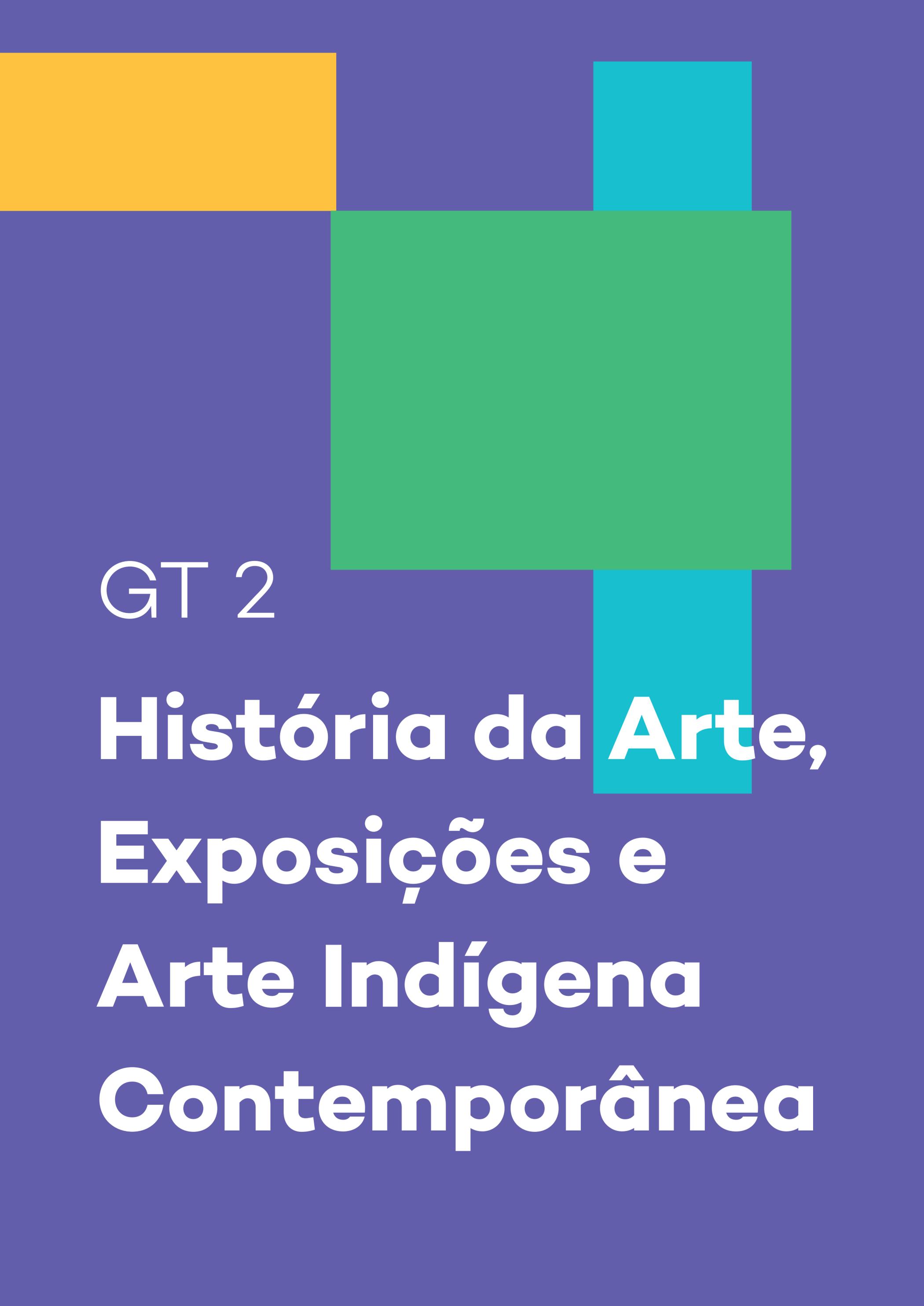


Volume 01 | Nº 01 | 2021

ANAIS SEPHA UERJ

**CIRCULAÇÃO
& REPRESENTAÇÃO
TRAÇÃO**



GT 2

**História da Arte,
Exposições e
Arte Indígena
Contemporânea**



“Véxoa, nós sabemos”, um olhar para a arte contemporânea indígena

Ellen Lima¹

Resumo: Inaugurada em 31 de outubro de 2020, Véxoa, nós sabemos, é a primeira exposição exclusivamente dedicada a artistas contemporâneos indígenas realizada em um espaço institucional consagrado de arte no Brasil. Essa assunção tardia da existência de uma produção artística indígena para além dos artefatos, (debate que a história da arte ocidental ainda tenta resolver) é um sintoma da problemática compreensão da sociedade brasileira quanto à identidade cultural dos povos originários, bem como sua inevitável atualização em relação tempo e aos espaços físicos e virtuais, que desvincula ainda mais a produção artística indígena de imagens e interpretações essencialistas. Nesse trabalho, proponho uma reflexão sobre a perspectiva transcultural da arte indígena a partir de duas obras que integram a exposição

¹ Ellen Lima cursa o doutoramento em Modernidades Comparadas: Literaturas, Artes e Culturas na Universidade do Minho, em Braga (PT).

'Véxoa, nós sabemos': "Nada vai nos parar" de Yacunã Tuxá e "Guerra nas estrelas para sustentar o céu" de Edgar Kanaykõ, bem como a desmistificação e desierarquização das expressões artísticas indígenas contemporâneas, propostas através das perspectivas curatoriais de Naine Terena.

Palavras-chave: Véxoa, arte contemporânea, indígena

Introdução

O projeto colonial de dominação e etnocídio dos povos indígenas do Brasil teve, por muitos anos, chancela e continuidade garantida pelo Estado Brasileiro, que insistiu na narrativa de que essas populações eram “incapazes” e deveriam ser tuteladas por um órgão estatal até que fossem assimiladas pela sociedade brasileira. O movimento indígena, no entanto, começa a se organizar mais politicamente na década de 1970, sobretudo por conta da necessidade de proteção de direitos essenciais e terras em função das políticas expansionistas da ditadura militar, e tem seu reconhecimento apenas na constituição de 1988. Desde então, iniciou-se uma luta (que perdura até os dias de hoje) pela garantia de territórios e direitos essenciais que estão constantemente sendo relativizados pelo poder político e oligárquico brasileiro. Dado esse panorama é possível compreender porque as populações indígenas vinham desde 1500 demograficamente diminuindo, e que essa diminuição era tratada como um fato, uma contingência inevitável. Esse “fato” nos conduz a projeção um problema sistêmico que será abordado ao longo desse trabalho: ou a pessoa indígena é invisibilizada, ou é projetada miticamente como memória de um “passado” ideal que não mais existia. A falta de visibilidade ou a equivocada representação colocavam o indígena brasileiro à margem da sociedade. Cinematografia, artes e literaturas, eram campos em que os artistas indígenas não ocupavam, pelo contrário, imperava uma visão romântica que atrapalhava ainda mais na compreensão das complexidades culturais desses grupos. A recente democratização do acesso às universidades, formou uma novíssima geração de filósofos, professores e intelectuais indígenas que começaram a teorizar sobre suas próprias demandas e a reivindicar e ocupar espaços no cenário cultural e artístico nacional.

Desde a década de 1970, demarcar² é uma urgência para os grupos indígenas brasileiros, e, ao final do ano de 2020, mais uma importante demarcação foi iniciada: nas artes visuais. Entretanto, esse tardio reconhecimento pelo circuito hegemônico de arte, revela, como dito, um profundo desconhecimento ou desprezo, (alimentados pela herança viva e dinâmica de um pensamento colonialista) pelas complexidades de contexto e culturais de populações e artistas de origem indígenas. “Véxoa, nós sabemos”, marca uma possível virada paradigmática na história da arte brasileira que por tradição, colocou a figura do indígena dentro do museu apenas como objeto ou motivo a ser representado pelo artista branco. Dentre os 23 artistas/coletivos e umas dezenas de trabalhos presentes nessa exposição, trataremos aqui do caráter transcultural dos trabalhos de Yacunã Tuxá e Edgar Kanaykó e das escolhas curatoriais de Naine Terena.

A produção visual indígena e a ideia ocidental de arte

Antes de começar fundamentando o argumento recorrendo a consagrados pensadores da história da arte ocidental que já se propuseram a pensar sobre o assunto, é preciso destacar que as culturas originárias não compartilham a concepção de arte e estética dessas mesmas perspectivas hegemônicas que tentam incessantemente, “responder” ou “resolver” o problema conceitual do objeto de arte. Problema que para a arte ocidental se inicia com o gesto iconoclasta de Duchamp, que, ao suspender algumas certezas seculares,

² Demarcação é um termo político e geográfico usado para tratar do reconhecimento das terras indígenas, é identificar e sinalizar os limites do território tradicionalmente ocupado pelos povos originários. Demarcação é um processo historicamente ligado à luta contra forças coloniais e oligárquicas, que possuem interesses econômicos sobre as terras indígenas que disputam em são contra as demarcações. Atualmente, usamos também a expressão “demarcar” em campos não materiais: simbólicos, políticos e intelectuais. “demarcamos” nas urnas, “demarcamos” na produção acadêmica, “demarcamos” na produção literária, artística, cultural e etc.

impõem mais perguntas e sugere deslocamentos, como do artista e seu lugar sacralizado, e a legitimação do objeto pelo seu espectador.

É justamente nesse ponto que precisamos novamente nos voltar à questão da insistência em “resolver” a dúvida sobre o objeto de arte indígena. No entendimento desta autora, a “resolução” conceitual e a legitimação da arte são demandas ocidentais que enunciam menos uma necessidade genuína de compreensão e mais um imperativo de validação.

Ao localizarmos brevemente esse debate nos estudos pós coloniais, entendemos que em uma sociedade hierarquizada, a legitimação e a validação precisam acontecer “em relação à” outra coisa que tenha menos, ou não tenha nenhum valor. No pensamento de Fanon, por exemplo, encontramos pistas significativas da sintomática relação da autorreferenciação com a necessidade de hierarquizar, que foi, e ainda é um braço poderosos do binarismo colonialista. Por isso, esse debate do ocidente para o ocidente, me parece um indício de que tal necessidade de conceituação, atende menos a uma história da arte subalternizada, e muito mais uma lógica de legitimação que passa necessariamente por instituições historicamente colonialistas que tem inscrições profundas na lógica do mercado.

Quanto ao objeto de arte ou artefato indígena e os juízos de valor que se procura imprimir sobre eles, verificamos novamente que essas discussões se encontram no campo do pensamento estético e filosófico de matriz autocentrada. A adoção dessa lógica de pensamento, nos parece, não vai considerar efetivamente os domínios subjetivos desse fazer artístico de sujeitos indígenas. Lagrou (2009), observa, e é pertinente que frisemos com a devida atenção de que, ao pensarmos a arte indígena brasileira estamos lidando com um paradoxo, justamente pela não partilha da noção de arte ocidental. Ou seja, é possível que alguns desses artistas contemporâneos

não apenas não comunguem de conceitos filosóficos ocidentais como arte e estética, como também lidam de forma contrária ao modo de produção e pensamento de arte do campo ocidental. O que igualmente não significa que por não trabalharem com esses conceitos, não possuam seus próprios sistemas de formulação simbólica e de compreensão do objeto de arte.

Dessa forma, é importante pensar que na pesquisa dentro das comunidades indígenas, a antropóloga percebeu que nos critérios de formulação desses grupos não há a distinção entre arte e artefato, da mesma forma, a ideia de artista que conhecemos, o indivíduo criador, o “gênio” separado da sociedade, também se modifica. O artista seria mais um ‘rádio transmissor’ do que um “criador”. Lagrou afirma, no entanto, que ao largo dessas questões, a vontade produzir beleza é indubitável, em suas palavras:

(...) é importante frisar que toda sociedade produz um estilo de ser, que vai que vai acompanhado de um estilo de gostar e, pelo fato de o ser humano se realizar enquanto ser social através de objetos, imagens, palavras e gestos os mesmos se tornam vetores da sua ação e pensamento sobre o seu mundo.

À vista disso, a arte indígena não possui o status que tem a arte ocidental pós iluministas de “veneração”, tampouco o artista ou o artesão indígena são colocados no altar, ou considerados intocáveis dentro de suas organizações sociais. O artesão e o fazer artístico dos povos indígenas, se colocado na perspectiva de “transmissor”, está muito mais ligado à uma construção coletiva de saberes e memórias ancestrais. A importância e a agência do artefato indígena não são menores e tão diferentes de obras conceituais de artistas contemporâneos, uma vez que seus padrões, inscrições e grafismos são materializações, que supõem significados que

podem levar o expectador a apreciar tão quanto qualquer outro objeto de arte. Lagrou ainda aponta que estes *“são objetos que condensam ações, relações, emoções e sentido, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo.”* Essa informação, me parece muito conectada ao sentido de presença e memória ancestral. Nesse sentido, a metáfora do artesão indígena como rádio “transmissor” é também ligada ao “receptor”. Para além de todo o debate sobre “função” e “valor”, é inegável que o artefato indígena tem conteúdos simbólicos, sistemas de significados e expressões que são capazes de suscitar reações, interpretações e sentidos. E, sendo no artefato ou objeto de arte, não seria a isso que talvez estejamos nos referimos quando falamos de arte?

Essa ideia do “rádio transmissor” parece uma boa metáfora para compreender a posição do artista indígena que, além dos objetos tradicionais de sua cultura, produz outros objetos que dialogam com que se entende como obra de arte. O lugar não rotulado ou engessado de objeto de arte e de artista permitem um tipo de posicionamento estratégico para a produção de mensagens e sentidos não só individuais, mas também coletivos de grupos indígenas e suas especificidades.

A escolha curatorial de Naine Terena, que extrapola a lógica do cubo branco, manobra também com essa noção ocidentalizada da arte. À Exemplo disso, logo na primeira sala da exposição, o expectador encontra vestimentas cerimoniais do povo Waurá, habitante do Alto Xingu. Essas vestimentas representam na cosmologia indígena os ancestrais, os encantados. Segundo a curadora, eles não estariam ali como peças a serem expostas, mas como convidados que estão a dar suas bênçãos para a exposição. As máscaras possuem uma plasticidade única, e junto com os vasos de cerâmica à sua frente, demonstram todos aqueles conteúdos

simbólicos e sistemas de significados que mencionamos acima como parâmetros do que se pode compreender como arte. E como dito, durante muito tempo a hierarquização do objeto de arte, desqualificou as produções indígenas, obras que a curadora chama de produção “tradicional”. Elas foram vistas de forma essencialista e reducionista, sem nos esquecermos que foram sempre tratadas como objetos etnográficos. Terena combina objetos “tradicionais” com objetos produzidos por artistas contemporâneos, como se reivindicasse para eles também o conceito de arte. Além disso problematiza também ao convidar artistas indígenas que realizam produções artesanais que não estão ligadas às imagens tradicionais do que seria o artesanato indígena provocando os “pré-conceitos” estabelecidos com novos valores simbólicos.

Pertencimento identitário, retomadas e resistência, “Véxoa, nós sabemos”.

Dado o breve panorama histórico feito na introdução desse trabalho, foi possível identificar quais caminhos o Estado brasileiro percorreu para desenvolver sua compreensão sobre povos indígenas. Esse entendimento se deu numa dualidade simplista, baseado em ideais românticos (diretamente alimentados pelo movimento indigenista) de uma cultura indígena “pura”. Esse pensamento, totalmente desconexo da complexidade das organizações sociais e culturais dos povos indígenas, contribuiu para uma sistemática deslegitimação e desproteção desses sujeitos. A ideia de que os povos indígenas que não mantivessem integralmente sua “cultura”, não poderiam ser identificados como indígenas, foi base para o argumento de ruralistas e políticos interessados na posse das reservas indígenas. Em outras palavras,

sem corresponder às expectativas da visão essencialista de cultura, sem a representação fidedigna da ideia folclórica e purista de “índio”, esses povos não “mereceriam” direitos. E a narrativa da “perda da cultura” foi a base para a desqualificação e sistemáticas investidas e tentativas de silenciamento de muitos grupos indígenas.

Nos últimos anos, no entanto, temos visto cada vez mais indígenas aldeados ou em contextos urbanos se autodeclarando, resgatando sua autoestima e repensando seu pertencimento étnico (que foram sistematicamente subtraídos ao longo dos séculos por preconceitos, ideias puristas e reforços de estereótipos sobre essas nações) em um processo que tem sido chamado de “retomada”. O conceito de retomada, é, a princípio, bastante literal, ele abarca a ideia de retomar as terras e direitos que foram subtraídos ao longo do processo colonizatório e, nessa perspectiva, retomar também o orgulho do pertencimento étnico. E essas retomadas reverberam em todos os campos sociais, políticos e culturais.

Atualmente, artistas visuais indígenas estão reescrevendo suas imagens, que é o extremo oposto das expectativas clássicas do poder hegemônico. Se apresentam como são: modernos, conectados às tecnologias, dentro das aldeias ou desaldeados, gays, transgênero, mais brancos ou mais pretos, lisos ou encaracolados. Para além de suas aparências, seus fazeres artísticos também não se limitam ao tradicional artesanato produzido dentro de suas comunidades: as linguagens artísticas também são transculturais, vídeo, fotografia, instalação, performance, bordado e etc. Os artistas indígenas tem se apropriado desses meios e o resultado são trabalhos de muita qualidade artística, expressão e uma constante denúncia das violências que as nações indígenas ainda sofreram e ainda sofrem. Perceber um movimento para reposicionar os indígenas nas artes

visuais, e nos acervos das instituições é um aceno da percepção de uma necessária reparação histórica. No entanto, os estereótipos, o reducionismo e o racismo praticado por essas instituições que desqualificaram as produções visuais indígenas são uma questão do presente.

Por isso, essa exposição na Pinacoteca de São Paulo que foi aberta ao público em 31 de outubro de 2020 e que conta com a presença de 23 artistas/coletivos de diferentes povos indígenas de diversas regiões do Brasil representa um marco. Os artistas e coletivos apresentam pinturas, esculturas, instalações, fotografias, objetos e vídeos, além disso, uma série de ativações serão realizadas por diversos grupos. Não há nenhum exagero em dizer que esse foi um marco não só do ponto de vista do movimento indígena, mas também da história da arte brasileira. *Véxoa* é o exato ponto de onde a representação e a história da arte está sendo reescrita, no melhor sentido benjaminiano de propor pensar a história pelo ponto de vista dos vencidos, porque sabe que o contínuo da história é dos opressores.

Em *ativação Morî' erenkato eseru' _ Cantos para a vida*, realizada no dia 23 de novembro e transmitida por meio de uma live no perfil da Pinacoteca, os artistas Daiara Tukano e Jaider Esbell realizam uma ação onde percorreram diversos espaços do museu e diversas obras de arte consagradas da história da arte brasileira. Esse percurso começou do lado de fora, quando Jaider Esbell invocou um pajé do povo Macuxi através da fumaça de incenso que, segundo sua tradição, limpa, harmoniza e cura. Entre outras falas o artista diz: “vamos entrar pela porta da frente”. O sentimento de subjugação e marginalização em relação à cultura brasileira é expressa também nas palavras de Daiara Tukano que ao chegar o meio da exposição *Véxoa* incia a sua fala:

A história da arte é um livro que resume graficamente o genocídio dos povos indígenas. O genocídio da invisibilidade, do estereótipo, do racismo repetido a cada dia. O que somos nós? Peças raras? Exóticas?

Guardadas em caixinhas em museus depois de mortos? Nós somos povos vivos, livres, dignos. Somos e sempre fomos contemporâneos.

Um dado que considero importante destacar e que corrobora com a fala de Tukano, é um questionamento que fizeram artistas feministas do ponto de vista da representatividade e que replico aqui para a perspectiva indígena: O acervo das instituições e circuitos consagrados de arte (como a Pinacoteca de São Paulo) possuem inúmeras representações de indígenas em sua coleção, no entanto, não possuem artistas indígenas no acervo. O que demonstra que o circuito de arte é um espaço de pensamento profundamente colonialista.

Nesse sentido, Naine Terena defende em sua curadoria a reinvidicação conceito de arte, ela aloja as obras da chamada produção “tradicional” desses povos, que eram tidas como “primitivas” ou etnográficas, juntamente com as produções da arte indígena contemporânea. A proposta desmistifica a produção artística indígena como artesanato ou artefato, pois apresenta trabalhos produzidos em diferentes suportes artísticos. A curadora também opta por não fazer uma cronologia, sugerindo assim a transposição das noções de temporalidade. A exposição debate questões como demarcações, violência contra as populações indígenas, xamanismo e ancestralidade. Ela se interliga com diferentes “mundos” e medias, cidades, florestas e espaços metafísicos, demonstrando também o caráter modular das sociedades indígenas para lidar com o mundo contemporâneo, sem necessariamente se desconectar das heranças, lutas e saberes ancestrais. Sem necessariamente abandonar sua “identidade” étnica e ancestral. Somando saberes, movimentando e fortalecendo suas lutas. A exemplo disso, passaremos a análise da “*Nada vai nos parar*” de Yacunã Tuxá, pensando como esse trabalho se estrutura numa ideia de transcul-

turalidade que pode ajudar a elucidar as questões sobre cultura, pertencimento identitário e resistência.

Nada vai nos parar – a transculturalidade como poética e política

“*Nada vai nos parar*” é um dos trabalhos que compõem a exposição *Véxoa: nós sabemos*, e será analisada aqui na perspectiva da problemática compreensão da sociedade brasileira quanto à identidade³ cultural dos povos originários em relação à sua própria. Apoiados no conceito de transculturalidade do filósofo alemão Wolfgang Welsch analisaremos essa obra observando como a poética da artista expressa a transculturalidade tanto em “nível-macro” quanto a “nível-micro” bem como os diálogos com a compreensão de identidade que ela sugere.

Antes, no entanto, é preciso fazer um comentário para explicitar a escolha do conceito de transculturalidade, já que na literatura sobre processos culturais encontramos também o termo transculturação, cunhado pelo antropólogo Fernando Ortiz, que é também uma importante reflexão teórica para compreender as repercussões culturais dos violentos processos da colonização na América Latina. A ideia de transculturação expressa as transmutações, como a transição de uma cultura para outra, que segundo o teórico acontece em três etapas: desculturação, (perda parcial da cultura) aculturação (intercâmbio de elementos culturais entre as duas partes) e neoculturação (que configura a criação de novos fenômenos culturais). Compreendemos que esse tema é bastante

³ Utilizo o conceito de identidade aqui, “sob rasura” que lógica que Stuart Hall “não servem mais”, mas servem pensar, pois não foram ainda dialeticamente superados, mas que não existem outros conceitos diferentes para substituí-los, dessa forma, deve-se continuar a trabalhar com eles em suas formas desconstruídas e não no paradigma de onde foram gerados.

amplo, complexo e carece sempre de formulações específicas. No entanto, sem negar ou deixar de admitir a atualidade e pertinência do conceito, consideramos que para tratar dessas obras, a ideia de transculturalidade é bastante favorável pois, ao contrário da ideia de perda e transformação cultural, a transculturalidade constata intercâmbios e reconstruções cada vez mais presentes nas culturas hoje, sem essencializá-la a um aglomerado homogêneo que só existe em relação a ela mesma ou “desaparece” em contato com outra. É importante, contudo, deixar claro que esse conceito, como o de transculturação, não se aprofunda na análise desses processos no cerne de sua violência colonial, ou seja, sem naturalizar, linearizar e horizontalizar os processos de dominação e as coações para essas transformações. Trata-se, portanto de uma análise de como essas culturas se configuram hoje. Dessa forma, realizada a contextualização do conceito e a crítica, passemos a primeira obra.

“*Nada vai nos parar*” (2020) é uma ilustração da ativista e artista visual indígena, Yacunã da etnia Tuxá, do município de Rodelas, na Bahia. Suas obras tem uma linguagem contemporânea e evidenciam a força das mulheres de seu povo, além dedicar atenção para a questão dos indígenas que transitam entre os aldeamentos e as grandes cidades.

A obra é uma da série de 8 ilustrações expostas, todas retratam mulheres indígenas. Essa imagem chama especial atenção porque a moça da figura está representada em contexto urbano, ela é retratada em roupas comuns e caminha por uma cidade. Só é possível através de alguns traços identificar que se trata de uma mulher indígena. Esse tipo de representação é exatamente a ilustração do que representa o paradoxo cultural a respeito dos povos indígenas para a sociedade brasileira, que, por questões já colocadas neste texto, estabelece que o sujeito indígena deve ser “puro”

em suas expressões culturais. Essa noção, que na crítica de Welsch, se encaixa na herança da concepção romântica do conceito *tradicional de cultura*, é desenvolvida no final do século XVIII, e é caracterizada por três elementos: homogeneidade social, consolidação ética e delimitação intercultural. Ou seja, pressupõe uma separação das outras culturas, uma espécie de ‘ilha’ fechada em si e em seus territórios (descrição ideal para corroborar com as representações que permeiam nossa imagética desde a infância, do que se pensa ser um sujeito indígena). O conceito se mostra então insustentável e problemático, uma vez que as definições baseadas na ideia de povo, são imaginárias ou ficcionais. Essa ideia de “pureza”, impõe problemas de muitas naturezas por não lidar com as especificidades das culturas modernas.

A transculturalidade a nível-macro afasta a noção de separação de culturas, segundo Welsch, estilos de vida não se encerram nas fronteiras das culturas nacionais, elas vão sempre além delas, apontando ainda que essas novas formas de entrelaçamento são uma consequência dos processos migratórios. Entre os povos indígenas as migrações acontecem tanto voluntária quanto involuntariamente, tanto por pressão de extrativistas, posseiros ou fazendeiros, quanto por anseios pessoais ou educacionais. O fato de cada vez mais jovens indígenas saem de suas aldeias para frequentar cursos universitários, nos mais diversos campos profissionais é um exemplo disso. Em seu site pessoal, essa ilustração está relacionada com os seguintes dizeres:

“A presença originária estará em toda parte!

Nosso saber invadirá as suas universidades!

Nossa pintura ganhará cada vez mais vida em nossos corpos tão diversos!

Nós estaremos na moda, na literatura, na música e expondo em seus museus.

O objeto saltou da tela, pulou dos seus livros e agora questiona as suas instituições falidas.

Nós reverteremos a sua lógica e caminharemos livres outra vez como um dia caminhamos por toda Abya Yala ⁴!

NADA VAI NOS PARAR”

A despeito de um tom “profético”, no texto a artista faz uma dupla afirmação, a afirmação de sua identidade originária e a afirmação de uma perspectiva transcultural, da certeza do imbricamento dessas culturas. Do mesmo modo, o tom é bastante político de reivindicação de liberdade e questionamento da cristalização e esvaziamento das subjetividades da pessoa indígena através da literatura e dos medias.

Ainda a nível-macro Welsch argumenta que os mesmos problemas básicos e estados de consciência aparecem em culturas consideradas diferentes. Apesar de concordar que há de fato um caráter hibridizado das culturas hoje, que artigos de diferentes culturas por mais “exóticos” que sejam estão se tornando cada vez mais disponíveis, bem como o “típico” e o “autêntico”, sobretudo no campo estético, seja, de certa forma, simulado ou folclórico, na afirmativa, “For every culture, all other cultures have tendentially come to be inner-content or satellites.” o que me parece tendencial para as outras culturas em relação às culturas indígenas, é muito menos como um conteúdo interno, e muito mais como um satélite, de forma superficial e acessória. Um objeto “outro” que orbita ao redor da Terra. Essa metáfora me parece muito esclarecedora, porque supõe que essa cultura está lá, servindo e cumprindo o objetivo pelo qual

4 Abya Yala na língua do povo Kuna significa “Terra madura”, “Terra Viva” ou “Terra em florescimento” e é sinônimo de América. Esse termo vem sendo usado como uma autodesignação dos povos originários do continente em contraponto a expressão América, que homenageia o comerciante e navegador italiano Américo Vesúcio

foi 'lançado', mas dificilmente da (cultura) Terra, se enxerga um satélite a olho nu. Metáfora que contribui para a compreensão do sentimento de invisibilidade do sujeito indígena. Em entrevista⁵, Yacunã explicita que além das lutas territoriais, sua arte é dedicada a "lembrar às pessoas que indígenas existem". Problemática que ela própria enfrenta frente a compreensão difusa que as pessoas não indígenas têm, em suas palavras: *"Eu queria mostrar o meu cotidiano, mostrar que eu ando com roupas comuns, para que as pessoas entendam que a identidade é uma coisa que está por dentro. Não é um acessório (...)".* As pessoas me perguntavam se eu era indígena mesmo e chegavam a questionar o que eu estava usando em relação a roupas. As pessoas têm essa visão de que o índio não pode usar um celular ou um notebook, de que no momento em que o índio sai da aldeia, ele não é mais indígena". É justamente essa visão essencialista que perpassa todo o imaginário brasileiro, quando o indígena se coloca em outro contexto cultural, é muito comum que esse sujeito seja descreditado, pois para essa clássica compreensão, a cultura indígena, para ser indígena, não pode fazer parte desse modo embrincado de vida.

A nível-micro é ainda mais claro na ilustração como Yacunã se concebe e percebe seu povo em perspectiva cultural híbrida. As roupas e as tatuagens são pequenos indícios, a postura da indígena ilustrada é de tranquilidade e uma certa confiança, indicando que aquele cenário não a assusta, visto que ela vive e compreende as conexões culturais, e que se vê inserida nelas. Sua obra, é claro, não se trata de pura retórica discursiva, a nível micro, a transculturalidade não está apenas na obra, mas na vida e no processo de trabalho da artista. Ela faz seus desenhos em geral através de suportes e

⁵ Entrevista feita para falar do movimento: "não somos Iracema". Através dele, as artistas questionam os rótulos fixados à imagem das mulheres indígenas pelo processo da colonização. O slogan faz uma referência direta à obra do romantismo brasileiro, "Iracema" de José de Alencar.

Disponível em <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2019/09/13/yacuna-tuxa-artista-indigena-ninguem-aqui-e-iracema.htm>

ferramentas digitais. Além disso, Yacunã é lésbica e também atua como uma das lideranças em defesa da causa indígena LGBTQIA+, movimento que tem construído cada vez mais espaço e fomentado debates a respeito da compreensão ocidental de sexualidade. Questão que aponta mais um território dos problemas básicos e estados de consciência que são comuns a todas as culturas.

Guerra nas estrelas para sustentar o céu - Edgar Kanaykõ

Como no trabalho analisado anteriormente, escolha de uma obra que possui suportes de fotografia e tecnologias referentes aos meios digitais foi intencional para pontuar que existe ainda um preconceito que é bastante arraigado na sociedade a respeito do indígena brasileiro: a noção de distanciamento e, por consequência, de não integração com as mídias contemporâneas, noção essa, apoiada pelas já apontadas construções essencialistas da figura do sujeito indígena isolado da sociedade. Por essa razão, a escolha do trabalho de Edgar Kanaykõ “Guerra nas estrelas para sustentar o céu” nos parece a mais adequada, pois o artista visual não apenas é perfeitamente integrado à linguagem fotográfica e as ferramentas referentes a ela, como também ilustra através de sua livre atuação na etnofotografia, as especificidades da cultura indígena e seus aspectos transculturais. Edgar, mestre em antropologia pela UFMG, nascido e criado no território Xakriabá, entende seu trabalho como uma ferramenta de luta, além de uma forma de legitimar suas próprias subjetividades quando o sujeito indígena conta a própria história.

Eu acho que no geral o que eu faço é o que muitos outros parentes estão fazendo, ou estavam fazendo no passado com novas ferramentas, o audiovisual se tornou um novo instrumento de luta e resistência. Mostrar a realidade e denunciar. Voltado pra isso também desse olhar nosso sobre nós mesmos estamos agora contando nossa própria história. (Edgar Kanaykõ em entrevista à autora, 2020)

No âmbito, da exposição “Véxoa”, onde o artista tem 5 fotografias expostas, Naine Terena considera que a arte indígena sempre foi carregada de subjetividades que consideram muito fortemente a força identitária desses povos que “sabem de onde vieram e para onde, (e porque) vão”. O que, segundo ela, coloca a arte indígena em uma perspectiva mais latente na história da arte brasileira. A exemplo disso, ela cita as peculiaridades e a inserção das novas mídias na arte contemporânea que misturam seus recursos e técnicas, mantendo sua codificação de um universo próprio, mas que abarca também universos aprendidos. Ao trazer à exposição trabalhos que interligam arte e comunicação, a chamada etnomídia indígena, (que tem seus primórdios nos anos 1970 e 1980) Terena reafirma o compromisso político e transcultural que apontam para a autonomia dos sujeitos indígenas em fazerem suas falas e colocarem suas subjetividades no mundo.

Edgar Kanaykõ produz trabalhos que contém uma plasticidade singular, não apenas por seu domínio na captação e manejo no tratamento de imagens, mas também por um olhar sensível as especificidades e dilemas dos povos indígenas desse tempo. Nas palavras de Terena, Edgar registra tudo que “*permeia o campo do concreto e do sublime*”. Em “*Guerra nas estrelas para sustentar o céu*” somos confrontados com uma imagem perpassadas por dois símbolos acoplados a uma mesma figura: o jovem indígena, com o rosto levemente de perfil (onde se percebe que está pintado com

grafismos) que carrega uma flecha vestido com uma camisa da franquia estadunidense *Star Wars*. A imagem denota claramente a noção de transculturalidade cunhada por Welsch, que, pensada à nível macro, afasta a noção de uma total separação cultural, mas pelo contrário, cria e organiza novas formas de subjetividades.

Em entrevista, o artista explica o contexto dessa imagem: ela foi captada em 2017 no *ATL Acampamento Terra Livre*, onde se reúnem os povos indígenas em Brasília para reivindicar os direitos por territórios. Edgar nos conta que haviam mais de 5 mil pessoas marchando em direção ao congresso e que foi um dos anos que foi mais truculentos da violência policial. Na imagem, indígenas com suas flechas avançando em direção ao seu destino. Ao captar a imagem, a poética da transculturalidade se revela, e se torna mais evidente nas palavras do artista, quando ele fala de uma “provocação” que a imagem gera, ou seja, sua clara intenção em suscitar esse debate que ainda causa estranhamento e preconceitos. Seus trabalhos possuem uma estética que parece abarcar dois mundos: o indígena dentro do Estado-nação brasileiro, sua reivindicação transcultural e sua luta política, e a identidade, cultura e modos de ser indígena dentro dos territórios, inclusive lidando com preocupações importantes ao registro ou não de rituais sagrados.

Outro ponto importante que o trabalho evoca é a resistência identitária. Quanto a identidade, Welsch aponta ainda que a identidade cultural não deve ser equiparada a nacional, frisando que a liberdade na formação cultural deve ser buscada e que a separação entre identidade cívica e cultural é um direito básico. Admitindo essa afirmativa como premissa humana básica, consideramos importante, como material reflexivo, apontar que o horizonte da transculturalidade, não deve ignorar a pers-

pectiva crítica colonial, uma vez que, entre os povos indígenas, essa fricção se deu através de violentos processos colonizatórios, e mesmo que alguns ou muitos aspectos da cultura ocidental já estejam estabelecidos como conteúdos internos, propor a reflexão crítica, sobre imperativos coloniais x processos fluentes da transculturalidade como forma moderna da vida contemporânea pode ser uma importante entendimento na perspectiva da arte e das culturas indígenas na contemporaneidade.

Considerações finais:

Ao pensarmos algumas das nuances da exposição "Véxoa", conseguimos perceber que ela lida com o deslocamento de muitos paradigmas, inclusive a de que uma exposição de arte contemporânea indígena é contemporânea, e não um museu etnológico. Ao voltarmos atenção ao olhar e as escolhas de Naine Terena para esta histórica exposição, compreendemos que ela sinaliza uma necessidade de compreensão identitária indígena para além dos estereótipos e das projeções essencialistas. Terena também aponta a importância de prestar atenção as curiosidades e questionamentos sobre os modos de fazer artísticos indígenas contemporâneos, para não eleger representantes, tampouco maneiras de fazer como certas e absolutas, assim como, por ser um indivíduo indígena, deva apresentar e retratar questões e temáticas indígenas.

Por isso a escolha dos trabalhos de Yacunã Tuxá e Edgar Kanaykõ é por compreender que seu caráter transcultural propõe um diálogo com o espectador que ainda carrega em seu imaginário a ideia arraigada de que os indígenas estão culturalmente isolados, ideal do conceito romântico de cultura, que em outras palavras, simbolizam culturas fechadas entre

si, “ilhas” que no máximo dialogam com outras “ilhas” culturais. Essa ideia me parece a dominante e a mais consentida no entendimento da sociedade brasileira quando se fala em povos originários, que são “ilhas” distantes vida social.

As escolhas e provocações de Véxoa, apontam para questões importantes do circuito de arte, dos valores e da colonialidade que se apresentam como processos hierarquizados que supõem valores superiores ou inferiores quando se trata de categorização do objeto e quem os produz.

Referências bibliográficas:

BELTING, Hans. Arte universal e minorias: uma nova geografia da história da arte. In: O fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FANON, F. (1968). Os Condenados da Terra. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira.

LAGROU, Els. Arte indígena no Brasil. Belo Horizonte: C/Arte, 2009

OLIVEIRA, João Pacheco. A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena. 2ª ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ LACED, 2004.

ORTIZ, Fernando. Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Havana: ed. Ciencias Sociales, 1991

RIBEIRO, Luciara , TUPINAMBÁ, Moara Véxoa: nós sabemos (ou o que não sabemos) Disponível em :<https://bit.ly/3zzEtG7>

RAMOS, Alcida Rita. Nações dentro da nação: um desencontro de ideologias. Etnia e Nação na América Latina, organizado por George Zarur, Washington, D.C.: OEA Imprint. 1997

VÉXOA: NÓS SABEMOS – São Paulo : Pinacoteca do Estado, 2020.

WELSCH, Wolfgang, Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today. From: Spaces of Culture: City, Nation, World, ed. by Mike Featherstone and Scott Lash, London: Sage 1999, pp. 194-213.

Sites consultados:

<http://bit.ly/3ToVpfm>

<http://bit.ly/3gW2Y9S>

<http://bit.ly/3FF1b3i>

<http://bit.ly/3gZygN3>