrou no livro de Mario, para que o seu legado sobrevivesse e alcançasse os seus parentes do século XXI. Os indígenas sempre exerceram um modo político de existência, guerreando com as armas que possuíam e de acordo com o terreno disponível. A entidade permitiu a captura e se infiltrou no mundo dos brancos, para atualmente renascer na arte e na literatura através das narrativas e das interpretações dos seus legítimos herdeiros.

O resgate do avô é iniciado à medida em que ele é progressivamente libertado da representação dos brancos, que condensou nele a preguiça e “o caráter duvidoso do brasileiro” (ESBELL, 2018, p. 13). O primeiro passo feito pelo artista é questionar o gênero e a espécie que escolheram para figurar a entidade: Makunaimî “não é só um guerreiro forte, másculo, macho, viril distante de uma realidade possível [...]. Ele é uma energia densa, forte, com fonte própria como uma bananeira” (ESBELL, 2018, p. 11). A bananeira é conhecida por ter muita água (“fonte própria”). Em um mito Taurepang narrado por Clemente Flores, a árvore Wadaká é uma bananeira que ao ser cortada inunda o mundo de água para moldá-lo da forma que o conhecemos hoje (DORRICO, 2019). Makunaimî possui a condição de “transformar-se continuamente” (ESBELL, 2018, p. 12) e quando ele “passa, na volta, vem transformando o que transformou na ida” (ESBELL, 2018, p. 14). Makunaimî é uma poderosa energia transformadora, capaz de ressurgir sob uma multiplicidade de formas:

Makunaima [...] dispensa uma forma, um gênero, uma gênese. É um estado de energia que se cria e recria em si mesmo como uma bananeira que não precisa de par. São as cobranças mundanas de nossos humanos sentidos que nos exigem uma referência lógica. Eis que Makunaima experimenta uma forma de materialidade, de sonoridade, de sensibilidade acessível aos seus descendentes, como uma ideia de gênero, por exemplo. Ele vem então em muitos estados transitórios, passa a aparecer além da oralidade, além do mito. Desce de seu estado supremo flechado por seu orgulho superado; quando enxerga-se além de seu orgulho e depois de todo o seu sofrer essencial. Ele rompe todos os limites, subverte todos os conselhos, deixa beijada a mão do seu avô, o jabuti, e vai ao encontro do pai de todos nós, o universo. (ESBELL, 2018, p. 14-15)

Na série *Meu avô Makunaimî* composta por 15 telas pintadas com acrílica, o artista segue esse mote e representa Makunaimî sob diversas formas, seja com aspecto

humano [Figura 16] ou como um beija-flor [Figura 17]. Essa capacidade transformadora é criadora, afinal por meio das suas decisões e da sua ação, Makunaimê introduz novos elementos no mundo dos macuxis. Por exemplo, em uma situação narrada por Jaider, o demiurgo transformou a pedra em touro. Ao transformar a pedra, o demiurgo faz outra coisa. O touro ataca o seu criador, mas após a luta tornam-se próximos e ligados pelo amor. O touro passa a ser amado como se fosse um paralelo do herói, “como algo parte de si mesmo” (ESBELL, 2018, p. 14). Atualmente a produção sustentável de gado faz parte da produção de subsistência da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, que comercializa o excedente²². O gado é uma figura central das relações hostis entre os povos originários e os fazendeiros do agronegócio, mas nessa situação foi assimilada pelos mitos para ser transformado pelas práticas e pela economia dos indígenas da Terra Indígena Raposa Serra do Sol.



Figura 16: Jaider Esbell. Makunaima – II, 2017; acrílica e posca sobre tela. 90 x 90 cm.

Figura 17: Jaider Esbell. Makunaima – VI, 2018; acrílica e posca sobre tela. 90 x 90 cm.

A partir daqui, gostaria de traçar um paralelo entre Jaider e Mário, considerando como os elementos originários são trabalhados no livro *Macunaíma* do autor paulista. No território simbólico da grafia, possivelmente Mário de Andrade seguiu a escrita do alemão, que registrou o segundo “a” com acento aberto (*Makunaimã*: o mito através do tempo, 2019). De maneira geral, classificamos o Macunaíma da tradução modernista como um homem aproveitador do trabalho dos outros, que transforma o que vem de fora em um ganho pessoal. A premissa de que o herói é preguiçoso e sem caráter nos orienta

²² “Indígenas da Raposa Serra do Sol mostram produção de carne e grãos - 19/08/21”. In: *Câmara dos Deputados*. Disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=fRmtC1gMoqE>. Acesso em 15 de maio de 2025.

a ler as suas atitudes sob essa perspectiva, porém acredito que podemos nos aprofundar mais nas questões nativas que inspiraram Mário como um caminho que nos permita diluir essa interpretação excessivamente neoliberal. Existe a ideia preconizada de que quem não trabalha dentro da cadeia de produção capitalista só pode ser preguiçoso ou malandro, entretanto, Jaider nos apresenta um contraponto: “A preguiça e a improdutividade atribuída ao índio – leia-se e fala-se indígena – tem seu peso negativo reforçado com o desconhecimento do *status quo* como nascer, viver e trabalhar na floresta (ESBELL, 2018, p. 29)”. O “pré-conceito” (ESBELL, 2018, p. 29) que interpretou *Macunaíma* como uma representação pejorativa da preguiça dos povos nativos estava realmente em Mário?

No resumo do artigo “A metamorfologia de Macunaíma: notas iniciais”, o pesquisador Alexandre Nodari afirma que a rapsódia de Mário é “sobredeterminada por (ao menos) dois regimes de enunciação e imaginação (e corolariamente dois regimes criativos e temporais): o ‘ocidental’ e o ‘ameríndio’” (NODARI, 2020, p. 41). Na chave do regime ocidental, poderíamos seguir o fio da busca do Santo Graal, a muiraquitã, pedra que sempre escapa do herói (Mário/Macunaíma) e que pode ser um elemento representativo da própria linguagem (ROTHIER, 2023). Porém, a chave que vou me aprofundar é a “ameríndia”, que torna a obra uma transposição de mundos, portanto um regime “metamórfico, irreduzível a uma (única) morfologia” (NODARI, 2020, p. 41):

Ou seja, tudo isso parece fazer de *Macunaíma* uma espécie de ensaio especulativo que contém *in nuce* preocupações das mais contemporâneas para a etnologia americanista, embora não devamos só pensar como Mário adianta intuitivamente questões da antropologia, mas como ele coloca, à época e ainda hoje, questões para a antropologia, e de por que essas questões quase nunca vieram à tona nas leituras da rapsódia, dada certa cegueira mútua de antropólogos e críticos literários. [...] E é a própria forma da grande narrativa da busca do Graal que vai se metamorfoseando por/em outra forma narrativa, sobreposta a ela, a série de mitos etiológicos [...], que vai degringolando ou desviando lateralmente a série maior da perda, busca e reconquista da Muiraquitã, a ponto de ela deixar de ser o *fim* (em todos os sentidos) da narrativa (assim como não é sua *origem*): diversas histórias parecem escapular ao que Haroldo chama de “grande sintagma” de *Macunaíma*. (NODARI, 2020, p. 43)

A obra de Mário nos traz, para além da ótica da fusão, da mestiçagem e do “aculturamento”, diversas proposições que indicam “as próprias maneiras indígenas de

conceber e praticar os múltiplos agenciamentos que formam um contínuo tendencialmente infinito que vai do nativo ao inimigo (branco)” (NODARI, 2021, p. 42). A predileção de Mário por “gente” ao invés de “humano” ou “homem” aponta a condição de sujeitos potenciais dos diferentes interlocutores que Macunaíma encontra em seu percurso, demonstrando que a tradução de Mário adianta questões pertinentes do campo disciplinar da antropologia. O perspectivismo, fundamento teórico necessário para nos aprofundarmos nas cosmologias amazônicas a partir das leituras de Eduardo Viveiros de Castro, é definido como um multinaturalismo, isto é, um sistema de “epistemologia constante, ontologia variável” (CASTRO, 2020, p. 329). Ao invés do olhar classificatório que cria uma hierarquia entre humanos e não humanos, no mundo indígena cada ser possui um ponto de vista e ele é influenciado pelos “afetos, afecções ou capacidades que singularizam cada corpo” (CASTRO, 2020, p. 329). A forma humana – “o corpo nu primordial” (CASTRO, 2020, p. 338) – é a condição básica de todos os seres, conforme a regra amazônica de que embaixo da roupa do jaguar ou da cobra, existe um humano, que é visto como humano sob a perspectiva dos outros animais da mesma espécie. A fórmula “o ponto de vista faz o objeto” é trocada por “somos sujeitos porque possuímos um ponto de vista”. Os jaguares se veem como humanos e o sangue como cauim, além de possuírem uma política comunitária própria: “todos os seres veem (‘representam’) o mundo da *mesma* maneira – o que muda é o *mundo* que eles veem” (CASTRO, 2020, p. 328). Para os ameríndios amazônicos, os seres humanos não são animais que através da cultura perderam a sua animalidade, afinal trata-se sempre de um humano que se transforma em animal – não ao contrário. Em “Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena”, essa questão é bem resumida no desencontro de interesses: enquanto os europeus perguntavam se os ameríndios possuíam alma, para os nativos a preocupação era que tipo de corpo possuía as “outras almas”. Quando Mário foi acusado de ter copiado o livro de Theodor Koch-Grünberg, o autor confessa que copiou sim, “às vezes até textualmente” (ANDRADE apud NODARI, 2020, p. 58). Essa “cópia” bem executada dos relatos indígenas faz de *Macunaíma* uma ficção pertinente para ser analisada interdisciplinarmente, através de uma abordagem contemporânea que *leva a sério* as afirmações fornecidas pela alteridade acerca dos saberes pertencentes aos domínios da cultura, da natureza e da sobrenatureza.

A “mania etnográfica” de Mário, censura feita por Amoroso Lima, foi incontestavelmente um “dos muitos jeitos de procurar o Brasil” (ANDRADE apud NODARI, 2020, p. 47) do autor de *Macunaíma*. Outra pista que Nodari segue é de que

Macunaíma é um sintoma, uma manifestação do desejo de Mário de Andrade de encontrar o Brasil – vale ressaltar que Mário foi um dos primeiros leitores brasileiros de Freud (STERZI, 2017). No prefácio de 1926 produzido para *Macunaíma*, Mário afirma: “Macunaíma não é símbolo nem se tome os dele por enigmas ou fábulas” (ANDRADE apud NODARI, 2020, p. 46). Mesmo com esse aviso, Manuel Bandeira reprovou o simbolismo de Macunaíma e obteve a seguinte resposta de Mário: “Macunaíma é gostosíssimo como Macunaíma. Agora se é símbolo do brasileiro, se a cabeça é tradição, etc. etc. isso me amola” (ANDRADE apud NODARI, 2020, p. 46). Mário afirma nesse prefácio que o brasileiro não parece possuir caráter, no sentido de não ser constituído por características que sintetizem uma unidade identitária ou uma “*entidade psíquica permanente*”:

O que me interessou por Macunaíma foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora, depois de pelejar muito verifiquei uma coisa que me parece certa: o brasileiro não tem caráter [...]. E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendo a *entidade psíquica permanente*, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura, tanto no bem como no mal [...]. Pois quando matutava essas coisas topei com Macunaíma no alemão de Koch-Grünberg, E Macunaíma é um herói surpreendentemente sem caráter. (ANDRADE apud NODARI, 2020, p. 47)

Durante as suas pesquisas etnográficas e a leitura do livro de Koch-Grünberg, Mário encontra Macunaíma, um herói que parece ser “surpreendentemente sem caráter”. Se pensarmos que Mário adianta intuitivamente questões da antropologia fica impossível não associar essa constatação ao texto “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” de Viveiros de Castro. O antropólogo parte da colocação de Antônio Vieira no *Sermão do Espírito Santo* (1657) sobre os indígenas não serem como as estátuas de mármore, mas como a murta. O mármore só precisa ser modelado uma única vez, enquanto os nativos do Novo Mundo pareciam ter fraca memória para os ensinamentos trazidos com a cristianização. Logo, como a murta, nunca permaneciam satisfatoriamente cristalizados em uma forma e precisavam ser podados constantemente. Ou seja, a busca pelo caráter do brasileiro levou Mário até à murta caracterizada pela dificuldade de ser condicionada univocamente e permanentemente no que diz respeito a “costumes na ação

exterior no sentimento na língua na História na andadura, tanto no bem como no mal” (ANDRADE apud NODARI, 2020, p. 47). *Macunaíma* parte do desejo de Mário de encontrar o Brasil, “mas como todo desejo, é impossível de ser realizado em sua totalidade, porque o Brasil, seu objeto de desejo, falta, falta estruturalmente, e só pode faltar, sendo, porém, o que move, a Mário e a Macunaíma” (NODARI, 2020, p. 51). Nodari reconhece em seu artigo diversas contradições no discurso de Mário, algo que só enriquece o processo de transformação do “Mito maior em mito(s) menor(es)” (NODARI, 2020, p. 51). A impossibilidade de sintetizar um Brasil move Mário a inventivamente agenciar uma multiplicidade de discursos (etnográfico, sociológico, psicanalítico), que adiantam questões que só teremos contato a partir da etnologia americanista dos anos 70.

Macunaíma não é um símbolo representativo do Um, do Estado. *Macunaíma* é uma força geradora e multiplicadora, na qual diversas vozes e diversos tempos atravessam a escrita de Mário influenciada pelo pensamento mítico indígena que é transposto na obra. A escrita de Mário é enriquecida pela dialética do mito e da literatura: “se a literatura, por um lado, domestica o mito, por outro, o mito, mesmo apaziguado pela literatura, revivifica a literatura” (STERZI, 2017, p. 220). O encontro com o mito permite a apresentação de um mundo vivo e metamórfico, em que objetos aparentemente inanimados são apresentados segundo o seu passado como seres vivos: “Macunaíma sentou numa lapa que já fora jabuti nos tempos de dantes” (ANDRADE apud STERZI, 2017, p. 220). Mário apresenta as “histórias menores” da “nossa gente”, por isso o momento em que Macunaíma vira “estrela viva” não pode ser cristalizado como uma ascensão pertencente ao simbolismo cristão. A organização cognitiva da realidade que estrutura o pensamento mítico indígena abre espaço para “dar conta de novos processos e atores históricos” (NODARI, 2020, p. 54): “A mitologia, desse modo, não constitui apenas um arcabouço (do) passado, mas é certa forma de imaginar e pensar o que não cessa de constituir as formas do constituído” (NODARI, 2020, p. 54). Por exemplo, Jaider narra que foi Makunaimi que introduziu o touro no universo cosmológico dos macuxis quando transformou a pedra em touro.

No penúltimo parágrafo do epílogo, o rapsodo que narra a história é revelado, assim como descobrimos que um papagaio pousou em sua cabeça e transmitiu a história de Macunaíma. Situamos a rapsódia temporalmente: um rapsodo no futuro (após os casos de Macunaíma) narra o passado como algo vivo, que se desenrola como uma sucessão de acontecimentos pertencentes ao presente. O papagaio aprendeu a história em uma língua desaparecida, o Tapanhumas, o que nos faz indagar: Como o rapsodo entendeu uma

língua que não existe mais? É pertinente pensarmos o papagaio dentro do imaginário nativo: “Se, para nós, a imitação ornitológica aparece como mera repetição, de forma negativa, para certas tradições indígenas, [...], o japim, por exemplo, é louvado justamente por isso, e tomado como modelo da atividade xamânica” (NODARI, 2020, p. 57). Estamos falando do universo mítico indígena, no qual as criações não aparecem *ex nihilo*, pois geralmente são sonhadas ou adquiridas durante encontros com os “donos” das coisas. Os pássaros mais valorizados serão os que conseguem reproduzir mais cantos ou sons alheios, justamente aqueles “que escutam as falas dos outros e as imitam [...], como fazem os xamãs, ao imitar palavras alheias no regime enunciativo polifônico e de embutimento citacional que caracterizam os seus cantos (CESARINO, 2011)” (NODARI, 2020, p. 58). O rapsodo possivelmente adquire o conhecimento sobre Macunaíma via atividade xamânica, próxima à analogia feita por Viveiros de Castro sobre o xamã ser um rádio. Poderíamos pensar em um “estado de ponte”, algo similar ao que Jaider Esbell teorizou sobre a sua atividade artística (ver capítulo 3). Durante a comunicação em uma língua outra (Tamanhumas), transmitida por um ser radicalmente outro (papagaio), existe uma informação que circula por diversos regimes enunciativos e temporais. Nesse sistema já localizamos três processos de tradução que caracterizam a matéria do livro: de Macunaíma ao papagaio e do papagaio ao rapsodo. Nesse regime enunciativo, também existe a agência do avô de Jaider Esbell que se jogou propositalmente na capa do livro. Segundo Nodari, podemos contabilizar pelo menos quatro posições enunciativas atuando no livro: “Mário (função-autor), Macunaíma (Makunaimã), o rapsodo (remetendo tanto aos antigos aedos quanto aos cantadores populares contemporâneos), e o papagaio” (NODARI, 2020, p. 59). Vale lembrar que Mário não copiou somente Koch-Grünberg: “Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, [...] pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, devastei a tão precisa e solene língua dos colaboradores da *Revista de Língua Portuguesa*” (ANDRADE apud NODARI, 2020, p. 58). O rapsodo interpreta e performa o que é transmitido pelo papagaio, dois seres que “repetem” a informação que saiu da fonte “original”. O rapsodo comunica em uma “fala impura”: “botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói da nossa gente” (ANDRADE apud NODARI, 2020, p. 57). O que seria essa fala impura, produto desses diferentes regimes de repetição e de tradução? A interpretação de Nodari é certa:

A “fala impura” em que o rapsodo diz cantar, assim, talvez não se refira à língua derivada (o português) em relação à original (a dos Tapanhumas), mas a uma língua sobreposta a outra, uma sobreposição de línguas, ou melhor, ao que resulta do gesto de transpor posições de uma língua a outra, de transpor relações entre línguas. (NODARI, 2020, p. 59-60)

O jogo complexo de traduções que ocorrem fora do livro (do indígena para o alemão, do alemão para o português) encontra relação dentro do livro, devido a consciência de Mário, de que não apenas assina a autoria de uma rapsódia sobre a entidade do Monte Roraima, mas também pensa sobre os diversos agenciamentos que possibilitaram que aquela história chegasse (na forma que chegou) até ele. A impossibilidade de capturar a pedra da linguagem por muito tempo aponta que o discurso que está sendo apresentado (Mito(s)/Macunaíma/Makunaimi) não possui uma tradução unívoca. Nodari afirma que essas posições enunciativas se equivocam (NODARI, 2020, p. 59) e realizam “operações em planos diferentes que se sobrepõem” (NODARI, 2020, p. 59). A noção de “equivocação” é trabalhada por Viveiros de Castro no texto “A antropologia perspectivista e o método de equivocação controlada”, no qual o antropólogo associa o termo às condições prévias que atuam durante um processo de tradução cultural. Por exemplo, voltemos à premissa do perspectivismo ameríndio: “epistemologia constante e ontologias variáveis”. Essa afirmação significa que o que muda é o ponto de vista, mas não o significado das coisas do mundo, por isso se resolvermos transcrever segundo um sistema de sinônimos o que é dito pelo nativo, não vamos conseguir definir adequadamente a ontologia (jaguar, anta, pessoa) dos seres. Para Viveiros de Castro, “o objetivo é evitar ‘perder de vista’ a diferença oculta nos ‘homônimos’ equívocos entre a nossa língua e a da outra espécie, já que nós e eles nunca estamos falando sobre as mesmas coisas” (CASTRO, 2024, p. 62). Os diversos *insights* etnológicos que Mário de Andrade produz no território da ficção literária aponta para uma tradução que não apazigua as diferenças entre as línguas movimentadas dentro (e fora) da rapsódia, o que confirma que estamos diante de uma boa tradução intercultural: “um bom tradutor [...] é aquele que trai a língua de destino, não a língua de origem” (CASTRO, 2024, p. 60).

A busca por um mito maior, de uma identidade brasileira ou de um Brasil, nunca foi a empreitada do Mário de Andrade escritor de *Macunaíma*. Para Nodari, em *Macunaíma* existe uma “crítica radical a objetivação do mundo” (NODARI, 2020, p. 62),

evidenciada no ponto de encontro entre o pensamento socialista de Mário e a forma mítico-xamânica. Quando Macunaíma encontra as máquinas, ele conclui que os “homens não eram verdadeiramente donos só porque não tinham feito dela uma Iara explicável” (ANDRADE apud NODARI, 2020, p. 62). Iara em tupi significa “dono”, não no sentido de posse, mas uma palavra que indica o agente que tornou possível a mediação entre uma coisa e um grupo. A objetivação do mundo e a alienação capitalista baseada na lógica sujeito/objeto, não permitiram que as máquinas tivessem um mito ou um dono. Mário tece uma crítica da relação entre os homens e as coisas do mundo dentro do contexto ocidental, apresentando o enfeitiçamento da concepção mítico-xamânica como uma libertação desse paradigma capitalista: “modificar a própria concepção de donos, a própria relação entre homem e (coisas do) mundo – em uma relação não mais entre sujeito e objeto (realidade, *res*), mas entre sujeitos (NODARI, 2020, p. 65).

Em *Macunaíma*, acredito que Mário em diversos momentos de sua tradução “traí a língua de destino”, para afirmar que precisamos aprender (e muito) com as tecnologias indígenas. Quase 100 anos depois, Jaider Esbell nos apresenta “o avô Makunaimî”. Jaider estabelece uma conversa com o *Macunaíma* do Mario de Andrade, para antropofagizar o cérebro magnífico de **Mario/Macunaíma** e para libertar em seguida o seu avô. A reivindicação pela autoria por parte dos indígenas, acrescenta novos enunciados nessa multiplicidade de tempos, de discursos e de discursividades. A *reantropofagia* consiste em reconhecer o que é indígena dentro do movimento modernista, para expandir a presença indígena nos debates que envolvem elementos canônicos que escreveram e ilustraram uma “história do Brasil”. Dessa forma, os indígenas se tornam autoridade dentro das discussões que elaboram representações políticas para os seus grupos. O avô não se lançou na capa do livro para obter um ganho pessoal, mas para poder comer daquela cultura que estava disponível e para entendê-la. O avô retorna com informações valiosas sobre o homem branco e as suas coisas. O demiurgo se autotransfigura mais uma vez, através do resgate do seu neto, reforçando que as tecnologias desenvolvidas pelos indígenas do Sul Global são estratégias produtivas até os dias atuais.

O resgate de Makunaimî

O resgate de Makunaimî envolve o cuidado parental, pois ao trazê-lo de volta para a aldeia, Jaider demonstra que a vida indígena envolve um modo coletivo de ganhar.

Como representar Makunaimê agora que ele voltou para casa? Gostaria de elaborar essa questão com uma fala de Jaider Esbell na peça *Makunaimã: o mito através do tempo*:

Hoje sou artista mais do que sou Macuxi. Não tive escolha. Cresci ouvindo tiros dos fazendeiros nas aldeias. Fui criado indo à igreja católica, participando de movimento de base. Falando uma língua que não é a do meu povo. Tive que fazer um trabalho espiritual xamanístico para imaginar o que era ser Macuxi antes da colonização. Para poder ser um artista indígena de verdade. Não apenas um artista que, por acaso, é de origem indígena. Um mero artista brasileiro, digamos assim, interessado em povos indígenas. Como você, Mario. Como não ser você? Como ser eu mesmo? Essa é a minha busca existencial. (ESBELL, 2019, p. 57)

Jaider afirma que se sente mais artista do que Macuxi, devido a forma em que foi criado: no cristianismo e falando o português. Precisou de um trabalho xamanístico para *imaginar* o que é ser Macuxi antes da colonização e, como o rapsodo em *Macunaíma*, aprendeu sobre algo temporalmente distante. Mas não entrou em contato com o tempo passado para repetir e interpretar poeticamente uma ficção, mas para aprender a *ser* um indígena Macuxi.

A macuxi Julie Dorrico em “A fortuna crítica (da exclusão): Makunaimê na Literatura Indígena Contemporânea” contextualiza que a Literatura Indígena Contemporânea surge após a Constituição Federal de 1988, momento no qual “os sujeitos nativos” não precisavam mais “negar a sua identidade, podendo legalmente exercer quaisquer ofícios” (DORRICO, 2019, p. 114). Ou seja, o nascimento da Literatura Indígena Contemporânea marca o momento em que o indígena assina a autoria da sua obra, dispensando o uso dos sujeitos não-indígenas que atuavam como mediadores interculturais. Na Literatura Indígena Contemporânea, o sujeito indígena é aquele que define como a história será apresentada – enfim, o autor. Dorrico consulta a tese de Daniel Mundukuru, intitulada *O caráter educativo do movimento indígena*, para posicionar os anos 90 como o momento em que aparecem os primeiros ensaios de autoria indígena:

[...] isso se deu justamente pela constatação de que os indígenas, apesar do avanço político obtido, não conseguiam ainda falar por si mesmos. Eram sempre representados por estudiosos, antropólogos, cientistas. Esses parceiros assumiam um papel de paladinos dos direitos indígenas, mas acabavam

tornando-se uma barreira para o aparecimento de vozes nativas (MUNDUKURU apud DORRICO, 2019, p. 115)

Nos anos 90 existe uma militância consciente para que os indígenas assumam a autoria das suas produções artísticas. Afinal, foi fundamentada uma “fortura crítica (da exclusão)” em que diversos autores descartam ou minimizam “as fontes indígenas, inferiorizando abertamente as propriedades intelectuais coletivas nativas empregadas na obra” (DORRICO, 2019, p. 123). Percebemos na leitura de Dorrico, que a obra de Mário de Andrade, assim como parte da literatura crítica canônica sobre a sua obra, apenas aumentam a confusão acerca dos povos indígenas. Nessa leitura, não há troca cultural, apenas um roubo epistemológico bem-sucedido por parte dos modernistas. A interpretação de Dorrico nos obriga a habitar o desconforto de que precisamos modificar o modo no qual apresentamos o nosso cânone artístico e literário. Acredito que precisamos *levar a sério* a fala de Dorrico, para nos engajarmos em uma revisão ativa da interpretação e da apresentação do nosso cânone. O indígena deve ser consultado como autor, não apenas como um elemento estético que faz parte da paisagem. Precisamos considerar os múltiplos agenciamentos cosmológicos indígenas, sob uma perspectiva letrada na vivência dos povos originários.

Marília Librandi em “Jaider Esbell, Makunaimã manifesto e a cosmopolítica da arte indígena contemporânea” afirma que o “lugar da escuta é o lugar da des-autoria” (LIBRANDI, 2022, p. 782). Para que o sujeito indígena tenha como assegurado o seu direito de *ser*, em um sentido pleno, precisamos ser ativos na escuta. Acredito que não se trata de estar ou não estar ao lado dos modernistas, mas de reconhecermos o direito de resposta do indígena como um discurso legítimo capaz de imaginar futuro (para eles e para nós). Nesse imenso trabalho de imaginação que necessitamos nos engajar, devemos considerar a pluralidade de etnias, perspectivas e idiomas que são falados no nosso território, para “re-pensar as artes e o pensar modernistas, não como um re-trospecto, mas com o REVER, no sentido inverso ao comemorativo e celebratório dos monumentos oficiais: as estátuas de mármore estão sendo derrubadas pelas e a favor das murtas” (LIBRANDI, 2022, p. 780). Librandi sugere:

“[...] re-descrever artistas e autores da tradição brasileira, como tradutores, transcriadores, de modo a des-autorizar a autoria nacional, e resituá-los como co-elaboradores e co-interlocutores de cosmogonias, que se situam além e

aquém do Estado-nação e seus marcos temporais, suas cercas territoriais e suas práticas genocidas (LIBRANDI, 2022, p 784).

Gostaria de concluir aproximando a sugestão de Librandi ao lado da confissão de Mário de Andrade, na qual o autor admite que o seu livro é uma cópia de diversas outras produções escritas ou não. Atualmente, o autor seria acusado de cópia ou de equivocação? A obra de Mário de Andrade ganha novos contornos, a partir da *reantropofagia* de Denilson Baniwa e da apresentação de Makunaimê como avô de Jaider Esbell. Os artistas generosamente nos ensinam a ler o *Macunaíma* de Mário de Andrade, dentro da conversa infinita que envolve a escrita, a elaboração e a interpretação de uma obra.

Considerações finais

“A Arte Indígena Contemporânea é o lugar de encontro do momento. Encontrem-se, entendam-se, curem-se ou se devorem, por favor façam alguma coisa, eu vou tentar fugir!”

Jaider Esbell, 2019

A tese ilustra alguns conflitos entre a ordem racista ocidental, que é imposta para todos sob o rótulo de globalização, e o modo de ser indígena, que a séculos resiste à violência colonial. No capítulo 1, a exposição *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas* (2016) acontece em paralelo a uma ocupação indígena ao antigo Museu do Índio representando uma situação de questionamento em relação ao uso da estrutura museológica para conservar o que é etiquetado como indígena ou não. No capítulo 3, a atuação de Jaider Esbell materializa algumas negociações elencadas para viabilizar e assegurar a presença indígena na programação da 34º Bienal de São Paulo (2021), ao mesmo tempo em que a tese do marco temporal está em curso para expulsar os indígenas de seus territórios. Além dos conflitos entre os indígenas e as instituições implementadas pelo Velho Mundo no Novo Mundo – erguidas às custas do genocídio de diversas populações –, também podemos citar desacordos entre os próprios indígenas. Por exemplo, a série *A guerra dos Kanaimés* (2021) está no centro do debate dos indígenas da Terra Indígena Raposa Serra do Sol que estavam divididos em dois grupos: os que concordavam e os que discordavam sobre a demarcação da área ser contínua. No capítulo 4, a escritora Julie Dorrico não apresenta um argumento favorável em relação à obra de Mário de Andrade ou ao uso do conceito de antropofagia, enquanto Denilson Baniwa e Jaider Esbell – cada um à sua maneira – teorizam com a antropofagia e a herança modernista brasileira. As inúmeras divergências e contradições que estruturam essa tese, geralmente inconciliáveis, apontam que ainda existe um difícil debate que deve ser feito para imaginarmos uma agenda eticamente engajada na realização de um futuro em comum.

Françoise Vergès em *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta* associa as grandes revoluções do séc. XVIII com o momento de construção do Museu

ocidental, que no no séc. XIX terá o seu momento de glória: “quando juntou ao seu acervo milhares de objetos de arte e restos mortais que soldados, oficiais, missionários, aventureiros, mercadores e governadores trouxeram com eles no fim das guerras imperialistas e de colonização” (VERGÈS, 2023, p. 8). O foco do argumento histórico de Vergès está na Revolução Francesa e na construção do Museu do Louvre como o modelo de um Museu Universal, momento em que a grandeza da França é afirmada através do saque e do confisco de diversos objetos provenientes de outros países europeus e de outros contextos culturais. O século XVIII, e os pressupostos de igualdade, liberdade e fraternidade, são “também o da consolidação do ideal de branquitude, que supostamente reunia em si beleza, razão e princípios de liberdade” (VERGÈS, 2023, p. 8). O acervo do Museu Universal é um butim de guerra, no qual diversos objetos são adquiridos “de forma desonesta, privando povos e comunidades de seu luto e de suas riquezas” (VERGÈS, 2023, p. 24). Uma lógica perversa iguala liberdade à confisco e justifica o roubo afirmando que os objetos só estarão verdadeiramente protegidos dentro do Museu Universal. Vergès nos alerta que essa lógica está em operação até os dias atuais, principalmente quando pensamos na destruição do Oriente Médio: “15 mil objetos foram saqueados em quatro dias quando tropas estadunidenses desembarcaram em Bagdá em 2003; as cidades de Nimrod e Mossui foram devastadas” (VERGÈS, 2023, p. 51). Obras de arte são saqueadas e vendidas por milhões para coleções privadas, enquanto cidades inteiras são devastadas. Caso a cidade ou o grupo atacado venha a sobreviver e exista alguma possibilidade de exigirem que esses objetos roubados em guerras sejam devolvidos, dificilmente será financeiramente viável realizar uma verdadeira política de restituição. Nessa mesma querela, temos o Manto Tupinambá que retornou ao Brasil em 2024²³, devido a uma restituição do Museu Nacional da Dinamarca para o Museu Nacional localizado no Rio de Janeiro. Em julho de 2025, indígenas Tupinambá do distrito de Olivença, no sul da Bahia, fizeram uma vigília no Museu Nacional para reivindicar que sejam criadas as condições necessárias para o retorno do Manto Tupinambá para a Bahia²⁴. Outro exemplo, são as 26 peças restituídas ao Benim em 2021, que são tema do filme *Dahomey* (2024) da diretora franco-senegalesa Mati Diop.

²³ RAONI, A. “Manto Tupinambá: entenda como o item repatriado era usado em rituais antropofágicos e por lideranças indígenas no Brasil”. In: *GI*. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2024/07/13/manto-tupinamba-entenda-como-o-item-repatriado-era-usado-em-rituais-antropofagicos-e-por-liderancas-indigenas-no-brasil.ghtml>. Acesso em 20 de junho de 2025.

²⁴ SANTOS, I. “Indígenas fazem vigília no Museu Nacional e exigem devolução do Manto Tupinambá à Bahia”. In: *GI*. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2025/07/03/indigenas-tupinamba-exigem-devolucao-do-manto-tupinamba-a-bahia.ghtml>. Acesso em 1 de agosto de 2025.

Durante um processo de restituição, o lugar sacralizado da arte é colocado em xeque: devemos habitar esse espaço ou deixar que ele desmorone de vez? A difícil relação entre Jaider Esbell e a 34ª Bienal de São Paulo traduz as relações espinhosas que são estabelecidas nesses contatos, em que é necessário ocupar o espaço institucional, mas a solução temporária não parece suficientemente satisfatória. Temporária porque negociar com os espaços e com os códigos coloniais parece ser um passo para que aconteça uma mudança social ativa e permanente, porém os resultados sempre nos levam a ter que inventar a roda mais uma vez. No documentário *Dahomey*, um grupo de estudantes universitários discute o fato de que ainda existem 7 mil obras de arte do Benin sob o confisco europeu. Mesmo quando as políticas de restituição acontecem, as conquistas nunca pareçam definitivas diante do imenso roubo colonial (o que são 26 peças diante de 7 mil?). Entretanto, acredito que o sujeito indígena como autor, dentro dos espaços de arte institucionalizados, opera como um código hacker capaz de engendrar a desordem: “A descolonização, que propõe mudar a ordem do mundo, é [...] um programa de desordem absoluta” (FANON apud VERGÈS, 2023, p. 49). Vergès, na esteira de Fanon, pensa a descolonização como “‘um fenômeno violento’ [...] porque ocorre ‘sem transição’ e tem por objetivo a ‘substituição total, completa, absoluta’ de um mundo por outro” (VERGÈS, 2023, p. 53). Se seguirmos esse mote, iremos concluir que é impossível pensar em um programa de inclusão pleno que seja voluntariamente promovido por aqueles que detêm o privilégio financeiro, pois esse grupo se beneficia da ordem racista que fundou o projeto social do mundo moderno.

Acredito que argumentar sobre o racismo estrutural, que separou o que é arte daquilo que não é arte, com o cuidado que a questão merece, me faria produzir uma nova tese. Decidi focar principalmente nos trânsitos de tradução que acontecem entre a arte indígena originária (enfeites de miçanga) e a arte indígena autoral (arte indígena contemporânea). Priorizei apontar as aproximações e as diferenças que descrevem esses dois modelos de arte inegavelmente originais (TERENA, 2019), uma pesquisa que espero que contribua com a instauração de alguma desordem e como um material introdutório para a elaboração de novas questões.

Para contribuir com a provocação de Jaider Esbell que está na epígrafe dessas considerações finais, vou me arriscar a fazer uma consideração: a Arte Indígena Contemporânea é como Makunaimî, pois embora possa ser traduzida em termos próximos ao da arte ocidental, ela é capaz de escapar de qualquer captura representativa ou conceitual que a ordem hegemônica possa vir a enquadrá-la. A Arte Indígena

Contemporânea não está ocupada com os mesmos temas da tradição histórica e acumulativa ocidental, por isso ela nos desafia a repensar as nossas fórmulas interpretativas. A conceituação de uma *reantropofagia* por Denilson Baniwa e a socialização da miçanga dentro do contexto indígena, demonstram que para entendermos a Arte Indígena precisamos ser letrados em um vocabulário específico da vivência indígena. A busca por essas definições deve ir além da leitura de textos produzidos por não-indígenas e devemos encontrar esses conhecimentos direto na fonte, com aqueles que nasceram dentro do sistema socio-cosmológico que estamos tentando entender. O cânone brasileiro que remete aos povos originários deve ser revisitado ao lado da Arte e da Literatura Indígena, para que as tecnologias nativas produtoras de mundo façam uma retomada territorial que desorientem as fórmulas implementadas pela colonização. A arte indígena é uma ferramenta de desordem.

Referências

African art market. Disponível em: <https://africartmarket.today/en/artifacts/african-songye-wooden-male-kifwebe-mask-315293/>. Acesso em 16 de fevereiro de 2025.

ANDRADE, M. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Apresentação: Eduardo Sterzi. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

ANDRADE, O. *Manifesto antropófago*. In: *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro*; apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Org.: Gilberto Mendonça Teles. 19ª edição revista e ampliada. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009. p. 504-511.

ARAUJO, J. A. P.; XAVIER, E.; ALVES, F. J.; CARDOSO, A. M.; ORELLANA, J.; NASLUND, J.; LIMA BARRETO, M.; PATEL, V.; MACHADO, D. *Suicide Among Indigenous Peoples In Brazil from 2000 to 2020*. Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=4316877> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4316877>.

AZEVEDO, B. *Antropofagia – Palimpsesto selvagem*. Prefácio “Que temos nós com isso?”: Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BANIWA, D.; QUEIROZ, E.; TECANA, D. “Entre vistas, mundos e rios: arte e tecnologia digital na pussanga de Denilson Baniwa”. In: *Palíndromo*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 13, n. 29. Janeiro-Abril, 2021. p. 250-267.

BASBAUM, R. “O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito de arte”. In: *Arte Contemporânea Brasileira (2000 – 2020)*: Agentes, redes, ativações, rupturas. Org. Renato Rezende. São Paulo: Editora Circuito, 2022. p. 107 – 122.

BISHOP, C. *Radical Museology – or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* Londres: Koenig Books, 2013.

BUCHILLET, D. “Contas de vidro, enfeites de branco e ‘potes de malária’: Epidemiologia e representações de doenças infecciosas entre os Desana do alto Rio Negro”. In: *Pacificando o branco*: cosmologias do contato no Norte-amazônico. Organizadores: Bruce Albert e Alcida Rita Ramos. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

CARDOSO, M. R. “Macunaíma e outros heróis, ontem e hoje”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 25, n. 50, p. 12-26, set./dez., 2023.

CASTRO, E. V. “A antropologia perspectivista e o método de equivocação controlada”. In: *A floresta de cristal: ensaios de antropologia*. São Paulo: n-1 edições, 2024. p. 57-80.

CASTRO, E. V. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

CASTRO, E. V. “Indígena”. In: Medium da n-1 edições. Disponível em: <https://medium.com/n-1-edi%C3%A7%C3%B5es/ind%C3%ADgena-eduardo-viveiros-de-castro-6f2cddcd7826>. Acesso em: 29 janeiro 2025.

CASTRO, E. V. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora, n-1 edições, 2018.

CLASTRES, P. *A sociedade contra o Estado – pesquisas de antropologia política*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

CLIFFORD, J. “Sobre o surrealismo etnográfico”. In: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura do século XX*. Org. José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002. pp. 132-178.

DANTO, A. “Artifact and Art”. In: *Art/Artefact*. New York: The Centre for African Art. p. 18-32; 206-208, 1989.

DESCOLA, P. *As formas do visível: uma antropologia da figuração*. Trad. Mônica Kalil. São Paulo: Editora 34, 2023.

DINATO, D. “ReAntropofagia: a retomada territorial da arte”. In: *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p. 276-284, set. 2019.

DINIZ, C. “Questionar para reafirmar: Reflexões sobre o ‘rolezinho’ curatorial e político da 33ª Bienal de São Paulo”. In: *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 3, n. 1, p. 250–265, 2019. DOI: 10.24978/mod.v3i1.4088.

DINIZ, C. “Street fight, vingança e guerra: artistas indígenas para além do ‘produzir ou morrer’”. In: *Revista Espaço Ameríndio*. Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 66-88, jan./jul.2020.

DIOP, MATI (Direção). *Dahomey*. Les Films du Bal: França, Senegal, Benim, 2024.

DORRICO, J. “A fortuna crítica (da exclusão): Makunaimî na Literatura Indígena Contemporânea”. In: *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*. São Paulo, n. 14, p. 112-131, julho, 2022.

ESBELL, J. (Curadoria). *Catálogo - Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea*. São Paulo: MAM-SP, 2021.

ESBELL, J. “Na sociedade indígena, todos são artistas”. In: *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 14-48, jan-jun. 2021.

ESBELL, J. “Makunaima, o meu avô em mim!” In: *Illuminuras*. Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan/jul, 2018.

ESBELL, J.; TAVARES, A. “O que são 70 anos, diante de 521, meu querido”. In: *Revista Elástica*. 3 de outubro de 2021, às 23h18. Disponível em: https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam#google_vignette

FAUSTO, C. *Ardis da arte: Imagem, agência e ritual na Amazônia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2023.

FERREIRA DA SILVA, D. *A dívida Impagável*. Trad. Amílcar Packer e Pedro Daher. Oficina de Imaginação Política e Living Commons: São Paulo, 2019.

FOUCAULT, M. “O que são as luzes?”. In: *Ditos e escritos*, vol. II. MOTTA, Manoel Barros da (org.). Trad. Vera Lucia Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

GELL, A. “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”. In: *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 8, pp. 174-191, 2001.

GELL, A. *Arte e agência*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

HUCHET, S. *A sociedade do artista: ativismo, morte e memória da arte*. São Paulo: Editora 34, 2023.

KANT, I. “Resposta à pergunta ‘Que é esclarecimento?’”. In: *Textos seletos*. Trad. Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1974.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. 2º Edição. Trad.: Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés; prefácio de Eduardo Viveirso de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAGROU, E. “A arte do outro no Surrealismo e hoje”. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 217-230, jan/jun. 2008.

LAGROU, E. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: Editora CriArte, 2009.

LAGROU, E. “No caminho da Miçanga: arte e alteridade entre os ameríndios”. In: *Enfoques - Revista dos Alunos do PPGSA-UFRJ*, v. 12(1), junho, 2013. [on-line]. pp. 18-49.

LAGROU, E. (Curadoria). *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2016.

LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 2012.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes Trópicos*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIBRANDI, M. “Jaider Esbell, Makunaimã manifesto e a cosmopolítica da Arte Indígena Contemporânea”. In: *Modernismos 1922-2022*. Org: Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LIMA, T. S. “O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi”. In: *Mana*, v. 6/2, 1996.

MARKER, C.; RESNAIS, A.; CLOQUET, G (Direção). *As estátuas também morrem*. Tadié Cinéma: França, 1953.

MARQUES, D. “A presença indígena brasileira nas Bienais de São Paulo”. In: *Revista de História da Arte e da Cultura*. Campinas, SP, v. 4, n. 1, jan-jun, 2023. p. 73-88.

MIGNOLO, W. D. “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Trad. Marco Oliveira. Vol. 32, n. 94, Junho/2017.

MILLER, J. *As coisas: os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê (Nambiquara)*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2018.

MUNIZ, L. “Arte indígena. Como expor?”. In: *seLecT*. Disponível em: <https://select.art.br/arte-indigena-como-expor/>. Acesso em 31 de maio de 2025.

NATALI, M. P. “Além da Literatura”. *Literatura e Sociedade*, n. 9, 2006. p. 30-43.

NODARI, A. “Aparentar(-se) a outro: elementos para uma poética perspectivista”. In: *A literatura como antropologia especulativa (conjunto de variações)*. Desterro [Florianópolis, SC]: Cultura e Barbárie, 2024.

NODARI, A. “A metamorfologia de Macunaíma: notas iniciais. In: *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 15, n. 1, p. 41-67, jan./jun. 2020.

OVERING, J. “Elogio do cotidiano: a confiança e a arte da vida social em uma comunidade amazônica”. In: *Revista Mana*, v. 5, n. 1. Trad. Marcela Stockler Coelho de Souza. Rio de Janeiro: Publicação do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999, p. 81-107.

PASZTORY, E. “Aesthetics and Pre-Columbian Art”. In: *Thinking with things. Toward new vision of Art*. Austin: University of Texas Press, 2005, pp. 189-196.

PERA, L. R. M. “Políticas da indigestão (Antropofagia revisitada)”. In: *ARS (São Paulo)*, 20(45), 470-516. 2022.

PITTA, F. M. “A ‘breve história da arte’ e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje”. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 223-257, 2021.

RAONI, A. “Manto Tupinambá: entenda como o item repatriado era usado em rituais antropofágicos e por lideranças indígenas no Brasil”. In: *GI*. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2024/07/13/manto-tupinamba-entenda-como-o-item-repatriado-era-usado-em-rituais-antropofagicos-e-por-liderancas-indigenas-no-brasil.ghtml>. Acesso em 20 de junho de 2025.

REINALDIM, I. “Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: entre arte e artefato, armadilhas como problema metodológico”. In: *MODOS: Revista de história da arte*. UNICAMP, v. 1, n. 1, p. 25-39, jan-abril, 2017.

RIBEIRO, B. G. *Diário do Xingu*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SANTOS, I. “Indígenas fazem vigília no Museu Nacional e exigem devolução do Manto Tupinambá à Bahia”. In: *GI*. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2025/07/03/indigenas-tupinamba-exigem-devolucao-do-manto-tupinamba-a-bahia.ghtml>. Acesso em 1 de agosto de 2025.

SÁ, L. “Macunaíma e as fontes indígenas”. In: *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SENNETT, R. *O artífice*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2020.

TERENA, N. “Manifestações estéticas indígenas – pensar o fazer arte indígena no Brasil”. In: *Revista ESTADO da ARTE*, v. 3, n. 2. Uberlândia: jul./dez. 2022. p. 457-463.

TERENA, N. (curadoria). *Véxoá: Nós sabemos*. Textos: Naine Terena, Daniel Mundukuru, Denilson Baniwa, Gustavo Caboco e Ilana Seltzer Goldstein. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

Van VELTHEM, L. H. “‘Feito por inimigos’. Os brancos e seus bens nas representações”. In: *Pacificando o branco: cosmologias do contato no Norte-amazônico*. Organizadores: Bruce Albert e Alcida Rita Ramos. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

Van VELTHEM, L. H. “Serpentes de Arumã. Fabricação e estética entre os Wayana (Wajana) na Amazônia Oriental”. In: *PROA 5 – Revista de Antropologia e Arte*. UNICAMP, 2014.

Vários autores. *Primeiros ensaios*: publicação educativa da 34ª Bienal de São Paulo. Org. Fundação Bienal de São Paulo. Curadoria; curadoria: Jacopo Crivelli Visconti. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2020.

Vários autores. *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Org. Carlo Severi e Els Lagrou. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

VERGÈS, F. *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

WENTINCK, C. *Modern and Primitive Art*. Trad: Hilary Davies. Nova Iorque: Phaidon Press Limited, 1979.

“Ailton Krenak – Culturas Indígenas (2016)”. Disponível no *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=LEw7n-v6gZA&t=1s>. Acesso em 5 de agosto de 2025.

“Aldeia Maracanã sofre com a ameaça de remoção há mais de uma década”. In: *Maré de Notícias*. Disponível em: <https://mareonline.com.br/aldeia-maracana-sofre-com-a-ameaca-de-remocao-ha-mais-de-uma-decada/> Acesso em 30 de maio de 2025.

“Câmara aprova projeto do marco temporal para demarcação das terras indígenas”. In: Câmara dos Deputados. Publicado em 30 de maio de 2023. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/967344-camara-aprova-projeto-do-marco-temporal-de-demarcacao-das-terras-indigenas/>. Acesso em: 21 janeiro 2025.

“Denilson Baniwa: a reantropofagia”. In: *Canal Inconsciente Coletivo*. Disponível no *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=bAySt92G0jQ>. Acesso em 5 de agosto de 2025.

“Congresso derruba veto ao marco temporal para terras indígenas”. In: *Senado notícias*. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2023/12/14/congresso-derruba-veto-ao-marco-temporal-para-terras-indigenas>. Acesso em 6 de agosto de 2025.

“Em audiência pública, lideranças indígenas relatam violência e governo reconhece que Lei do Marco Temporal agravou conflitos”. In: *Conselho Indigenista Missionário*. Disponível em: <https://cimi.org.br/2025/08/audiencia-publica-lei-marco-temporal/>. Acesso em 8 de agosto de 2025.

“Entenda a polêmica em torno da reserva Raposa Serra do Sol”. In: *BBC Brasil*. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/lg/noticias/2009/03/090317_raposaqandacq. Acesso em: 21 janeiro 2025.

“Indígenas da Raposa Serra do Sol mostram produção de carne e grãos - 19/08/21”. In: *Câmara dos Deputados*. Disponível no *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=fRmtC1gMoqE>. Acesso em 5 de agosto de 2025.

“Jaider Esbell”. In: *34º Bienal de São Paulo*. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/7339>. Acesso em: 21 janeiro 2025.

“Jaider Esbell - Moquém_Surari: arte indígena contemporânea”. In: *MAM - Museu e Arte Contemporânea*. Disponível no *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=arhgs0kJMzU>. Acesso em 5 de agosto de 2025.

“Justiça ordena reintegração de posse do Museu do Índio”. In: *TV Brasil*. Disponível no *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=7RNzSAdlFnI>. Acesso em 30 de maio de 2025.

“Hackeando a 33 Bienal de Artes de SP”. In: *Denilson Baniwa*. Disponível no *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI>. Acesso em 19 de abril de 2025.

“[Histórias da Bienal] Episódio 4: Outras histórias”. In: *Bienal de São Paulo*. Disponível no *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=xiY1Tp2BPzw>. Acesso em 5 de agosto de 2025.

“MASP Seminários | Histórias Indígenas | 23.6.2017 | Mesa 1”. In: *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*. Disponível no *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=yXmCAFnsaQY>. Acesso em 5 de agosto de 2025.

“Mostra virtual ‘No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas’”. In: *Google Arts & Culture*. Criada em 2016 e publicada em 2017. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/zAVhN-7p65D7Jw?hl=pt-BR>. Acesso em 5 de agosto de 2025.

“O que é o marco temporal e quais são os argumentos favoráveis e contrários”. In: *Câmara dos Deputados*. Publicado em 29 de maio de 2023. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/966618-o-que-e-marco-temporal-e-quais-os-argumentos-favoraveis-e-contrarios/>. Acesso em: 21 janeiro 2025.

“O que Jair Bolsonaro disse sobre os povos indígenas do Brasil”. In: *Survival*. Disponível em: <https://www.survivalbrasil.org/artigos/3543-Bolsonaro>. Acesso em: 21 janeiro 2025. “Objetos do Museu Nacional”. In: *34º Bienal de São Paulo*. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/enunciados/9052>. Acesso em: 21 janeiro 2025.

“Terras indígenas: Lula veta marco temporal aprovado pelo Congresso”. In: *Agência Senado*. Publicado em 23 de outubro de 2023. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2023/10/23/terras-indigenas-lula-veta-marco-temporal-aprovado-pelo-congresso>. Acesso em 21 janeiro 2025.

#34bienal (Entrevista/Interview) Jaider Esbell. In: Bienal de São Paulo/YouTube. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lQ5wTGyYXY0&t=383s>. Acesso em 5 de agosto de 2025.

“#34bienal – Faz escuro mas eu canto / Though it’s dark, still I sing”. In: *Bienal de São Paulo*. Disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=tDReHgGeGgg>. Acesso em 5 de agosto de 2025.