

Na sociedade indígena, todos são artistas

In indigenous society everyone is an artist

Entrevista de Jaider Esbell a *Arte & Ensaios*, com a participação de Anderson Arêas, Clarissa Diniz, Daiara Tukano, Livia Flores, Paula Berbert, Pedro Cesarino e Ronald Duarte, realizada em 15 de abril de 2021 por via remota.

Livia Flores / Em primeiro lugar eu agradeço a presença do Jaider, a generosidade em disponibilizar o seu tempo, hoje em dia altamente disputado, para estar conosco e conversar sobre a sua vida, obra, vida-obra de artista e escritor makuxi. Agradeço também aos interlocutores e interlocutoras que puderam atender a nosso convite para participar da entrevista. Estão aqui Daiara Tukano, artista e ativista dos direitos indígenas; Paula Berbert, antropóloga, educadora e articuladora de projetos ligados à pesquisa e ação em arte indígena contemporânea; Clarissa Diniz, curadora, escritora e professora em arte; Ronald Duarte, artista e arquivista da *Arte & Ensaios*; Anderson Arêas, doutorando do PPGAV, com pesquisa em arte indígena contemporânea; e Pedro Cesarino, professor da USP, antropólogo e escritor, que não pôde juntar-se a nós por conta de outros compromissos, mas enviou perguntas que lerei em breve. Tenho certeza de que o tempo vai ser curto para as muitas perguntas que irão surgir. Então, para dar o pontapé inicial, eu destaco que a capa desta edição da *Arte & Ensaios* é a primeira ocupada por um artista indígena contemporâneo, o que é motivo de grande alegria para nós. Lembro também que a temática deste número, “cânones em rotação”, é certamente inspirada no gesto do Jaider. Considero que ele imprime um giro fundamental ao grande cânone da cultura brasileira – o cânone modernista – ao se assumir neto de Makunaima e, com isso, reivindicar a agência do ancestral que se cola à capa do livro de Mário de Andrade por vontade própria, por desejo de intervenção no debate cultural.¹ Ao mesmo tempo, Jaider

¹ A esse respeito, ver Makunaima, O meu avô em mim!, texto de Jaider Esbell publicado na revista *Iluminuras*, BIEV/LAS/PPGAS/IFCH/UFRGS, Porto Alegre, v.19, n.46, jan-jul 2018, disponível em <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/85241/49065>

restitui ao seu povo uma voz que foi confiscada e a restitui para contestar os célebres mal-entendidos da preguiça e da falta de caráter. Então, minha pergunta, para começar, é se é daí que vem a sua virada como artista, como pensador e propositor de um “sistema de arte indígena contemporâneo”. Nessa formulação me chama atenção a palavra “sistema”. Então uma segunda pergunta é: por que o uso dessa palavra? Jaider congelou? Acho que ele caiu.

Jaider Esbell / ... a ideia do sistema. Então, eu acredito que hoje, Livia e amigos que estão aqui reunidos, eu começo a ter um pouco mais dessa dimensão do que eu tenho tentado fazer, que une essas expoências, que é a identidade, que é cultura, arte...

[Problema na conexão]

JE / Então, Livia, eu estava falando dessa consciência da pesquisa e da trajetória. De entender como esses mundos se aproximam. Essa é uma forma de pensar para sair da forma de mundo “engolindo o mundo” ou “acabando com o outro mundo”. Acho que esse pensamento enquanto sistema busca alimentar outra ideia de lógica, juntar elementos ainda tão dispersos. A forma como as sociedades que estavam aqui desde sempre foram sendo apresentadas de qualquer jeito, sob outros valores. Então, digamos, tudo é mesmo uma estratégia. Pensar os fazeres indígenas enquanto práticas artísticas, enquanto estados da arte. Botar isso tudo num sistema porque aí conseguimos sinalizar um princípio, uma conexão de gênese e um sentido que não se dissocia da sua lógica, da sua aplicabilidade. E isso coloca uma possibilidade de tentar ver o que o povo fala dessa coisa do “tempo circular” — “o tempo dos indígenas é um tempo circular”. Então vamos colocando essas palavras, essas proposições, como a própria AIC. Buscar esse contraponto, de chamar de arte indígena contemporânea, até porque precisamos nos sentir ali dentro, não é? Enquanto essa ideia da autoria também, passando já para o campo do pensamento.

LF / Você entende como uma estratégia linguística, não é? De formação de um conceito, de uma tomada de posição?

JE / Como eu falei, essa consciência de ser neto de Makunaima vem sendo construída ao longo do tempo, com essa criticidade. No meu caso, mergulhando para dentro da própria cultura, me encontrando mais nisso tudo. Então, o livro *Terreiro de Makunaima*, lá de 2009, vem como um primeiro elemento, uma peça

gráfica, artística, uma publicação literária, conceitual, sei lá. Ela já vem sinalizando para esta análise: entender o que é esse Macunaíma, e ao mesmo tempo, ir engordando, alimentando mais o Makunaima desses contatos da matriz do povo. E aí você vai para esse mundo artístico, você vai fazer o quê? Você não vai procurar uma narrativa ou outra para explorar, tem muitos elementos já de lógica de pensamento: o Makunaima está há mais de 100 anos aí, tem essa coisa toda da cultura, do Modernismo, identidade e tudo. E tem também esse levante dessa identidade que está sendo requisitada aqui no Brasil por pessoas de várias gerações e realidades. Então a história do Macunaíma serve para motivar essas pessoas a buscar suas raízes, suas histórias. É possível falar de outras possibilidades; são várias coisas que vêm com esse trabalho. Acho que o Makunaima serve para muita gente, para muitos povos; ao mesmo tempo que é reflexo dessa ideia de cultura e Brasil, ele chama para essa diversidade toda.

LF / É uma pluralidade articulada, não é? Porque me parece que é para isso que a palavra “sistema” aponta. Uma articulação de diferentes elementos e agentes. Passo a palavra para quem quiser continuar com uma pergunta.

JE / Só não me perguntem como é o meu processo criativo. [risos]

Ronald Duarte / Eu queria falar, mas não nessa direção de sistema nem nada disso. Eu queria ir lá para a floresta. Porque Makunaima tem toda essa relação com brasilidade, com Macunaíma, e eu pensei em falar de canaimé, Jaider. Fala um pouco do canaimé para nós. Você pinta tanto ele, cara.

JE / O canaimé é uma das primeiras figuras que eu retrato dentro da produção pictórica. Está tanto na publicação do primeiro livro quanto numa tela de 2011, da primeira leva de produção. O canaimé é essa figura muito presente nas culturas que se partilham aqui no chamado circum-Roraima, as etnias que se comungam aqui, tanto os Karíb quanto os Arawak os Wai Wai e os Wapichana. É um objeto de curiosidade, de pesquisa e de fascínio, muito associada à figura do mal, do fantástico, e também à figura do sobrenatural, da metafísica, essas paradas todas. Em resumo, o canaimé é um *estado*, um estado performático, transitório, metamórfico mesmo, porque se trata de manipulação de poder, de feitiços...

RD / Congelou, será? Foi falar em feitiço...



Figura 1
Jaider Esbell,
O Ataque do Kanaimé, 2011,
acrílica sobre tela,
168 x 129cm
Foto: Marcelo Camacho

JE / Eu estava falando de como o canaimé se constitui, que é um indivíduo, uma pessoa que tem curiosidade de saber como funciona esse mundo e vai atrás desses conhecimentos. E vai fazendo a aproximação desse estado de ser canaimé. Essas informações são conhecimentos preciosos, que não se repassam de qualquer modo, não é? São formações mesmo. As pessoas querem se tornar canaimé e acabam achando um mestre, ou os mestres achando seus iniciados e começam a manter essa prática, que é o domínio de algumas orações que têm a capacidade de abrir portais. As orações trazem energia para o mundo de cá, e junto com a relação que se desenvolve com o espírito de algumas plantas, então, como fazem cultos, como alimentar as plantas com sangue, outras coisas, vão juntando esses saberes até chegar na condição de *virar* o canaimé, de *estar* na corporificação do canaimé. E quanto mais avançado é o estudo do canaimé, ele pode realmente desaparecer e se transformar em outras coisas, pássaros, sumir e tal. Ele está associado à ideia de justiça para uns e maldade para outros, porque o canaimé sempre faz um ataque, como se fosse a vingança de alguém. Uma comunidade ou uma família teve uma intriga com outra família, as pessoas não vão meter as suas mãos no sangue, não é? Então elas invocam canaimé, contatam o canaimé, e o canaimé vai e faz justiça. Então realmente é uma morte muito severa, perversa mesmo. Quando não são depositados feitiços também, em que a morte é lenta, gradual... Uma prática muito bem elaborada, sofisticada, de praticar vários feitiços e também a violência física propriamente dita. O canaimé faz esse trabalho, maltrata as pessoas, bate, deixa bastante maltratada. A pessoa vai para casa, quando dá tempo de chamar um pajé, o pajé vem, e quando o pajé é bom, ele descobre qual foi canaimé que atacou, qual o motivo, quem mandou fazer e tal. São formas em que a cultura se complementa e se desafia, não é? Porque se tem o canaimé, tem o pajé, e no meio disso tudo tem o reles mortal, que é o parente que foi pescar, o parente que foi caçar... O que também está muito associado com a ideia do equilíbrio social no campo da justiça, do direito. Seria uma lei comunitária, uma lei entre sociedades. Então o canaimé é um pouco de tudo isso. Uma das formas mais relatadas é que ele aparece vestido de pele de animais, grandes ou pequenos, enfim, é uma composição de adereços que artisticamente é muito interessante. Impressionante como essas entidades se compõem com esses elementos da natureza, sendo da própria natureza, não é? Ela busca não só espiritualmente, mas plasticamente a

constituição dessa vestimenta. É muito interessante, não é? Essas composições com couro, pele, unhas, dentes, as várias faces com que o canaimé se apresenta. Essa diversidade é uma coisa que me fascina muito artisticamente. E aí eu tenho levado essa poética, essa narrativa, enfim, essa curadoria para a Bienal. Que é trabalhar a ideia de guerra de mundos, de conflito a partir da própria figura do canaimé. Como ele interage com o mundo, como se forma, como se desforma, falando dessas camadas de sobreposições de corpos e forças ou sutilezas mesmo, e o contexto disso na ideia de cultura, e principalmente na ideia de *presente*.

RD / Jaider, eu fiz essa pergunta justamente pelo *momento* que estamos vivendo. É muito a energia do canaimé, não é?

JE / Tem, tem muitos canaimés, lobisomens, esses bichos assustadores. Eles estão por aí. Mas ao mesmo tempo essa questão é interessante porque esse estado que estamos vivendo, de sobressalto, de susto, de medo, é uma coisa que acaba nos aproximando da nossa própria origem. De entender que a floresta é um lugar a que se deva recorrer mas que, ao mesmo tempo, tem seus próprios mundos, seus próprios ciclos. Tudo o que acontece dentro da floresta, como se constitui, as várias coisas que acontecem e findam por ali mesmo. Então vemos que o fim do mundo não é uma coisa única, um evento isolado, instantâneo e definitivo. É um negócio que acontece simultaneamente.

LF / Talvez o recurso a essas figuras míticas da cultura tenha um pouco a ver com a pergunta do Pedro Cesarino sobre quais são as matrizes das quais você parte para a produção do seu trabalho. E como é que você pensa a autoria na produção das suas obras.

JE / Acho que “matriz” que o Pedro fala deve ser o fundamento, não é? Como eu falei, eu venho tentando usufruir um pouco desse privilégio, considerando que a maioria dos povos não tem isso, uma clareza mínima do seu ponto de conexão com o mundo terreno e com o mundo cósmico e tal. Então eu venho tratando de entender como a mídia, o fascínio, essa coisa da colonização icônica vem e nos estabelece, por exemplo, coloca o Macunaíma como uma grande figura, para o bem ou para o mal. Mas como isso também impacta esse equilíbrio das naturezas das entidades. Por exemplo: Makunaima, Anik’ê, Insikiran, Sikan são quatro, pelo menos, são seres superpoderosos e tal, essa coisa toda. E aí o Macunaíma acaba levando a cena porque vai para capa do livro porque alguém achou as histórias dele mais interessantes, ou cometeram

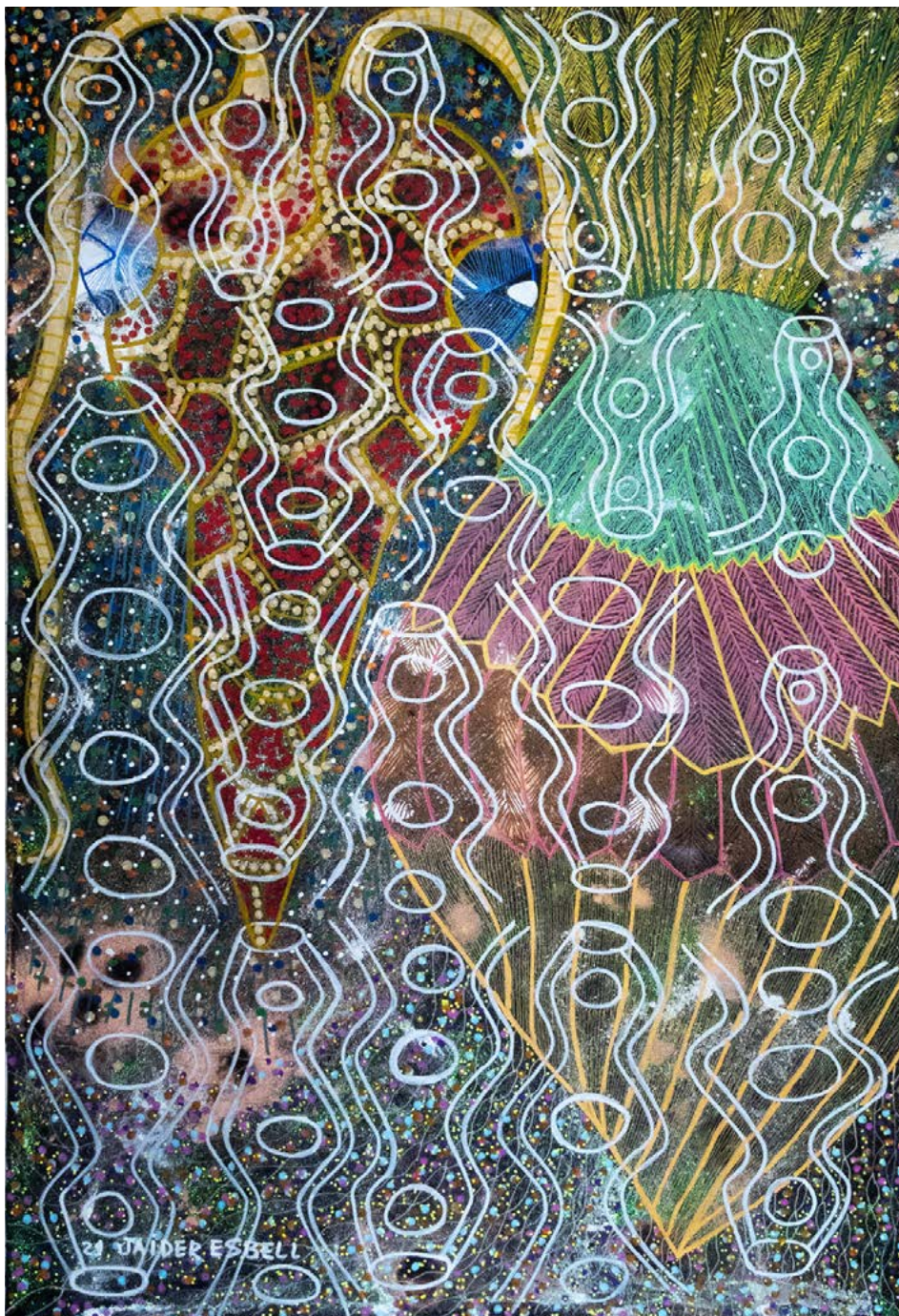


Figura 2
Jaider Esbell,
Berçário de Kanaimé, 2021,
posca e acrílica sobre tela,
100 x 75cm.
Foto: Marcelo Camacho

essa coisa de desconectar a história de um dos demais. Então a minha pesquisa vem de como isso se constitui. E de como podemos, a partir da compreensão mínima de como esse intrincamento se faz, desintrincar um pouco. E ao mesmo tempo, como não entender que o caminho da usurpação, do roubo, do vilipêndio seja o único caminho em que conseguimos aparecer dentro dessa conexão, desse súbito de mundos, que é essa coisa da colonização em cima de nós. Então não tínhamos nenhuma opção, nenhuma estratégia, não saberíamos usar nenhum dos nossos encantamentos para nos infiltrar subjetivamente nesse sistema que chegou tão avassalador, então essa coisa de... bom, Makunaima talvez ele tenha de fato querido estar na capa desse livro para fazer um pouco esse movimento todo, servir de evidência de uma possibilidade dentro de milhões que podem ter, e tem de fato. E é isso. A forma que eu tento viver essa coisa toda da vida dentro da cultura que é uma coisa tão distante, não é? Então eu vivo tentando entender isso. De fato não somos mitos, tem até uma narrativa de um livro que estamos produzindo. De uma hora para outra, descobrimos que já estamos vivendo em estado de mito, não é? Somos um mito. O índio é um mito. Então é muito divertido, no mínimo, ser artista indígena, viver dentro da história. A história que vazou, se não nos alcançou, estamos tentando entrar nela. A história e a arte e o mito, tudo passando junto.

LF / Então eu vou aproveitar para fazer a terceira pergunta do Pedro Cesarino. Acho que se conecta bem com algumas das coisas que você falou. A questão ética, com relação ao seu povo. Ele pergunta quais são os vínculos éticos que dão sentido à AIC e como eles se diferenciam da arte contemporânea.

JE / Eu acho que esses vínculos éticos... primeiro que a ética é colocada como uma coisa para olhar de longe, não é? Quando estamos trabalhando a própria vida, estamos manipulando, vivendo, *performando* a nossa existência, estamos tentando fazer com que nós não nos compreendamos como à parte de uma continuidade. Quando hoje, por exemplo, evitamos falar a palavra “ancestral” e tentamos falar mais “os nossos parentes mais velhos”, ou “nossos vovôs”, a coisa muda um pouco, não é? Como falei, eu tenho usufruído muito de todo esse composto, embora muita coisa ainda fragmentada, não é? Mas temos de fato uma raiz, uma lógica e também uma ética de mundo, de se posicionar e tal. E para nós, para o povo makuxi, temos avançado bem nesse sentido da comunicação, de como usufruir da nossa cultura, com a liberdade de transitar

nisso. Então o meu deslocamento desde a Raposa da Serra do Sol, a passar por outros lugares da estrutura urbana e da teia do que sejam as cidades e tudo. E é mais um pouco desse passeio para poder estar analisando esses sistemas, como eles funcionam. O nosso trabalho é feito dentro do campo da autoria, do posicionamento do indivíduo. E aí, chega um ponto em que começamos a emitir os relatórios, fazer as prestações de contas, mostrar para as comunidades o que estamos fazendo. Porque para as sociedades indígenas, quem sai da aldeia deve voltar com alguma coisa, deve dar um retorno, alguma resposta, porque para nós os mundos não se desintegram assim tão facilmente. Não existe essa de “cortei relações com a aldeia, não sou mais isso”. Por mais longo que o bordejo do parente possa parecer, ele nunca vai estar exatamente além dessa ligação que não chega a ser um compromisso, mas é uma conexão. Ao mesmo tempo que esse passeio no mundo até subverte alguma coisa, essas coisas da lógica, pensando como os elementos da cultura são trabalhados pelos próprios indígenas. Enfim, é muito complexa a pergunta do Pedro, a questão da ética. Mas, em princípio, para mim, ela funciona exatamente dentro desse posicionamento, de entender sua função enquanto uma estrutura social que está em deslocamento constante, enquanto sociedade, falando da relação com o Estado, com a sociedade dominante. Então, essa noção de ética que o Pedro fala muitas das vezes ela não funciona, não faz o menor sentido. Por exemplo, quando colocamos a própria atuação do canaimé, uma coisa que não tem lógica, e até a ideia de justiça não cabe, não é? Pensando que a ideia de justiça, de valores que estamos tratando, é o valor de um elemento colonial, não é? Então tem horas que não há conexão. E outras vezes tem, talvez falte avançar mais nessa questão da tradução.

Clarissa Diniz / Queria pedir para Jaider, se possível, falar um pouco mais sobre a ideia de transformação e a centralidade que a transformação tem na sua vida, pensamento, obra. Mas também como tensiona e torna mais complexa uma estrutura muito binária de mundo que ancora a própria experiência da arte numa ideia de criação meio *tabula rasa*. E o modo como você experimenta, performa, usa, reivindica a ideia de transformação traz uma riqueza de possibilidades. Então, se você puder falar um pouquinho mais de transformação, seria legal.

JE / Então... Essa natureza inconstante da turma do Makunaima acaba sendo motor para pensarmos as coisas como uma frequência de passagens, de um estado para o outro, que acontece em várias velocidades e cada uma tenta

chamar atenção para si, e algumas conseguem estar mais presentes na nossa lógica de mundo, visão, sensação, audição, percepção, e outras não conseguem estar na tela principal das nossas sensibilidades, digamos assim. Então você vê um pássaro que voa. É algo que acontece rápido, passou, voou. Você não consegue, por exemplo, ver uma montanha que está crescendo, não é? Eu tive a chance de ver. Quando eu estava nos Estados Unidos, fui caminhar nessas montanhas novas que ainda estão em formação. Você vê aquelas pedrinhas rolando, tipo uma avalanche de pedregulhos, a montanha está em movimento, está crescendo. Então colocamos isso tudo dentro do que é a razão da nossa vida. Acho que o tempo da nossa vida acaba sendo como um quadro mesmo, um negócio expositivo, né? Porque as coisas só ganham essas estabilidades, esse sentido, enquanto estamos vivos, não é? Enquanto estamos aqui, de corpo e matéria, pesado no chão, não pode ter tanta fluidez. Depois que morreu, que volta para o campo espiritual, então você volta a fazer parte dessa conexão muito mais dinâmica, interativa e integrada. Eu estava pensando hoje de manhã mesmo: eu tenho dificuldade em pensar, em criar nos formatos mais retangulares, alinhados, diretos. Sou muito mais circular, muito mais linhas soltas e essas energias que se entrecruzam. Dentro da minha capacidade, tento experimentar esse tempo da transformação contínua, que é esse em que Macunaíma vem andando, passando, tocando nas coisas ou erguendo a mão, falando palavras de comando, e as coisas vão se transformando. E aí no outro momento, ele vem voltando e desfazendo aquilo, e já em outras coisas exemplificando como é possível criar seu próprio ambiente ou não aprisionar forma, não eternizar nada, não colocar nada como definitivo, duradouro demais. Isso tudo é muito fascinante. E aí, acho que essa aproximação mais cuidadosa com as medicinas também vem nos auxiliando nessa compreensão mínima de como a transformação ou o movimento... nesse borbulhar das ideias que surgem, podem ser propostas enquanto linhas de pensamento e de possibilidades de sair desse estado de apatia. Como podemos encontrar recursos que passam pela própria anatomia, não é? Como nosso corpo está preparado para estar na floresta, como ele sofre quando esse distanciamento é provocado de forma súbita, não é? Como temos que transformar, buscar elementos da sutileza da transformação para aplicar onde estivermos e ir nos transformando. Porque nós tentamos dar outro sentido



Figura 3
Jaider Esbell,
A guerra dos Kanaimés 5,
2020, posca e acrílica
sobre tela, 145 x 110cm.
Foto: Marcelo Camacho

para a palavra transformação, coloca ela muito longe da realidade, nesse campo de uma coisa gloriosa porque é raro acontecer. Mas nos transformamos constantemente, nos adaptamos, nos adequamos – nós performamos, como se fala. Se eu estou na cidade é uma performance de cidade, se estou na aldeia é uma performance de aldeia, e se, de repente, vou de uma região para outra, a performance tem que mudar, mas uma essência fica, não é? Que é a clareza de que há de fato uma necessidade de adaptabilidade para cada situação; isso também é, de certa forma, um sistema, uma transformação também.

RD / Mas, Jaider, eu fico curioso, porque tem uma hora que esse Makunaima aí fica meio Jesus Cristo, sei lá, não sei se eu estou viajando. Esse lance de sair andando e deixando a parada lá, como é que faz, não sei o quê. Será que não tem uma influência católica? Como é essa relação aí? Porque eu fiquei meio chocado daquela vez que você trouxe o Mário Taurepang aqui para o ateliê, e o cara é evangélico, lembra? E o cara foi cantar um hino evangélico em Taurepang, para o nosso amigo...

JE / Zeca Ligiero.

RD / Então, essa experiência foi interessante, e essa relação que a Igreja entra nas tribos, como essa transversalidade entra na situação... Cadê o Jaider? Caiu?

JE / Estou aqui, Ronald. Não, essa passagem que eu te falei do Makunaima andando para lá e cá, enfim, tem a história e tem a evidência, não é? Porque tem uns lugares lá que tem as pegadas gigantes do Makunaima mesmo, tem as pedras em formato de bicho e tal. Então, é a história do Makunaima, a história do povo macuxi, da cultura macuxi; ela não tem nada exatamente especial, é uma cultura como qualquer outra ou talvez o que diferencie seja a estrutura material que nós temos, não é? Temos o tronco da grande árvore, da Wazaká. Então, Makunaima jogou essa árvore no chão e do tronco da árvore minou água que inundou toda a região, acabou o mundo. Isso é o dilúvio da Bíblia, está lá na Bíblia, não é? Antes de Jesus Cristo. Então é uma cultura que tem um fundamento muito antigo, ela não se diferencia muito da grande ideia de cultura, não é? Tem uma grande árvore, tem um deus, tem todo um sofrimento, tem toda uma peregrinação e tal. A história do Makunaima, como se conseguiu rastrear até agora pelos mais antigos, conta essa excepcionalidade dele, de ser assassinado pelos filhos e depois ressuscitar. Então a história tem essas passagens todas, e são, de uma certa forma, muito próximas do cristianismo, e de várias outras filosofias. E aí, o que diferencia, como eu te falei, talvez seja essas evidências, não é? De

que temos de fato o tronco da grande árvore, e essa árvore foi cortada, jogada no chão, e essas sementes se espalharam no mundo, no universo, pela velocidade da queda da árvore, estão até hoje circulando por aí, brotando, se miscigenando, né? Então acho que Makunaima, a história do povo macuxi, não tem essa reivindicação de uma pureza, de uma raiz única. Ao redor do Monte Roraima tem muitas outras árvores que já foram cortadas em outros tempos, em outros fins de mundo, que já foram construídos e reconstruídos, mas até onde se entende, a árvore que foi cortada por último é esse Monte Roraima, e a última floresta viva é essa Floresta Amazônica, não é? Dentro dessa lógica, a Floresta Amazônica é a copa dessa grande árvore, de todos os saberes, de todas as coisas que existem. Esse tronco acaba graficamente, geograficamente, fisicamente, servindo como uma potência de ilustração para esse questionamento de mundo, mas como é que isso funciona? Está ali uma evidência. Se o que a ciência quer é a evidência, tem a prova, que é o tronco da grande árvore. E que para dentro da grande árvore, da raiz, tem o buraco onde os Macuxi têm o mundo reserva, não é? A história de que a galera vai para outro lugar depois que aqui já acabou, que é o ovo, a rainha, a ideia de como a natureza vai, a origem das coisas, a fonte. É um pouco assim que funciona a cultura.

CD / Jaider, sobre essa coisa do cristianismo que o Ronald falou, lá num trecho de *O meu avô em mim*, você diz que uma diferença entre Cristo, a narrativa bíblica cristã, e a história do Makunaima, é que Makunaima não estaria na chave vítima-mártir. Acho que quando você nos conta sobre a agência de Makunaima, você também desmonta esse complexo da vitimização e da martirização. E aí você fala uma coisa que eu acho muito massa, que é sobre a coragem, sobre os atos, os gestos plenos de coragem, como o próprio corte da Wazaká que você narra, que são cortadas nessa aposta do tempo, numa escala muito maior. E eu acho muito bonito quando nessa hora você fez essa diferença, já que estamos falando de religião, de cristianismo, e dessa chave, de coragem *versus* martirização, ou vitimização. Acho que você usa talvez os dois termos, não lembro exatamente qual. É algo que me veio na pergunta de Ronald.

JE / Então, um dos elementos bem marcantes, se é que precisa dessa coisa de um diferenciador do makunaimismo para o cristianismo, essa coisa de ser essencialmente do bem. Makunaima nunca tem essa reivindicação de ser um elemento que represente o bem. Dentro da estrutura da língua, aliás, a terminologia Makunaimã, o “ã” significa o mal, o grande mal. Ele vem de uma natureza,



Figura 4
Jaider Esbell,
A guerra dos Kanaimés 6,
2020, posca e acrílica
sobre tela, 145 x 110cm.
Foto: Marcelo Camacho

não diria que seja uma natureza de paz e harmonia, ele vem de uma natureza de constância. De uma frequência de convulsão, não é? Então o que é essencial nessas passagens de Makunaima é essa coisa de desestabilizar. De tirar a situação de um ponto de equilíbrio e a colocar para andar, para movimentar. Então mexe com a zona de equilíbrio mesmo, é uma energia forte, propulsora, provocadora, ela vem passando para fazer com que alguma coisa se movimente ali naquele momento, naquela ocasião, um pouco disso.

LF / Jaider, pegando aqui um gancho na pergunta da Clarissa sobre a transformação, você está sempre performando a própria transformação, me parece. Vendo seus trabalhos mais recentes – um vídeo que está no *site* do Instituto Moreira Salles ou a *live* que você fez na abertura da exposição na Galeria Milan, se colocando em estado performático, eu percebo uma ampliação enorme de seus recursos, dos materiais que você usa, das direções pelas quais o seu trabalho vai se expandindo. Achei bem interessante no vídeo do Instituto Moreira Salles, que você coloca uma paleta e um instrumento de medição. Eu não consegui identificar muito bem o que era, mas deixa evidente a presença da tecnologia como um instrumento de trabalho. Se você puder falar um pouco sobre isso...

JE / Então, o que acontece é que eu tento pensar que, artisticamente ou enquanto um ser sobrevivente de tanto tempo, até mesmo privilegiado por fazer parte disso tudo, que, de fato e consciência, podemos usufruir de qualquer coisa que exista neste mundo. E tudo que há de recurso, tecnologia, conhecimento, acaba sendo também nosso, de direito, direito de usufruto, de experimentação, direito de aplicar isso no nosso corpo, na nossa voz, na nossa entrega. Artisticamente, para mim, tem funcionado muito essa evolução. Não vamos falar de evolução... nesse caminhar, nessa entrega de entender a sutileza que há entre a coisa da espiritualidade, da arte, da política. E como esses encontros podem ser projetados por meio dessas tecnologias, mídias, espaços. É essa noção de que estamos dentro de um sistema, que em princípio nos conhecemos e nos reconhecemos, que é o sistema das nossas próprias artes, e aí conseguimos ir um pouco nesse sistemão, em que temos é que fazer um recorte dentro de uma performance maior, que é um estado constante de performance, de estar em vigilância, em espreita, em estado político constante. E aí reforçamos ainda mais essa coisa da performance do figurativo e da invocação dessas forças, dos elementos, por meio de concentrações, de tentar integrar isso na poética, no conceito da obra que

é contínua, coletiva, que é uma obra de urgência e de estratégias também. Então, performance tem funcionado muito pra 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 força maior se manifeste. Não seria exatamente uma incorporação, mas um estado de ponte, de teletransporte.

LF / Linha de transmissão, não é?

JE / É, uma linha de transmissão [risos].

LF / Adoro essa sua profissão original, de eletricista de linha de transmissão, e como você agora opera outras centrais energéticas. Às vezes tenho essa impressão, quando vejo sua atuação, não apenas no trabalho plástico, visual, artístico, mas também político, não é? Pessoal convidado, não quer entrar na conversa? Gostaríamos de ouvir vocês.

Anderson Arêas / Boa tarde, Jaider e todos. Eu venho acompanhando o trabalho de vocês nos últimos anos e ano passado vi a série de pinturas do Jaider, *A guerra dos Kanaimés* (2020), na 34ª Bienal de São Paulo e também *Pameri Yukese*, individual da Daiara Tukano no CCSP, e *Véxoá*: nós sabemos, a primeira exposição de arte indígena contemporânea na Pinacoteca de São Paulo. Eu tenho aprendido muito com a arte indígena contemporânea e com a literatura indígena contemporânea: destacaria os trabalhos da Eliane Potiguara, Firmiano e Luiz Gomes Lana, Kaká Werá, Davi Kopenawa, Ailton Krenak, Jaider Esbell, Daniel Munduruku, Graça Graúna, entre outros. Tenho aprendido muito com vocês, principalmente sobre as transmissões entre ancestralidade, arte e espiritualidade. Entrevistei o Jaider em 2019 e ele me devolveu uma pergunta que ainda vem tendo em mim um efeito bastante medicinal: “Quem são vocês, cientistas?”, ele me questionou. Agora, aproveito o tema da revista, *Cânones em rotação*, para multiplicar a pergunta: Quem somos nós, cientistas e artistas, diante deste milenar esfriamento do espírito nas suas formas de ver e ser no mundo? Como enfrentamos esta vencida razão sem espírito?



Figura 5
Jaider Esbell,
A guerra dos Kanaimés 7,
2020, posca e acrílica
sobre tela, 145 x 110cm.
Foto: Marcelo Camacho

JE / Tudo bom, Anderson? Então, pensando como vamos vivendo e nos colocando um pouco fora desta realidade que vivemos, ou que acha que é realidade, e faz uma análise, como ficamos sujeitos a esse descontrole que impera, essa confusão que é estado constante de conflito e de embaraçamento, que se complica ainda mais quando se traduz, essa falta de controle de qualquer coisa que seja, até de identidade. Que é um pouco próximo do que o Davi chama de Larara, o grande estado, que vai engolindo tudo e ninguém consegue chegar na origem da situação. Eu acho que o trabalho que a AIC vem fazendo acaba existindo enquanto um movimento que surge a partir de alguns personagens que corporificam essa coletividade: o Denilson Baniwa, a Daiara, a Naine Terena, o Gustavo Caboclo vêm estudando com muita dedicação a passagem dessas grandes questões nesse tempo que estamos circulando pelas academias, pela política partidária e por alguns outros lugares dessa sociedade, com esse conjunto de pensamentos, ações, trajetórias... a própria vida é colocada nisso, sugerindo, talvez, por outra forma de linguagem, o que os mais velhos sempre quiseram dizer do respeito mínimo pela existência de cada povo enquanto constituição própria e por toda diversidade que há. Povos, universos próprios, que são inteiros e íntegros, ainda não se completou esse distanciamento tão esperado do sistema dominante que é de integrar o espírito da natureza dos nossos povos com o universo como um todo. E aí, nós encontramos na palavra arte uma forma de fazer essas políticas todas. Fazemos um trabalho diversificado, desde o trabalho de professor, um trabalho de base para alcançar um elemento fundamental dessa ideia da transformação social, da educação, que é o imaginário, a curiosidade, despertar para a sinapse do primeiro impacto. Então a ideia de arte é boa porque ela é uma boa armadilha, um ponto de atracção muito forte. Para nós, a arte indígena contemporânea funciona como armadilha, enquanto estratégia contracolonial.

AA / Pensando em dois trabalhos recentes que, para mim, deixaram uma importante marca historiográfica: na pintura do Denilson Baniwa, *Reantropofagia* (2019) – apresentada na entrada da exposição de arte indígena contemporânea intitulada *Reantropofagia* (Centro de Artes UFF, 2019) – em que vemos a cabeça do Mário de Andrade e o livro *Macunaíma* em um cesto com sementes de urucum, milho, mandioca e outras tecnologias indígenas. E o outro momento foi a ativação que o Jaider Esbell e a Daiara Tukano fizeram na Pinacoteca, no contexto de *Véxoa: Nós sabemos* (2020), em que a Daiara vestiu um manto tupinambá

vermelho, feito por ela, e o Jaider vestiu um manto branco, todo desenhado e juntos os dois fizeram uma defumação com canto passando pelas salas da Pinacoteca. E num dado momento eles dois enfrentaram a pintura *Antropofagia* (1929), de Tarsila do Amaral. No catálogo de Vexoa tem umas fotografias belíssimas desses momentos de enfrentamento entre os cânones. Eu gostaria muito que vocês comentassem a respeito desse momento específico de ativação artística e historiográfica.

Daiara Tukano / Responde aí, macuxi [Silêncio]. Boa tarde, pessoal, estou aqui ouvindo, não é? Eu queria até aproveitar para fazer uma pergunta para o Jaider: Você não fica de saco cheio desse povo perguntando toda hora sobre Makunaima, não? [Risos]. Desculpa. Mas assim, por favor, não me levem a mal. É porque às vezes eu tenho a sensação que tem uma tara com essa parada da Semana de Arte Moderna e da Antropofagia, do Mário e do Makunaima, e tudo mais.

RD / Concordo.

DT / É uma tara do exotismo, com um racismo muito mal velado, sabe, dessa construção de pensamento brasileiro, de se refletir o Brasil por um viés que é racista mesmo, não é? Um autorracismo. Um autoetnocídio, o que estamos vendo hoje. E, desculpa, por favor, não é nada pessoal mesmo. Mas é porque eu tenho acompanhado um pouco o Jaider nos últimos anos [risos] e eu admiro profundamente essa paciência para ficar falando disso, porque eu fico sem paciência [risos]. Desculpa, acho que eu estou um pouco de TPM. “Ai, puta merda, tanta coisa para perguntar e fica falando de Macunaima toda hora, meu.” Sabe...

LF / Vocês também, não é, pessoal?

DT / Pois é, mas é uma dinâmica meio maluca. Desculpa a sinceridade. E pode ser uma coisa muito pessoal minha, porque dentro do meu percurso acadêmico... Eu sou formada em artes visuais pela UnB. Então eu tive alguns anos para ficar ouvindo durante aulas e aulas essa galerinha e compreender o quão canônicos, icônicos e poderosos se tornaram nesse coletivo imaginário brasileiro a Semana de Arte Moderna, a Tarsilinha querida, o Oswald, o Mário, essas obras e tal, poxa, que legal. Mas também foram anos e anos vendo a ausência absoluta da menção respeitosa em relação aos povos indígenas na história da arte, não é? E nós vamos e estudamos o livro daquela senhora lá, como que é? Puta merda, esqueci o nome dela.

CD / Araci?

JE / Lux Vidal.

DT / Não, que Lux o quê! Quando vamos estudar história da arte... No Brasil, temos que ler um livro da... Ai, pior que eu tenho esse livro aqui na prateleira, mas é um livro que cai no vestibular, sabe? [risos] Da história da arte. Não vou lembrar do nome dela agora, estou bloqueando isso da minha cabeça, que absurdo. Mas, enfim, a representação do indígena é praticamente inexistente, o que tem é a representação do “índio”. Entre muitas aspas, não é? E é o índio morto, o índio catequizado. É o índio que vai se misturando, mas é uma visão extremamente superficial, manchada por esse fetichismo que só consegue ficar nessa tara, na superficialidade. E é exatamente com isso que nos incomodamos quando entramos num espaço museológico, desses muito reverenciados, seja no Brasil ou no resto do mundo, pela maneira como os povos indígenas são colocados nesse espaço do museu... Essa coisa da etnografia, como se apresenta, como se contextualiza é de uma violência escrotíssima, não é? Eu sei que vocês vão publicar, por favor corrijam minhas palavras, caso vocês queiram publicar isso daí [risos]. Ou então bota que é escroto mesmo, aí se colocar ESCROTO, bota em *caps lock*, em negrito. Porque não se vê em nenhum lugar, em nenhum museu se discutir de uma maneira mínima o processo de genocídio e o processo colonial, não é? Então, entrar na Pinacoteca, todo esse processo de construção da Vêxoa como uma primeira exposição com curadoria indígena, uma exposição de AIC, inclusive se compreendendo que a arte tradicional também é contemporânea, não é? Aquilo que foi muito tempo tachado como objeto, artefato, artesanato, essas coisas. Também é arte, também é contemporânea, não é? Romper várias dinâmicas de poder dentro dessa coisa de se debater arte, não é? E nós entrando lá dentro, para visitar com liberdade. Que o manto tupinambá, por exemplo, não tem no Brasil, não é? Os que estão em pé, estão lá na Europa, engaiolados naqueles aquários, nem patrimônio brasileiro são. Os mantos tupinambás são patrimônio da Noruega, da Bélgica e da França. No Brasil, o povo tupinambá continua sendo massacrado, o cacique Babau é um dos caciques mais perseguidos que tem. Já perdeu até a conta de quantos são os atentados que foram feitos contra ele. Então, é um ato muito político se fazer essa ativação, justamente dentro desse espaço da Pinacoteca que tem um acervo histórico da arte brasileira. Tendo estudado história da arte – eu até iniciei o mestrado em história da arte, mas tive que abandonar – eu fiquei tão emocionada vendo aquela escultura

da *Moema* na Pinacoteca. Se vocês foram na Pinacoteca, bem na entrada tem aquela estátua de bronze que é a *Moema*... Que é uma menina de uns 15 anos afogada, morta na praia. Ela não chama muita atenção de quem passa pela Pinacoteca. O pessoal não entende muito, não é? Mas quando eu vi, eu chorei, eu me arrepiei, me emocionei, dá um aperto no peito ver esse fetichismo e esse erotismo com a mulher indígena assassinada durante o processo de 1500, não é? É violento. É muito violento. E eu sei do que estou falando, já fui estuprada... Quantas notícias... Quantos... Mais de mil parentes morreram esse ano de covid. Esse sentimento, para quem é indígena, é muito real. Ele não consegue ser abraçado por essa tara de quem fala dessas coisas com tanta superficialidade. Seja o Oswald, seja a Tarsila. Com todo respeito. Visitar esse tipo de obras, como a *Moema*, ou a Fundação de São Paulo, ou a própria antropofagia, ou as gravuras daqueles franceses que passaram ali em São Paulo, os expedicionistas. É um trabalho espiritual muito grande, não é? Caramba, quando passamos na frente da *Moema*, para mim foi assim... Eu pensei, nossa, eu senti, temos que rezar para libertar essas almas dessa representação. Mas eu te juro que se eu não falasse isso aqui agora para vocês... duvido que algum branco tenha entendido uma coisa dessas. Duvido muito. Tinha gente que assistiu e nem faz ideia do que é um manto tupinambá. A grande maioria nem faz ideia que escultura é essa. *Moema* tem várias representações, vai estudar Iracema, o Guarani, sei lá, mas não tem o vínculo afetivo de gerações, né? Como isso é uma constante na nossa identidade, poxa vida! O Jaider sabe o que foi todo o processo de demarcação da Raposa Serra do Sol. A mãe dele morreu de covid durante essa pandemia. A gente está aqui presenciando a continuidade dessas coisas, mas o que prevalece ainda é a curiosidade fetichista da tara sobre essa aproximação. Como se aproxima, como se chega para tratar de AIC? É muito desafiador para mim isso. Estou divagando um pouco, que é assim que nós funcionamos, mas eu fico observando até que ponto as pessoas dentro desse âmbito acadêmico, parece que nós vamos, é, como eu diria? Eu me sentia muito assim na pós-graduação em direitos humanos, como se nós fôssemos domesticados pela Universidade a querer atender um sistema de pensamento, um sistema de ciência, que, lamentavelmente, se alimenta, se baseia e serve para reforçar essas estruturas de racismo, de violência estrutural contra povos que são considerados minorias, incluindo os povos indígenas, ou qualquer outro grupo social que seja considerado minoria, não é? E consegue

Arte & Ensaios
vol. 27, n. 41,
jan.-jun. 2021



Figura 6
Jaider Esbell,
A guerra dos Kanaimés 8,
2020, posca e acrílica
sobre tela, 145 x 110cm.
Foto: Marcelo Camacho



Figura 7
Jaider Esbell,
A guerra dos Kanaimés 9,
2020, posca e acrílica
sobre tela, 145 x 110cm.
Foto: Marcelo Camacho

fechar os olhos, os ouvidos, a pele, o tato, o gosto, o nariz a sentir o cheiro de outras compreensões, de outras coisas que estamos enxergando. Então com relação a essa performance, essa ativação...É cerimônia mesmo. Precisávamos lavar um pouco da nossa alma. Eu sei que eu estava precisando. Lavar um pouco desse sentimento. Procurar dialogar com essas obras por todas as memórias que estavam lá, que estão lá, de outra forma. Marcar uma presença distinta. Viva, em vários níveis, viva mesmo. Um manto tupinambá vivo. Que anda, que tem autonomia, que tem liberdade para entrar e para sair daquele lugar... E poder principalmente reverenciar com muito respeito os trabalhos de cada povo, cada parente, cada representante que participou da Vexoa. A ponto de fazer uma reverência mesmo. Mas é isso, e desculpa aí qualquer coisa.

LF / Agradecemos. Intervenção importante.

RD / A Lygia Pape certa vez me chamou atenção e falou: “Você fica exaltando esse europeu Duarte, você deveria procurar suas raízes”. E acho que todo brasileiro deveria respeitar e procurar suas raízes. Eu concordo com tudo que ela falou por conta disso, de o quanto as pessoas estão viradas olhando para o horizonte do colonizador. Sempre o colonizador. Sempre repetindo, repetindo. A própria academia sempre repetindo.

DT / Te fiz uma pergunta, Jaider [risos].

JE / Oi, Daiara. Então, acho que essa parte da paciência vem [risos] da presença marcante do vovô Jabuti nessa constituição toda do Makunaima. Acho que o Makunaima paga seus pecados de peraltice quando ele tem que ser o vovô Jabuti. Que é ir devagarzinho. Ou ter que explicar tudo de novo, sempre. Acho que faz parte da dinâmica. Como imprimir uma história no mundo se não for contando milhares de vezes? Passa por esse exercício braçal de repetir. É a tradição. Faz parte da nossa oralidade, vamos por esse lado que facilita e deixa mais leve, esse exercício. É isso. Queria dizer que vai ter que falar muito mais sobre a canoa da transformação. Muito brevemente, ainda mais [risos].

DT / [Risos]. Que bom que nenhum antropofagista resolveu roubar ou escrever a respeito da nossa canoa antes [risos].

Paula Berbert / Deixa eu pedir licença aqui...

JE / Bora lá gente, que eu ainda vou receber o Davi Kopenawa aqui na galeria.

PB / Você usou a ideia da armadilha, algo que tem aparecido nos seus textos recentes sobre a AIC, e em alguns trabalhos seus, como aquele apresentado

ao Prêmio Pipa Emergencial, em que você performa na rede instalada aí na galeria com o artista José Taurepang – “A rede pra esperar a caça grande”. Acho que a primeira vez que eu vi foi em *post* seu no Facebook, de 2018, em que você diz que a AIC é uma armadilha, um ponto de encontro. Em um outro texto seu publicado no meio do ano passado, você avança nessa reflexão ao definir a AIC como uma armadilha para pegar armadilhas. E aí fico pensando que o livro do Mário de Andrade, nesse sentido, foi uma armadilha: a crítica pensa que quem caiu na armadilha foi Makunaima e de repente você nos conta que Mário de Andrade é quem foi capturado, numa armadilha montada pelo Grande Avô. Pode ser produtivo então refletir sobre a diferença entre a caça e o caçador, quem é que cai na armadilha. E nesse sentido resgato a sua definição sobre a AIC como um dispositivo para pegar outras armadilhas para pensarmos os desafios de expor a arte indígena nos espaços dos brancos, nos contextos que não são aqueles nos quais essas obras foram produzidas. E aí tem um desafio de tradução que é gigantesco, e me parece que a AIC lida com esses desafios de tradução de mundos em diversas camadas. Queria te provocar a pensar sobre que armadilhas são essas que a AIC serve para capturar nesse encontro de mundos.

JE / Boa, Paula! A AIC é uma armadilha porque nos convida a aprofundar essa questão da identidade. E quando ela vem com essa densidade, puxa para a ideia de essência, de matriz, até mesmo de pureza, que é essa relação ainda muito romantizada da integração plena do homem com a natureza. E aí, ela vem nos fazendo questionar como fazer essa transição, essa transposição nos mundos. Ela vem como uma armadilha para pegar armadilha porque pressupõe se lançar nesses espaços do enquadramento, do encaixotamento, do emolduramento. Tem que entrar lá para ver como funciona essa dinâmica, com a habilidade de não ficar aprisionada. Ela vem com a chance de operar códigos muito sutis, muito distintos, nessa ideia de intermundo da comunicação, passando pela ideia da tradução. Porque ela vem trabalhando uma segunda parte da ideia de existência, que é o tempo presente, a questão do protagonismo da atuação, da corporificação da presença do indivíduo. Essa coisa que ainda falta, não é? Tem o índio, mas não tem o indígena. E aí, a parte do indígena tem ainda mais desdobramento para a questão do indivíduo e o seu papel na sociedade. Então é uma armadilha porque vem cheia de proposições. Em certo ponto, ela aumenta ainda mais essa ideia da exotização, provoca ainda mais essa tara. Além de provocar, acaba dando

mais elementos para que essas discussões se ampliem e para que acabem conectando tempos distintos das trajetórias. E fazendo uma colocação com a história de Makunaima, o povo não aguenta mais, como Daiara diz, não é? Em relação à canoa de transformação, a escola do Feliciano Lana, do povo do Rio Negro, que está cada vez mais popular, vamos usar essa palavra, assim como a arte dos Maxakali, essa coisa toda, como a AIC vem de certa forma...

RD / Passou um avião!

JE / É de garimpeiro.

[Risos gerais]

JE / Então, Paula Berbert, a AIC é isso, talvez seja uma caça, um ato de caçar. Você vai usando várias armadilhas, dependendo da ocasião que encontra. E num outro movimento, é tentar fazer essa tradução de mundo. Ir lá, ver como acontece, falar para os parentes como as coisas funcionam, como é que não é, os riscos... Tem essa figura de dar a mão um ao outro, é uma forma de apresentar, de tentar fazer com que role algum diálogo.

PB / Escutando você, vão se produzindo várias sinapses no meu pensamento. Quando você coloca a questão da armadilha como dispositivo de tradução, penso que uma armadilha, para ser eficiente, subverte o comportamento daquela caça que se deseja capturar. Tem um tipo de armadilha específico para pegar macaco ou peixe... A armadilha é esse ardil com que o caçador, conhecendo muito bem o comportamento daquele bicho, consegue pegá-lo. E aí queria trazer suas formulações sobre como a AIC serve compartilhar o modo de funcionamento do mundo branco com os parentes, com as comunidades... E ainda essa perspectiva de que os termos que você usa nas suas elaborações sobre a arte indígena têm muito a ver com essa dinâmica de pesquisa... Como quando você analisa o período em que trabalhou como eletricista de alta tensão e define toda a sua trajetória até o momento atual, dedicando-se exclusivamente à tarefa de artista, como uma grande trajetória de pesquisa, desde que começou a se dar conta da história dos Macuxi, a entender a violência ... E retomando a ideia de que a armadilha é em si um mecanismo de tradução daquilo que se quer pegar, e pensando no que você vai apresentar como curador no MAM SP, no título da exposição e no argumento curatorial que você está trabalhando, que é a ideia do moquém... Queria que você falasse sobre isso, sobre a AIC como estratégia de hackeamento do comportamento dos brancos, dos críticos de arte, dos antropólogos, dessas expectativas. E como entendê-las na sua perspectiva de

pesquisador intermundos, na partilha com os parentes e com as comunidades, é uma forma de atender a essas dimensões artivistas... Esse vínculo indissociável que seu trabalho como artista, curador, pensador, tem com a causa dos povos indígenas de maneira ampla, e também com os compromissos que você tem com as comunidades com quem tem uma relação próxima, como na Terra Indígena Raposa Serra do Sol... Enfim, não sei se ficou uma grande viagem essa pergunta, mas fiquei pensando nisto: se a AIC pode ser uma armadilha, você, como artista, seria uma espécie de caçador do sistemão e de todos os recursos que podem se transformar nesse moquém [...]

JE / A ideia da AIC encontra esse conjunto de realizações e evidências, e se constitui enquanto movimento de resposta prática para as comunidades porque não é exatamente uma teoria. A AIC não é uma sigla teórica, ela é tentativa de reunir, é o que nós vimos fazendo. Uma das coisas que eu tenho observado é que a AIC, quando tratada como deve ser tratada, nesse caráter coletivo, consegue colocar uma perspectiva bem interessante que é a comunidade se rever, e isso não deixa de passar por esse lugar do conflito. Porque para uma comunidade se rever, melhorar – vou usar essa palavra – ela precisa se movimentar internamente, e isso mexe com questões em que acaba prevalecendo essa natureza do conflito. Então isso pode ser também uma das armadilhas que a arte indígena contemporânea acaba trazendo à tona. Mas de fato ela tem feito vários exemplos, na Raposa Serra do Sol, no povo da Daiara, no povo do Denilson, no povo aí dos artistas, da Naíne, na galera do sul, não é? A AIC, quando consegue passear um pouco por esse lado de cá da ideia do sistemão, reforça a urgência de as comunidades se unirem mais em torno de sua própria cultura, se pesquisarem mais, não é? E isso é gostoso, ver esse levante, esse fortalecimento mútuo, que vem desse reforço. Quando esses espaços em construção são protagonizados dentro da lógica do movimento, que é partilha, multiplicação, inclusão, cada vez mais dessa diversificação, ocupando amplamente territórios e espaços coloniais, avançando para dentro da ideia de reconquista de si mesmo, que é a história da decolonialidade e imprimindo sua presença no tempo, que é essa coisa da contracolonialidade.

LF / Jaider, a partir dessa sua resposta e dos últimos diálogos que foram travados com Daiara, com Paula, me salta aos olhos a dimensão pedagógica do projeto AIC. Com relação aos próprios povos que se mobilizam, mas também com relação aos brancos, com o mundo da arte. A Daiara é veemente na cobrança

Arte & Ensaios
vol. 27, n. 41,
jan.-jun. 2021



Figura 8
Jaider Esbell,
Os Parixaras das serras,
2021, posca e acrílica
sobre tela, 100 x 75cm.
Foto: Marcelo Camacho

de que outros assuntos nós, brancos, podemos trazer para a conversa, no sentido de uma ampliação de nosso repertório. E me parece interessante pensar na sua capacidade de transitar entre diferentes culturas. Que não é uma experiência apenas sua, mas também da Daiara, da Paula, do Anderson, enfim, de pessoas que vêm de outras culturas ou que procuram esse contato... talvez todos nós tenhamos aí nossos atravessamentos, enfim... a pureza é um mito.

JE / Então, pensar nesse conjunto de práticas e fazeres que a AIC vem trazendo é realmente muito pedagógico, conseguindo estar hoje mais presente na própria escola com essa coisa da virtualização. As escolas, que teriam muito mais dificuldade de acessar alguma comunidade, algum artista indígena, enfim, qualquer pessoa que tenha interesse pelo universo indígena está hoje podendo ter mais contato, interação, não é? E esse trabalho todo e essa repercussão passam pela necessidade, ou oportunidade, que nós temos dessa mediação, fazendo uso das redes sociais, dessa coisa do artivismo, que é se posicionar enquanto artista, ativista e se utilizar dessas linguagens todas para fazer política e marcar presença, demarcar territórios. Então a AIC está criando essas ambiências, que nos atravessam de uma forma ou de outra. Você falou essa coisa da pureza, da mestiçagem, essa reivindicação do povo que tem muita gente atrás de...quem é a minha tribo. Enfim, como isso é interessante e também complexo, não é? Nesse campo da utilização da própria cultura como forma de se posicionar socialmente, passando pela ideia de promoção, apropriação, e todas essas questões. Então é muito pedagógico nesse sentido porque faz esses assuntos se aproximarem, se confrontarem. E isso é muito bom porque reflete de fato uma tensão mínima, dá uma energizada na coisa.

LF / Colocando até questões sobre o sentido de fazer arte, não é? Porque é a partir de outra concepção, com algo muito mais coletivo, muito mais ligado à própria memória.

JE / Então, a arte contemporânea é isso, ela vai lá no palco, vai no cubo branco, chega lá e diz que a arte não é necessariamente aquilo e, por ser um reflexo dessa coletividade, reflete para essa base a ideia de que vivemos, de fato, um estado pleno de arte, que cada um pode ser artista, não é? E não se prender nessa limitação de que no mundo branco o artista é uma ou duas ou dez pessoas na sociedade de 100 mil pessoas. Na sociedade indígena, todos são artistas. Em resumo, um mundo com artistas, feito de artistas, é um mundo muito mais viável.

LF / Pode falar um pouquinho mais sobre essas noções de arte, que vêm por intermédio dos povos indígenas? Como é isso? Essa compreensão de arte?

JE / Tenho falado sobre arte e memória, então, essa história de trabalhar conceitualmente, politicamente a arte reflete essa coisa da comunidade. E o estímulo à memória traz a necessidade de diálogo, de pesquisa própria, de aproximação e de reconstituição memorial. E quando ela coloca a comunidade nesse estágio de se lembrar e de se reencontrar, acaba não exatamente virando as costas para a grande sociedade, mas tem a chance de imergir em si mesma e esquecer momentaneamente que está rolando uma colonização e tal. E ela pode, de fato, viver o seu tempo presente. Então, a AIC tem alcançado essa condição de provocar um estado de consciência coletiva de que, com todo esse aparato do mundo branco, é possível estar presente no nosso próprio tempo, essa coisa de ser indígena e ser contemporâneo, um pouco por aí.

LF / Maravilha! Não sei se há ainda desejo de fazer mais alguma pergunta... Podemos ir nos encaminhando para uma finalização.

JE / Esse é um assunto que estamos pesquisando muito, entramos nessa canoa, da AIC e tal... Fizemos várias movimentações, temos usado muito rede social para ir disseminando essas ideias, e a coisa tem repercutido aí, tem movimentado muita coisa; estamos com uma passagem boa pelo cenário da arte nacional, internacional, olhando com muito cuidado o que isso significa e o que pode significar, quais as chances e os perigos que tem a aproximação com esse sistema. É um momento de muita atenção que estamos vivendo e é um momento também que as universidades especialmente têm que estar alinhadas conosco, como sempre estiveram, lembrando que nós temos na universidade boa parte da nossa formação, não é? Então, enquanto parceiros, eu acho que é fundamental que estejamos juntos, conectados, nessa costura de se apoiar nesse entendimento de buscar se comunicar cada vez mais assertivamente com a ideia de comunidade; institucionalmente o artista como uma referência, influência, a universidade também; como isso deve ser tratado, constituído, reportado e também deixado muito aberto, para que haja essa participação. Esse é um assunto que não dá para ser tratado dentro da perspectiva de um artista sem correr o risco de ser uma opinião muito pessoal, muito individual, pois sempre perpassa por trabalhos de uma coletividade, não é? O nosso desafio é exatamente sair dessa pessoalização das coisas e tentar integrar o caráter coletivo, corporativo, que o movimento tem.

LF / E como é que você processa esse agenciamento de outras coletividades? Essa penetração, o espalhamento dessa ideia e a participação de outros artistas e povos?

JE / Nosso passeio por essas dimensões do sistemão tem sido muito construtivo para ambas as partes. Temos conseguido fazer com que se compreenda minimamente que para nós a arte faz parte da vida e, portanto, não faz muito sentido quando é tratada dentro da individualização; ela é sempre colocada nesse contexto da coletividade, então, podemos tratar a minha trajetória enquanto performance de neto de Macunaimã para dar essa visibilização para um lado da história e aí vem a história do Gustavo Caboclo, com sua família e com a coletividade, trazendo dentro do universo que tenta ser criado em volta da figura dele, toda a família, toda uma narrativa, todo um argumento; e mostrando que uma arte é feita de memória, portanto, ela é tecida e construída dentro da coletividade, dentro do contexto de família e isso coloca um patamar de que todos da família são artistas e realmente coloca muito em risco a fragilidade da figura do artista. Então, eu acho que a AIC tem passado por esses lugares todos e tem chegado para cada comunidade dentro do seu contexto, do seu tempo, do seu momento, na sua intensidade, mas está viva, está circulando, não é? E tem mexido com esse sistema que está aí há 500 anos operando, que é a ideia da arte propriamente oficial.

LF / É muito bom ouvir essas notícias. Notícias de transformações, de movimentos...

JE / Hoje estamos com a presença mais marcante dentro da academia, enquanto cocurador de algumas pesquisas, co-orientador. E experimentando essa questão da autoria coletiva, da pesquisa coletiva. Os campos que temos experimentado são desdobramentos dessas ações, temos expectativas boas dessa coisa de marcar uma presença histórica em vários espaços. Temos feito aí os protocolos se questionarem em relação a eles mesmos, não é? Tenho visto o trabalho da coletividade crescer, cada vez mais os artistas assumindo a responsabilidade, tendo esse desempenho muito bom de levar onde quer que eles estejam, esse desafio que é uma atuação conjunta.

LF / Você pode falar alguma coisa sobre o projeto da Bienal, do moquém? É esse o seu projeto? A Paula falou do argumento curatorial...

JE / A exposição Moquém nasce do convite da Bienal para fazer parte desta edição. Pesquisando o meu trabalho, eles conheceram o trabalho que eu

desenvolvo aqui em Roraima, a constituição da galeria, todo esse trabalho intenso de constituição das coisas. E aí, além de me convidar, propuseram que eu assinasse, junto com a Paula Berbert e o Pedro Cesarino, uma curadoria para apresentar uma exposição, a princípio, individual para mostrar tudo o que eu faço e tal, e fomos construindo isso e pensamos que a individual não seria interessante, mas que fizéssemos uma coletiva. Depois de alguns adiamentos da exposição, reformulamos, e acabei assumindo a curadoria, e a Paula passou a ser a nossa assistente, e o Pedro, consultor. Foi a forma que encontramos para atender à expectativa desse arranjo de mundos, de figuras, instituições e tal... protagonismo e justiça das coisas, tudo junto. Pedro veio aqui em Roraima, e a Paula também. Começamos a estudar a partir do acervo da galeria, a ideia da exposição coletiva e chegamos na formulação da poética do moquéem, que é essa conjuntura de ações, movimentos e intenções, que é a saída dos caçadores por um longo período, vários dias na mata para ficar caçando para grandes ocasiões comunitárias; eles vão, caçam o animal e então, como não têm como conservar a carne com gelo ou com sal, eles moqueiam a caça. Eles fazem um jirau de varas, colocam um fogo lento, com muita fumaça embaixo e vão lentamente desidratando a carne e ela vai ficar completamente seca e dá para preservar por vários dias. Então, os caçadores voltam para a comunidade e distribuem a carne para o povo e não comem daquela comida, comem outras coisas. Nesse sentido, o moquéem é sair para caçar, coletar, voltar e distribuir para a coletividade. Então, a gente começou a trabalhar essa poética do moquéem surarî, surarî não é, moquéem surarî; surarî é a palavra moquéem na língua macuxi. Moquéem é uma palavra tupi, de alcance nacional. E aí, tem isso também... ela é linkada com a nossa cosmovisão. Moquéem era essa mulher-ser, que é esse ato de ser um jirau e ao mesmo tempo, uma pessoa, no tempo em que as coisas passavam de uma metamorfose para outra com muita facilidade. Uma vez a moquéem se vê abandonada e resolve ir embora para o céu atrás do dono que largou ela na Terra e aí, chegando lá, não encontra o dono e fica sem serventia e resolve ser uma constelação que vai indicar para os macuxi quando é o tempo das primeiras chuvas para recomeçar a plantação. Então, tem todo esse trânsito de cosmos, não é? Desde ser um jirau a ser uma constelação. A exposição abre no dia 14 de agosto com 24 ou 23 artistas e coletivos, se não me falha a memória, trazendo várias

narrativas, cosmologias, tempos, migrações, vários cosmos, né? E aí tem a coleção Vacas nas terras de Makunaima – De malditas a desejadas, que é uma das primeiras coleções do acervo da galeria, de 2013. Essa exposição foi levada para os Estados Unidos, quando estive por lá, e vai ser apresentada no MAM, como um dos carros-chefes da exposição e traz obras da Carmésia, do Emiliano, do Isaías Miliano, do Bartô, do Amazoner Arawak, do Diogo Lima, do Luiz Matheus, do Mário Taurepang, obras minhas também e de vários outros artistas como a própria Bernaudina, que já está em memória, né? Vamos levar um conjunto de obras dela, do Charles Gabriel, filho dela, também do Elisclésio, que é a turma do Maturu, que é da resistência mesmo, e vamos levando também, dando um *spoiler* aqui, trabalhos potentes da Sueli Maxakali, da própria Daiara Tukano, Ailton Krenak, obras de artistas do Xingu, como Rivaldo, Tapirapé, pessoas aqui do sul, os Yanomami, então tem uma constelação de artistas que estamos trabalhando. Naquele ritmo de embate intergaláctico, não é? De realidades entre instituições e sistema, tem bastante desafio, mas temos avançado. Acho que hoje o projeto está bem mais adiantado. Eu já assinei o contrato da curadoria, enfim, acho que vai ser muito potente.

LF / Que bom! Vou reservar a data para ir lá ver.

JE / Sim, vai ficar até o final de novembro.

LF / Você tem uma presença individual como artista na Bienal ou só como curador dessa exposição?

JE / Não, tem a minha exposição, tem o meu trabalho na Bienal... Pavilhão, voltam os doze canaimés e também vai ser apresentado o livro *Carta ao Velho Mundo*, que faz parte de uma performance com princípio contracolonial, que se apropria do objeto-arte, da ideia-arte. Enquanto indígena, você pega um livro de arte rabiscado, revisitado, ressignificado, cheio de outras informações e leva isso para a Europa, não mais levado pela Funai ou pelo governo, mas indo autonomamente enquanto artista, ativista e tal. E aí, você faz todo um percurso por lá com esse livro e traz de volta e apresenta para o Brasil na Bienal, como objeto/livro. Vão ser impressas 400 páginas, tamanho maior que A3 e coladas pelo Pavilhão da Bienal e vai ter também a exposição, uma coleção que eu fiz com o professor Charles Gabriel, da comunidade do Maturuca, junto com as crianças e alguns adolescentes, com a escola e com a comunidade, que é trabalhando essa coisa



Figura 9
Jaider Esbell,
*Carta aberta ao Velho
Mundo*, 2019,
livro-objeto, posca sobre
impressão off-set,
37,5 x 27,7cm.
Foto: Marcelo Camacho

de Makunaima, de novo... usando essa coisa da mitologia da história da origem para deseducar um pouco as crianças, descristianizar; claro que é um trabalho muito sutil mesmo, que vimos fazendo... mas é necessário. E o que mais que vai ter? Vai ter também as cobras grandes que estiveram em Belo Horizonte, vão ser instaladas em princípio lá naqueles lagos do Ibirapuera. Então, é muita obra... se for contar, são quase 500 obras. Se for contar as 400 páginas do livro que vão ser impressas, mais os canaimés..., então vai ser uma *overdose* de Jaider Esbell na Bienal.

Como citar:

ESBELL, Jaider. Na sociedade indígena, todos são artistas. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 14-48, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.3>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>