



CURADORIAS INDÍGENAS. Sobre a arte curandeira
INDIGENOUS CURATORSHIPS. About the healing art
CURADURIAS INDÍGENAS. Acerca del arte curativo

Maria Bernardete Ramos Flores¹, Sabrina Fernandes Melo² & Gloria Alejandra Guarnizo Luna³

Resumo: O artigo busca refletir sobre a atuação da curadoria indígena no cenário atual da arte brasileira, pela metáfora da cura das feridas coloniais, mostrando que a curadoria indígena integra a arte indígena contemporânea como movimento de insurgência decolonial (WALSH, 2013, p. 24-25) decolonial. Ao entrar nos museus de arte pela mão da curadoria indígena, a arte indígena deixa de ser categorizada pelo “outro” e contempla a cosmologia impregnada na obra. Ao participar,

¹ Professora Titular Aposentada do Departamento de História da UFSC. Pós-Doutorado - Universidade Nova de Lisboa/University of Maryland (1999-2000), Pós-Doutorado - IDAES - Universidad de San Martín (2009-2010). Professora visitante na Universidade de Salamanca (2003). Dedicada-se à pesquisa de História e Arte, Modernidade e Estética, Teoria da Imagem e Teoria da História. Atua no Programa de Pós-Graduação em História da UFSC. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-9438-031X>. E-mail: mbernaramos@gmail.com.

² Professora Adjunta II no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba. Pós-Doutora em História. Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina com pesquisa realizada na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, Portugal (2017). Atua na linha de pesquisa Processos Teóricos e Históricos em Artes Visuais no PPGAV/UFPB/UFPE. Orcid: 0000-0001-5259-3360. E-mail: sabrina.melo@academico.ufpb.br.

³ Doutora em História pelo Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC (2018). Desenvolve pesquisa nas áreas de História, Teoria e Crítica de Arte. Orcid: 0000-0002-5735-9108. E-mail: alelunabrasil@hotmail.com.

igualmente, da arte urbana, a arte indígena expõe ao público narrativas e visualidades questionadoras, que desestruturam imagens sedimentadas pela hegemonia artística eurocêntrica. O artigo conclui que falar em decolonialidade no campo das artes é pensar em experiências que liberem as subjetividades e contribuam para a cura das marcas da colonização.

Palavras-chave: Curadoria Indígena; Arte Indígena; Contemporâneo; Decolonialidade.

Abstract: The article seeks to reflect on the role of indigenous curatorship in the current scenario of Brazilian art, through the metaphor of healing colonial wounds, showing that indigenous curatorship integrates contemporary indigenous art as a decolonial insurgency movement (WALSH, 2013, p. 24-25). When entering art museums by the hand of indigenous curators, indigenous art is no longer categorized by the “other” and contemplates the cosmology impregnated in the work. By equally participating in urban art, indigenous art exposes questioning narratives and visualities to the public, which disrupt images sedimented by the Eurocentric artistic hegemony. The article concludes that to speak of decoloniality in the field of the arts is to think of experiences that free subjectivities and contribute to the healing of the marks of colonization.

Keywords: Indigenous Curatorship; Indigenous Art; Contemporary; Decoloniality.

176

Resumen: El artículo busca reflexionar sobre el papel de la curaduría indígena en el escenario actual del arte brasileño, a través de la metáfora de la curación de las heridas coloniales, mostrando que la curaduría indígena integra el arte indígena contemporáneo como un movimiento de insurgencia decolonial (WALSH, 2013, p. 24-25). Al ingresar a los museos de arte de la mano de curadores indígenas, el arte indígena deja de ser categorizado por el “otro” y contempla la cosmología impregnada en la obra. Al participar igualmente en el arte urbano, el arte expone al público narrativas y visualidades cuestionantes, que desestructuran imágenes sedimentadas por la hegemonía artística eurocéntrica. El artículo concluye que hablar de decolonialidad en el campo de las artes es pensar en experiencias que liberan subjetividades y contribuyen a sanar las marcas de la colonización.

Palabras clave: Curaduría Indígena; Arte Indígena Contemporáneo; Decolonialidad.

INTRODUÇÃO: curando arte indígena

Pensar outras perspectivas do que seria arte, estratégias de inserção, de atores negros, indígenas, nas curadorias.

Arissana Pataxó. *MiniDoc CURA*, s/p.

O trabalho de curadoria pode ser entendido como um ‘iceberg’, no qual a exposição emerge para a superfície enquanto a pesquisa, o engajamento, as trocas e discussões ficam submersas (CASTILLO, 2014, p. 13). Apesar de relacionarmos o papel da curadoria com o ato de “exibir”, é possível entendê-la a partir da interseção entre exposição e curadoria, o que nos permite aproximar teoria e prática para compreender a dimensão do par estética/arte nos movimentos artísticos promovidos pela atuação de artistas indígenas no sistema da arte contemporânea, principal mote deste artigo.

Derivada do latim *curare*, a curadoria se aproxima do ato de curar, no sentido de “cuidar ou conservar as obras de arte”, significado mantido até meados de 1950, momento de mudanças no campo museal e expográfico, quando o crítico deixa de ser o “único ou fiel representante na esfera pública” (CASTILLO, 2014, p. 29). Ou seja, curadoria é um conceito/prática em constante transformação. Nosso objetivo não é discutir a gênese da palavra ou a recente centralidade do curador no cenário artístico, mas refletir, de algum modo, sobre como a curadoria é entendida e praticada por artistas e curadores indígenas, no Brasil.

Daniel Munduruku, escritor e filósofo do povo Mundukuru, ressalta a importância das ações empreendidas por artistas e curadores indígenas contemporâneos e sugere que, ao se falar de curadorias indígenas, seria mais apropriado o uso dos termos curandeiro e curandeira, não um “curador e sim de curandeiro, porque as curadorias eram de não indígenas e a visão dos não indígenas, por mais bem intencionada que seja, é a visão de uma pessoa de fora” (MUNDURUKU, 2021, s.p.).

Em 24 de fevereiro de 2021, foi transmitida no canal da Pinacoteca de São Paulo, uma *Live* sob o título *Curando com a Arte Indígena* (PINA LIVE, 2021). Naine Terena, do povo Terena de Mato Grosso, formada em Comunicação, mestre em Artes, doutora em Educação pela PUC-São Paulo, pesquisadora e ativista política dos direitos dos povos originários com trabalhos em curadoria, arte-educação, literatura, artes visuais e audiovisual, coordenou a *Live*. Participaram da conversa Sandra Benites, Arissana Pataxó, Fabiane Medina da Cruz, Kássia Borges e Jamille Pinheiro. Como se vê, um debate só de mulheres, todas artistas indígenas, com atuação em curadorias, formação universitária, trabalho em instituições de ensino ou de arte, pesquisadoras e ativistas nas políticas dos direitos dos povos originários.

Além de uma conversa muito esclarecedora em relação à “curadoria como um ato de curar”, ainda representam um “sopro” que desequilibra o *falocentrismo*, um dos grandes pilares do colonialismo. A questão da invisibilidade indígena feminina, disse Sandra Benites, na referida Live, “é uma visão ocidental dos não-indígenas”, uma vez que as mulheres indígenas possuem papéis altamente importantes para as funções organizativas cotidianas do seu povo. Embora as questões de gênero não sejam o mote deste artigo, não custa lembrar que, de fato, não vemos a tradicional hegemonia masculina nos espaços políticos, de arte e comunicação, quando se trata da atuação artística indígena.

Para Sandra Benites, do povo Guarani Nhandeva, do Mato Grosso do Sul, antropóloga e arte educadora e primeira curadora indígena contratada por um museu de arte no Brasil, o MASP, a metáfora da cura permite “experimentar questões com aquilo que é vivido” através da fala e da escuta, fundamentais nas práticas curatoriais indígenas, a fim de que permitam conexões também com o outro, com os não-indígenas. Arissana Pataxó, do povo Pataxó do Estado da Bahia, artista, Mestre em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e professora no Colégio Estadual Indígena de Coroa Vermelha, ressaltou que “acessar o museu, a galeria é importante para nós”, é para “a gente ir curando com a curadoria”.

Kássia Borges, por sua vez, do povo Karajá (Iny), artista plástica, ceramista, curadora e professora doutora na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), informa que quando realizava pesquisas com seu povo karajá, às margens do rio Araguaia em Goiás, percebeu que estava “fazendo algo na visão do colonizador”, mas era para poder se “encaixar” nessa visão de arte ocidental. Segundo Kássia, quando montava as exposições “me diziam que a arte não fala, e no meu entender sim, tem que falar, é um ato político de cura. Para isto tive que curar e incentivar, dar voz, e fazer exposições de arte com as mulheres indígenas”.

Foi a escuta desta Live, *Curando com a Arte Indígena*, que orientou o objetivo do nosso artigo. A atuação da curadoria indígena no cenário da arte brasileira, pela metáfora da cura das feridas coloniais⁴, reconstitui e retomam narrativas, visualidades e memórias ancestrais, que estavam ocultas tanto em

⁴ Figura de linguagem para falar metaforicamente das marcas que os sofrimentos deixaram na memória dos povos subjugados pela colonização.

espaços públicos nas cidades, quanto em instituições oficiais como museus, galerias de arte e centros culturais. No âmbito de diversas exposições e curadorias indígenas ou compartilhadas com curadores não indígenas, por iniciativa de agentes indígenas ou a convite da instituição ou, ainda, em parceria entre artistas indígenas e não indígenas, destacamos, para reflexão nesse artigo, as seguintes exposições: *Véxoa: Nós sabemos* (2020) na Pinacoteca de São Paulo; *Dja Guata Porã - Rio de Janeiro indígena* (2017), no MAR – Museu de Arte do Rio e *CURA - Circuito Urbano de Arte* (2020), festival de arte urbana em Belo Horizonte (MG).

FURAR a bolha

A gente é capaz de entrar nestes espaços e falar sobre isto. Nós temos propriedade para falar e fazer, furar a bolha. [...] Minha passagem de curadoria é adentrar nos espaços do colonizador e furar esta bolha. Nós estamos fazendo.

Kássia Borges, PINA LIVE, 2021, s/p.

Entrar nas instituições de arte, nos museus e galerias, “adentrar nos espaços do colonizador e furar esta bolha”, como declarou Kássia Borges, na *Live Curando com a arte*, “é uma das dimensões da arte indígena hoje”. Furar a bolha ou cruzar a fronteira da diferença e falar de dentro do espaço do colonizador. Isso não quer dizer que os muros tivessem sido quebrados ao lance de machado e nem que a entrada tivesse sido concedida num ato de reconhecimento e concessão. Sandra Benites lembrou que sua participação na curadoria coletiva, da Exposição *Dja Guata Porã - Rio de Janeiro indígena* (sobre a qual falaremos abaixo), no Museu de Arte do Rio, em 2017, demandou uma “negociação constante”. Do ponto de vista da instituição, Guedes e Bessa (2020, p. 90) mostram que “construir algo novo, para ser comunicado coletivamente, possibilita aos museus se tornarem zonas de contato, de transações culturais, na ideia de subverter a lógica colonial”.

Os estudos pós-coloniais e o pensamento decolonial têm levado as instituições de arte à uma revisão nos acervos com novas aquisições, bem como na expografia e práticas curatoriais. Para Pitman (2020, p. 56-57), no entanto, uma curadoria “realmente decolonial”, em nível institucional, precisa facilitar as condições para não apenas um “tornar visível”, mas um “tornar presente”. O

deslocamento de “tornar presente” acontece quando se “cede poder interpretativo dos curadores institucionais a atores não institucionais”.

Nesta dimensão “realmente decolonial”, temos presenciado algumas ações orientadas por princípios questionadores das tradicionais práticas que negligenciaram a produção artística dos grupos colonizados. A negociação entre as instituições, através de suas equipes técnica e curatorial, com os ativistas artistas e curadores indígenas, tem acontecido com frequência nos últimos tempos, conforme declaração de Naine Terena (PINA LIVE, 2020), embora a “compreensão por parte dos não indígenas nem sempre acontece”, diz ela. Terena considera que, se a experiência do ser indígena, do seu universo artístico e cosmológico, é algo que está impregnado na obra, os artistas indígenas não querem e não podem ser categorizados por antropólogos, historiadores da arte, artistas ou outros profissionais não indígenas em relação a suas obras. “Quem pode falar sobre a arte indígena são os próprios artistas indígenas, não é falar ‘dos’ ou ‘pelos’ artistas indígenas, mas falar ‘com’, numa relação dialógica”, reafirma Terena.

De fato, as instituições de arte no Brasil vêm repensando seus acervos, modos de exhibir e narrar a história da arte, promovendo encontros com intelectuais e artistas indígenas e exposições com a participação de curadorias indígenas. Em 2020, para marcar seu 115º aniversário, a Pinacoteca de São Paulo apresentou uma nova forma de expor seu acervo, com o objetivo declarado de “evidenciar e de minorar algumas omissões das narrativas hegemônicas, como a sub-representação de mulheres, de artistas afro-brasileiros e indígenas”. (PINACOTECA, 2020, p. 7). A instituição reconhece que, “frente aos debates urgentes fomentados, hoje, pelas teorias pós-colonialistas e por ativismos diversos”, é preciso “olhar para o acervo histórico da Pinacoteca a partir de novas perguntas e interpretações”. Diante disso, a direção passou a reunir interlocutores externos para ajudarem “a pensar e a confrontar a estrutura do museu, o acervo e sua história, a reconhecer em que medida a instituição é, também, um espelho das relações sociais, econômicas, raciais e de gênero, e a propor estratégias de mudança.” (PINACOTECA, 2020, p. 15-16).

Nesse processo de mudança na Pinacoteca de São Paulo, Naine Terena, como convidada, teve atuação efetiva em reuniões, debates e seminários, para discutir essas questões. A Exposição *Véxoa: Nós sabemos* (2020), sob a curadoria exclusiva de Naine Terena, foi resultado dessa proximidade. Em diálogo com a

instituição, através da sua equipe técnica, e com artistas indígenas, Terena criou um processo expositivo visto como um ponto de inflexão na curva tanto da arte brasileira como da própria arte indígena. Um dos critérios de seleção dos artistas indígenas e suas poéticas para a exposição, usado pela curadora indígena, foi “a experiência do ser indígena com seu universo próprio e cosmológico” (TERENA, 2020, p. 15).

A mostra contou com a presença de 24 artistas ou coletivos indígenas, oriundos de diferentes regiões do país com poéticas e linguagens diversas que transitam entre pintura, escultura, desenho, vídeos, performances e instalações sonoras. Junto da arte indígena contemporânea, produzida por artistas reconhecidos internacionalmente ou por aqueles que têm emergido mais recentemente, vemos também o lendário artista e pajé Gabriel Gentil, destacando-se como um visionário inventor na criação de imagens indígenas. Há uma celebração especial feita pelos Pankarus, se apresentando com seus trajes e cantos na evocação de seu Praiás. *Véxoa: Nós sabemos* ainda inclui um número de trabalhos históricos ou outros, que poderiam ser previamente considerados como artesanato, como os objetos do povo Wauja (CATÁLOGO, 2020, p. 5). Nada está fora do escopo artístico. Tudo é apreciado na sua beleza estética.

Sem que a palavra *arte* constasse nas diferentes línguas indígenas, a arte, segundo Naine Terena (2020, p. 15), “é um elemento cultural imbuído na existência indígena [...] a instituição estética perpassa desde a produção de cestarias à construção de instalações nos dias de hoje.” Este foi o sentido de *Véxoa: Nós sabemos*. Para Terena (2020, p. 14), “... se buscarmos historicamente, o indígena sempre foi representado pelo olhar do outro, e sua arte minimizada à função utilitária, diante de um painel histórico que preferia se parecer mais com o mundo exterior do que com o interior”. Portanto, abandonar as classificações feitas por antropólogos, historiadores da arte, artistas ou outros profissionais não indígenas, requer a compreensão de que “quem pode falar sobre a arte indígena são os próprios artistas indígenas; não é falar ‘dos’ ou ‘pelos’ artistas indígenas, mas falar ‘com’, numa relação dialógica”.

Sandra Benites, por sua vez, foi nomeada em 2019 para integrar a equipe curatorial do MASP, tornando-se a primeira curadora indígena de um museu de arte no Brasil. Já, em 2017, Benites integrou uma equipe de curadores (José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente e Clarissa Diniz, curadores não indígenas), a qual montou a exposição *Dja Guata Porã* que significa “caminhar bem e caminhar

junto”, no MAR – Museu de Arte do Rio, para contar a história dos indígenas do Rio de Janeiro. (GUEDES; BESSA, 2020, p. 94). Concebida como uma articulação entre curadores não indígenas e curadoria indígena, e mais a colaboração de representantes de diferentes comunidades indígenas, ligadas a movimentos sociais, a curadoria coletiva buscou o diálogo direto com as aldeias Guarani e Pataxó e com grupos indígenas da capital carioca. Sandra Benites fez a mediação com os indígenas convidados na sua língua guarani, sendo o aspecto linguístico, um dos tópicos da exposição que contou com a participação da Rádio Yandé (“Nós” em Tupi), criada em 2013 no Rio de Janeiro, por Anapuáka Muniz Tupinambá, Renata Tupinambá e Denilson Baniwa (GUEDES; BESSA, 2020, p. 108).

SAIR DA moldura

Fico honrada de poder trazer um pouco desses olhares, desse sentimento, para essa cena da arte urbana e principalmente para a paisagem de um lugar tão marcado historicamente por seus processos de colonização. Minas Gerais, como diz o nome, é um lugar muito marcado pela mineração, um lugar onde os nossos parentes indígenas têm a sua memória muito marcada por todo tipo de violência.

Daiara Tukano *apud* NOGUEIRA, 2020, s/p.

No campo das Artes Visuais, os museus representam um lugar fundamental, atuando como uma moldura para o enquadramento das artes, embora a nova museologia e as poéticas contemporâneas venham revendo seus acervos e modificando as tradicionais formas de exposição, rejeitando a parede como único suporte de exibição e admitindo interações de toque e manipulação entre obra e público. Contudo, a instituição ainda é um espaço legitimado e legitimador da arte e, como mostramos anteriormente, esse lugar consagrado vem sendo ocupado e ressignificado pelas mãos de curadoras indígenas e não indígenas pautados por narrativas contra hegemônicas, especialmente na última década, a que Jaider Esbell (2021) chama de “década da arte indígena contemporânea”.

A arte indígena contemporânea participa, igualmente, do movimento artístico, que vem rompendo com o enquadramento dos museus, ao acionar novos veículos de difusão e outros formatos para a relação obra/público por meio de apresentação de verbos-visuais, mídias digitais e ocupação dos espaços urbanos. São formatos que rompem as molduras que enquadram e aprisionam as imagens, a

arte e a curadoria. Nesse movimento de “mundanização da arte” (OLIVEIRA, 2012, p. 137), o fenômeno crescente da arte indígena contemporânea ocupa e ressignifica, cria tentáculos e percorre os mais diversos espaços urbanos e virtuais.

Dentre as inúmeras iniciativas realizadas por artistas e curadores indígenas contemporâneos que atuam nesse contexto de diluição das fronteiras e dicotomias do que está dentro ou fora das galerias/museus, citamos *CURA - Circuito Urbano de Arte*, o maior festival de arte pública de Minas Gerais, inaugurado em 2017.⁵ Para a 5ª edição do festival, *CURA 2020*, a curadora indígena Arissana Pataxó e a artista visual em multi-linguagens, afrodescendente, Domitila de Paulo, foram convidadas para integrar a comissão curadora, juntamente com as criadoras do festival – Janaína Macruz, Juliana Flores e Priscila Amoni. Em vídeo documentário, Arissana Pataxó reflete que através do *CURA* é possível “pensar outras perspectivas do que seria a arte, estratégias de inserção de atores indígenas e negros nas curadorias”. Para a curadora e diretora artística Janaina Macruz é “muito simbólico” expandir a curadoria com o intuito de “trazer outros caminhos”. (MINIDOC CURA, 2020).

Para nós, esses outros caminhos acontecem tanto através dos novos agentes atuando como curadores, como as curadoras Arissana Pataxó, Naine Terena e Sandra Benites, quanto pelo fato da exposição da arte sair dos espaços privados da instituição. A abordagem das obras/instalações que veremos a seguir insere a dimensão do espaço urbano na produção da arte indígena contemporânea. Ao nos apropriarmos das reflexões de Sônia Castillo (2014, p. 32), podemos afirmar que a curadoria indígena contempla a prática e a poética curatorial e expositiva como veículo, “articulador e/ou propagador de objetos, lugares, conceitos e/ou sujeitos”.

Em 2020, como parte da programação da exposição *CURA Circuito Urbano de Arte*, a cidade de Belo Horizonte recebeu pela primeira vez esculturas públicas e intervenções urbanas produzidas por artistas indígenas. (ALVES, 2020). Além da curadora, participaram do *CURA 2020* Denilson Baniwa (Barcelos/AM) e Célia Xakriabá (São João das Missões/MG), que integraram com os artistas não-indígenas Randolpho Lamonier (Contagem), Ventura Profana (Salvador) e Cólera e Alegria (diversos/Brasil), o grupo que assinou a instalação *Bandeiras na janela*, em um antigo prédio no centro da cidade de Belo Horizonte (BENITES, 2020).

⁵CURA - Circuito Urbano de Arte. Disponível em <<https://cura.art/>>. Acesso em 07 de set. 2021.

Daiara Tukano, do povo Tukano, ativista dos direitos indígenas, comunicadora e artista visual graduada pela Universidade de Brasília (UNB), realizou o maior mural de arte contemporânea do mundo. Chamado também de “arte de empena”, a pintura de Daiara ocupou uma parede de 1.0054,9 m², uma obra de 48 metros de altura por 28 de largura, em cores vibrantes. Nas palavras de Daiara Tukano, “a grande mãe, que segura nos braços o seu filho, e esse filho é o rio menino, as matas são as mães dos rios. Aqui os parentes Creniques falam do Rio Doce como seu professor, seu avô que nasceu antes, mas até os avós um dia também foram meninos”. Para Daiara, “A arte também é um espaço de somar à resistência, à luta, aos sentimentos dos povos indígenas, e espero que cada vez mais tenham parentes indígenas ocupando todos os espaços, principalmente os espaços da arte, que sempre foram negados a nós”. E acrescenta: “Esses espaços estão começando a se abrir e mais parentes estão circulando”. (NOGUEIRA, 2020).

Outra intervenção indígena importante no CURA 2020 foi a instalação da obra *Entidades* de Jaider Esbell, duas serpentes infláveis de cerca de 40 metros, exposta no viaduto Santa Tereza, trazendo a simbologia da cura. No xamanismo indígena, a serpente é considerada um “animal de poder” e está presente como força de cura, regeneração e transformação, com capacidade de “comer as doenças” mais graves que acometem o ser humano (ALVES, 2020). A obra *Entidades* de Jaider Elbell volta a ser exposta em outros eventos. Foi instalada em agosto de 2021 e ficará em cartaz até janeiro de 2022 na *Trienal Frestas*, no Sesc Sorocaba, exposição que adotou uma perspectiva pautada na cosmovisão decolonial com a temática *O rio é uma serpente* (GARCIA, 2021). Em setembro desse mesmo ano, na *34ª Bienal de São Paulo - Faz escuro mas eu canto*⁶, duas serpentes de 24 metros de comprimento flutuam no lago do Parque Ibirapuera, em posição de ataque, “prontas para dar um bote em Pedro Álvares Cabral”, como comenta o artista. “O Brasil não foi descoberto, ele foi invadido e continua sendo saqueado. Nós, povos indígenas, nos defendemos de todas as formas, e agora chegamos no campo da arte com argumentos elaborados para tratar destas questões”, completa Esbell.⁷ Além dessa instalação, Jaider Esbell também realiza a performance *A Bienal dos Índios*, na entrada principal do Pavilhão, reivindicando o espaço da Bienal para a arte indígena contemporânea.

⁶ Cf. <<http://34.bienal.org.br/>>. Acesso em 07 de set. 2021.

⁷ Cf. <<https://www.facebook.com/MAMoficial/>>. Acesso em 10 de set. 2021.

Para finalizar esse item que tratou da arte urbana praticada por artistas indígenas, citamos uma obra de Sallisa Rosa, em Belo Horizonte. Entre 2018 e 2019, a artista indígena foi selecionada para a 7ª edição da Bolsa Pampulha, que tem o objetivo de fortalecer a produção e a pesquisa em Artes Visuais. O trabalho de Sallisa transita entre temas que perpassam a questão identitária a partir da fotografia de indígenas urbanos, feminismo e descolonização. Como proposição artística e política, Sallisa Rosa fez uma intervenção artística em um terreno baldio situado ao lado do Museu de Arte da Pampulha, intitulado *Horta de mandioca*. De acordo com Sallisa, “não são os indígenas que estão nas cidades, mas as cidades que se situam em territórios indígenas” (QUINTELLA, 2020). Em um ato de retomada e ocupação da terra ociosa, a artista realizou, coletivamente, a plantação de mandioca. Neste mesmo local, entendido pela artista como *Umuarama*, palavra da língua tupi, “local ensolarado onde se encontram os amigos, lugar de descanso”, o grupo de indígenas moradores de Belo Horizonte, voluntários no trabalho do plantio, participou de um almoço servido com peixe, milho, batata e pajuru, ao término da plantação. Nas palavras da artista, sua proposta responde a:

(...) uma divisão territorial originária, na qual existem os ‘povos do milho’, que habitam parte do que chamamos de América Latina; os ‘povos da batata’, que é o cultivo tradicional dos povos dos Andes; e os ‘povos da mandioca’, que são os povos originários do Brasil e região. ‘Acredito essa ser a divisão indígena deste território *Abya Yala* (nome indígena para América)’ (QUINTELLA, 2020, s.p).

185

Numa proposta que dialoga com a intervenção realizada por Sallisa Rosa, Denilson Baniwa realizou durante a exposição *Véxoa: Nós sabemos* (citada acima) a performance e instalação *Nada que é Dourado Permanece 1 - Hilo*. Na transmissão ao vivo no Canal do Youtube da Pinacoteca de São Paulo⁸, nas imagens captadas pelas câmeras de segurança da instituição, é possível acompanhar o processo de plantio e semeadura de flores, ervas medicinais e pimenteirias no “território” externo da Pinacoteca entre as fissuras do solo, onde pequenas frestas de terra se abrem em meio à pavimentação de concreto. A ação foi iniciada no dia 2 de setembro de 2020, data em que o incêndio do Museu Nacional completava dois anos.

⁸ Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=IYghxWvCnWU>>. Acesso em 07 de set. 2021. A obra pode ser também acompanhada pelo canal de Denilson Baniwa: https://www.youtube.com/watch?v=A_8r7P_Lya0. Acesso em 0 de set. 2021.

RECONFIGURAR OS espaços

A gente quer estar ocupando, porque sabemos que a gente tem plena capacidade de fazer parte, propondo que os indígenas vieram para ficar e querem ficar num patamar de igualdade (Jaider Esbell, apud MINIDOC CURA, 2020).

Jaider Esbell *apud* MINIDOC CURA, 2020, s/p.

As lutas dos povos originários contra o capital ainda é uma realidade no Brasil. Mas o cenário mudou. Hoje, indígenas são atuantes no mundo das artes, das letras, da ciência e da política, fora das aldeias ou no limiar, entre a cidade e a floresta. Nesse novo cenário, a arte indígena saiu dos lugares a que estava confinada, no sistema da arte ocidental. Antes, interesse de colecionadores ou restrita aos Museus de Etnografia, aos antropólogos, ativistas e artistas que promovem a arte indígena, hoje ela é vista em diversas galerias e museus, como arte pública nas ruas da cidade ou no mundo virtual, levada pelo próprio indígena artista.

A crítica de arte, nas últimas décadas, junto aos estudos pós-coloniais e decoloniais passou a olhar para a arte dos “outros”. Como afirma Belting (2012), se a História da Arte foi sempre europeia, ela vem sendo reescrita e ampliada por todos aqueles que não se sentem representados por ela. Há pouco mais de vinte anos, ao tomar contato com artes não ocidentais nas exposições e feiras de arte, (no ano de 1998, os anunciantes da Feira de Arte de Colônia na Alemanha anunciaram que aceitariam artes vindas da África; ao mesmo tempo, divulgou-se que um nigeriano foi escolhido como administrador da futura Documenta em Kassel; o Museu Guggenheim de Nova York apresentou duas exposições chinesas, entre outros exemplos), Belting (2002, p. 168) diz que se viu diante de um “pluralismo” que causava “fortes reações em nossa cena artística”.

Após essa “descoberta” e passada a fase das inquietações iniciais, diversos teóricos e críticos de arte, como o alemão Hans Belting (2006a; 2006b; 2012), a francesa Anne Cauquelin (2005), os brasileiros Cristina Freire (2000) e Tadeu Chiarelli (2009), entre outros, passaram a questionar, a partir da análise de poéticas contemporâneas, a relação de “dependência” da arte a um espaço institucional considerado sagrado e legitimador daquilo que consensualmente seria entendido como arte. Dependência essa que vem borrando paulatinamente as

fronteiras do saber, criando novas bases intelectuais e estéticas para que museus, galerias e espaços institucionalizados de arte passem por processos de dessacralização e deixem de ser os únicos detentores do acontecimento artístico e da experiência estética.

Ademais, as exposições, obras, performances e curadorias, discutidas ao longo desse artigo, são manifestos visuais que convocam o (re) pensar dos repertórios que foram silenciados na história da arte brasileira, através da construção de novas narrativas, agentividades e visualidades essencialmente decoloniais. As obras e curadorias de artistas indígenas contemporâneos extrapolam as camadas teóricas e se materializam na retomada de outros territórios. Na história do Brasil, as “feridas coloniais”, sofridas pelas populações indígenas, bem como pela população negra, são profundas e clamam por reparações. Portanto, um movimento decolonial nas artes opera com elementos simbólicos que procuram, por um lado, dismantelar o mito ocidental da arte e da estética. Ao considerarmos o pensamento de Mignolo (2010, p. 10-25), podemos concluir que o trabalho da arte e da curadoria indígenas busca fazer pressão para lograr a decolonização da história e da crítica de arte, afastando-se da estética eurocêntrica ou etnocêntrica e aproximando-se da “estesia”, que valoriza todos os sentidos, que libera e torna visíveis as subjetividades indígenas e os diversos modos de expressão artística.

187

Falar em decolonialidade no campo das artes, portanto, é pensar em experiências que contemplem outras vozes, visualidades e linguagens fora dos cânones, fora da estética colonialista, elaboradas e portadas pelos corpos das populações que sofreram a dominação e a exclusão coloniais. A perspectiva curatorial que acolhe valores, celebrações, cosmovisões das comunidades indígenas, com protagonismos indígenas, constitui, a nosso ver, uma experiência decolonial, possibilita a ocupação de espaços antes hegemônicos e reconfigura futuros possíveis. Ao abordarmos as práticas de curadorias indígenas, a intenção foi a de pôr em evidência posturas, posicionamentos políticos, artísticos e poéticos, horizontes e projetos de curar, resistir, transgredir, intervir, insurgir, criar e incidir, numa práxis decolonial. Como bem afirma Catherine Walsh (2013, p. 25), “O decolonial denota um caminho de luta contínua no qual se pode identificar, visibilizar e alentar lugares de exterioridade e construções alternativas.”

Conforme Adolpho Achinte (2009, p. 86), “a arte como sistema de interpretar, representar, compreender, imaginar, simbolizar e problematizar o mundo nos remete ao projeto moderno / colonial em que se estabeleceram categorias do que poderia ou não ser considerado arte.” Nesse universo de criatividade, as produções dos povos indígenas ficavam à margem ou, quando não, à reboque da aceitação e das interpretações das tendências artísticas oficiais, das correntes de pensamento e dos circuitos do mercado de arte. No entanto, a arte indígena contemporânea, insurgente, decolonial, “desobediente”, vem rompendo o circuito do campo artístico tradicional, nos últimos anos, através de curadorias e da ocupação no mundo artístico global, que extrapola os tradicionais espaços oficiais de arte. Com efeito, se uma das funções da arte colonialista foi a de afetar os sentidos, as emoções e o intelecto, então, uma arte decolonial veiculada pela arte indígena e suas experiências curatoriais questiona as marcas da colonização (o extermínio pela morte, a exclusão pelo apagamento da cultura, a escravidão e o roubo), presentes nas feridas coloniais, psicológicas e emocionais, não cicatrizadas ainda hoje.

REFERÊNCIAS

ACHINTE, Adolpho Albán. Artistas indígenas y afrocolombianos entre las memorias y las cosmovisiones. In: MIGNOLO, Walter. (org.) *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Compilado por Zulma Palermo. Buenos Aires: Del Signo, 2009. Disponível em

https://moarquench.files.wordpress.com/2017/08/alban_artistasafrocolombianos_arteyestetica.pdf Acesso em 08 jun. 2021.

ALVES, Renata. Pela primeira vez na história, Belo Horizonte receberá uma escultura urbana feita por um artista indígena. Revista Use. 23 de setembro de 2020. Disponível em <<http://www.revistause.com.br/pela-primeira-vez-na-historia-belo-horizonte-recebera-uma-escultura-urbana-feita-por-um-artista-indigena/#:~:text=Sobre%20o%20Cura%202020&text=E%20ela%20est%C3%A1%20intensa.,nomes%20por%20tr%C3%A1s%20de%20tudo>>. Acesso em 07 de set. 2021.

BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac & Naify, 2006a.

BELTING, Hans. Arte Contemporânea e o Museu na Era Global. Fórum Permanente de Museus, 2006b. Disponível em:

<http://www.forumpermanente.org/en/journal/articles/contemporary-art-and-the-museum-in-the-global-age>. Acesso em: 23 de ago. 2021.

BELTING, Hans. *Arte híbrida? Um olhar por trás das cenas globais*. Arte & Ensaios. Rio de Janeiro, n.9, 2002, pp. 167-175. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/Arte-h%C3%ADbrida-Um-olhar-por-tr%C3%AAs-das-cenas-globais-Hans-Belting.pdf> Acesso em 25 de ago. 2021.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

BENITES, Sandra. Live, Transformando, ocupando e criando novas narrativas/CURAS NA JANELA. YouTube. Publicado em 29 de setembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P6J815SyTGo>. Acesso em 17/08/2021.

CASTILLO, Sonia Salcedo Del. *Arte de Expor. Curadoria como Expoesis*. Rio de Janeiro: Nau, 2014.

CATÁLOGO. *Véxoa: Nós sabemos*. (Curadoria Naine Terena). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre arte contemporânea e instituições: três obras que mudaram a forma de ver e entender a arte brasileira atual. In *Continuum Itaú Cultural*, 2009.

ESBELL, Jaider. Live: A década da arte indígena contemporânea 2. ABRILINDÍGENA 5. Rádio Yandê, 2021. Disponível em https://www.facebook.com/watch/live/?v=208756017022217&ref=watch_permalink. Acesso em 07/09/2021.

FREIRE, Cristina. Do Perene ao Transitório na arte contemporânea: impasses. In *Porto Alegre, Porto Alegre*, v.11, n.20, p. 51-65, maio, 2000.

GARCIA, Giulia. Uma trienal em curso, 18 de junho de 2021. Disponível em <https://artebrasileiros.com.br/arte/bienais/uma-trienal-em-curso/>. Acesso em 07 de set. 2021.

GUEDES, Leandro; BESSA, José Ribamar. Curadorias compartilhadas em exposições indígenas: o caso de Dja Guata Porã no Museu de Arte do Rio. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v.14, n.1, p89-117,jan/jul.2020.

MIGNOLO, Walter. *Aiethesis Decolonial*. Calle 14. V. 4, n°. 4. Enero-junio 2010, p. 10-25.

MINIDOC CURA 2020, Cura Circuito de Arte Urbano, Youtube, publicado em 11 de novembro de 2020 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=fjxCpeYcyHk>>. Acesso em 07 de set. 2021.

MUNDURUKU, Daniel. *Curso online*. Exposições de Arte Indígena e o processo educativo para a nova história do Brasil. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Aula 3 24/06/2021.

NOGUEIRA, Lígia. “Conheça a autora do maior mural feito por artista indígena”. Disponível em <<https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2020/10/07/conheca-a-autora-do-maior-mural-feito-por-artista-indigena-do-mundo-em-bh.htm>>. Acesso em 07/09/2021.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio. A mundanidade da arte. ARS (São Paulo), ano 10, n.20, 2012, p. 137-147. <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64429>. Acesso em 15/08/2021.

PINACOTECA: acervo – guia de visitação. Coordenação Valéria Piccoli. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

PINA LIVE. Conversa com Naine Terena. Publicada em 20 de junho de 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ze4i3Gznvq4>>. Acesso em 1º de set. 2021.

PINA LIVE. Curando com a arte indígena, com Arissana Pataxó, Sandra Benites, Fabiane Medina da Cruz, Kássia Borges, Naine Terena e Jamille Pinheiro Dias. Pinacoteca de São Paulo. 24 de fevereiro de 2021, Disponível em: [tps://www.youtube.com/watch?v=kx6V19GR2EY](https://www.youtube.com/watch?v=kx6V19GR2EY). Acesso em 24 de fevereiro de 2021.

PITMAN, Thea. Curadoria indígena e comunalidade coeva. LugarComum, RiodeJaneiro, n.59,dez/jan.de2020, p. 54-83.

QUINTELLA, Pollyana. Caminhar bem, caminhar junto. Publicado em 4 de março de 2020. Disponível em <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/231/sallisa-rosa>>. Acesso em 07 de set. 2021.

TERENA, Naine. *Véxoa: Nós sabemos*. In: CATÁLOGO *Véxoa: Nós sabemos*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020, p. 11-24.

WALSH, Catherine (Ed.). *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.

Artigo Recebido em: 17 de agosto 2021

Artigo Aprovado em: 05 de dezembro de 2021

