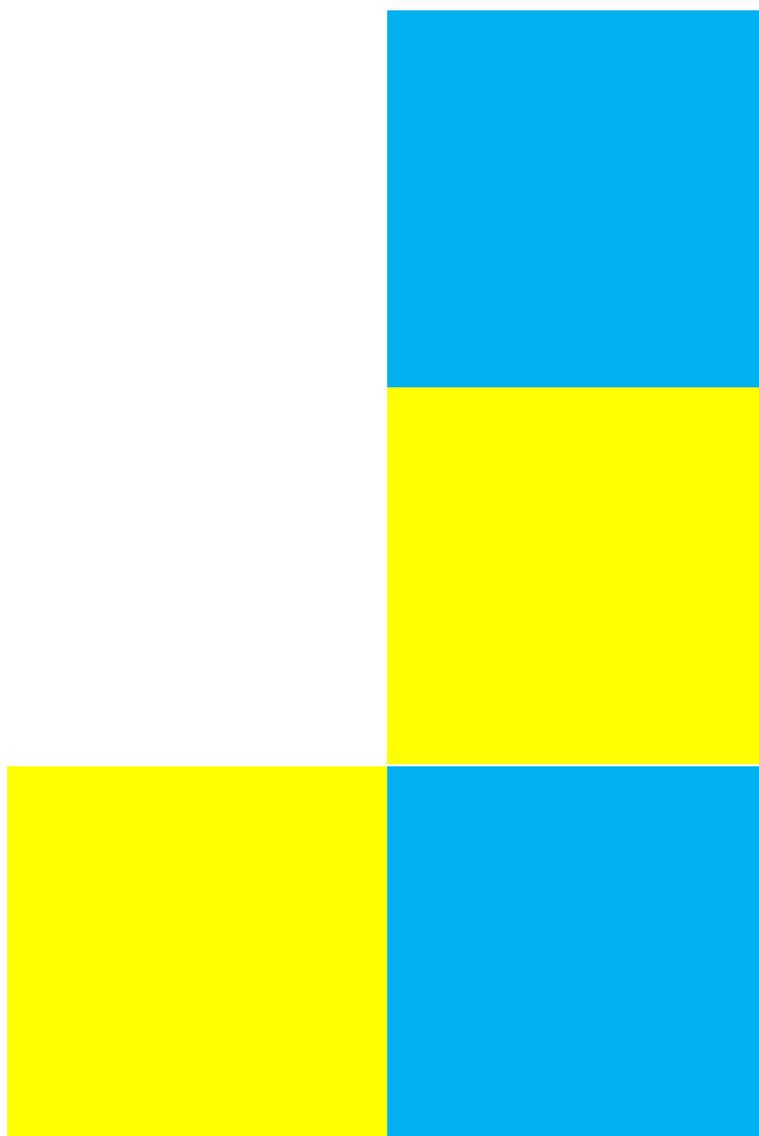


Curadoria indígena e comunalidade coeva

Thea Pitman

Professora na Universidade de Leeds na área de Estudos Latino Americanos.

Tradução de Carolina Salomão



Resumo: Este artigo explora as tensões curatoriais na disseminação pública da arte contemporânea indígena (e co-criada) no Brasil, onde práticas tradicionais de exibição de instituições de arte de elite podem ser temporariamente decolonizadas por atores indígenas por meio de uma forma improvisada e performática de curadoria. Isso é alcançado por meio da sua apropriação física do espaço da galeria e seu uso dele tanto para celebrar sua força cultural quanto para se engajar em uma experiência de “comunalidade coeva” (Smith, 2012) com seu público. Este artigo explora essas questões por meio de um estudo de caso do projeto AEI - Arte Eletrônica Indígena, cujos resultados foram exibidos no Museu de Arte Moderna da Bahia em Salvador em 2018.

Palavras-Chave: Arte contemporânea. Arte indígena. Indigeneidade. Curadoria. Decolonialidade. Brasil

Indigenous Curatorship and Coeval Commonality

Abstract: This article explores curatorial tensions in the public dissemination of Indigenous (and co-created) contemporary art in Brazil, where traditional exhibitionary practices of elite art institutions may be temporarily decolonised by Indigenous actors through an improvised, performative form of curatorship. This is achieved through their physical appropriation of gallery space and their use of that space both to celebrate their cultural strength and to engage in an experience of “coeval commonality” (Smith, 2012) with their audience. This article explores these issues through a case study of the AEI - Arte Eletrônica Indígena project, the results of which were exhibited at the Museu de Arte Moderna da Bahia in Salvador in 2018.

Keywords: Contemporary art. Indigenous art. Indigeneity. Curatorship. Decoloniality. Brazil.

Kanghy kieretú. Ninhó. Warakidzã. Edhadwá. Feteá kaká.¹ [...] Foi muito bom eu estar aqui junto com vocês, e o que eles fizeram lá, um bom trabalho que mostra nossa arte, nossos cantos, nossas danças, através dos eletrônicos, que é tão fácil, um pequeno projeto, faz tanta aldeia, tanto índio sorrir. E vocês também, faz sorrir o público, quando ouve, vê e sente. Então eu agradeço. Ynatekié² a vocês todos. (Tawanã Kariri-Xocó, discurso durante a abertura da exposição “AEI - Arte Eletrônica Indígena” no Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, 2 de agosto de 2018)

Tudo era para tocar e tudo era para experimentar, e tudo era para saber e tudo podia ser discutido e tudo podia ser... Havia um espaço de muita liberdade... Havia muita interação... digital e não digital...humana... (Sebastián Gerlic, comunicação pessoal, 8 de agosto de 2018)

Coevalidade não é apenas questão de coisas acontecendo ao mesmo tempo, é, sobretudo, a qualidade de agir de uma forma coterporal, de compartilhar genuinamente as diferentes formas de ser no tempo, e fazer isso em uma troca direta, um para um. (Terry Smith, 2019, pág. 26)

Introdução

A atual “virada decolonial” na cultura está fazendo com que muitas instituições de arte de elite ao redor do mundo não apenas revisem seus acervos e políticas de aquisição para abordar questões de representatividade historicamente negligenciada em relação ao trabalho artístico de grupos sociais (anteriormente) colonizados, ainda marginalizados, como são as comunidades indígenas. Isso leva a que também se questionem as modalidades pelas quais o acesso do público a essa arte sub-representada é melhor alcançado. Os teóricos decoloniais Walter D. Mignolo e Ricardo A. Vázquez (2013)

¹ Kanghy kieretú: boa noite. Ninhó: indígena (também usado para se referir a Deus). Warakidzã: ritual (também grande espírito ou Deus). Expressões em Dzubukuá-Kipeá, a língua Kariri Xocó que foi declarada extinta pelo governo brasileiro no final do século XIX, mas que ainda continua existindo e resistindo. Para mais informações, consulte o site da OKAX (Povo Kariri-Xocó e Thydêwá, 2019-).

Edhadwá: fonte criativa ou Deus. Feteá kaká: bela noite (também tem conotação espiritual). Expressões em Yaathe, língua dos Fulni-ô, comunidade indígena muito ligada aos Kariri-Xocó que foi o único povo no Nordeste do Brasil a conservar sua língua. Para mais informações, consulte Costa (2015).

² Ynatekié: obrigada. Expressão em Dzubukuá-Kipeá.



argumentaram que precisamos nos afastar da estética, sua bagagem cultural dominante, sua abordagem hierárquica das formas de produção artística e seu privilegiamento do visual e, em vez disso, endossar sua prima frequentemente esquecida, a “estesia”, prática criativa que valoriza todos os sentidos, e isso de forma decolonial:

A esteSia decolonial é uma opção que faz uma crítica radical à estética moderna, pós-moderna e altermoderna e, simultaneamente, contribui para tornar visíveis as subjetividades decoloniais na confluência de práticas populares de re-existência, instalações artísticas, performances teatrais e musicais, literatura e poesia, escultura e outras artes visuais. (seção 2, parágrafo 2)

Para Mignolo e Vázquez, essa discussão da “esteSia decolonial” é uma forma holística de apreensão da arte e, portanto, inclui a prática curatorial. Digno de nota é o foco em questões de prática e performance e, portanto, interatividade e diálogo em vez da contemplação silenciosa de obras emolduradas, bem como o “tornar visível” por meio de tais práticas de “subjetividades decoloniais” e suas afirmações contestatórias de “reexistência”.³ Essas teorizações, por sua vez, se traduziram em uma ampla gama de experimentos de, e debates sobre, descolonização.⁴

No entanto, embora muitos curadores individuais possuam inteligência e integridade mais que suficientes para contribuir valiosamente à descolonização da prática curatorial, as instituições como um todo, como observa Caro Cocotle (2019), ainda têm um longo caminho a percorrer: “É como se [...] assistíssemos à construção de um museu descolonizado em seu discurso curatorial e museográfico, mas ansioso por ser recolonizado no que se refere ao seu arcabouço institucional” (pág. 10). Muitas

³ Minha abordagem à performance neste artigo é amparada tanto por estudos mais antropológicos da performatividade indígena (Graham & Penny, 2014; Gilbert & Gleghorn, 2014; Frost, 2016; Phipps, 2016), bem como por trabalhos sobre ritual e dança no campo dos estudos da performance (Schechner, 2003; Lepecki, 2016).

Nota da tradutora: Onde a palavra “performance” ocorria no texto original em inglês, nós a deixamos como “performance” em português, embora o termo tenha um campo semântico mais restrito e muito mais relacionado às artes performáticas em português do que o mais geral senso de “desempenho” ou “realização” de um ato qualquer que pode abranger em inglês. Onde o verbo “to perform” ocorria no texto original em inglês, isso foi traduzido como “representar.”

⁴ Para uma visão geral dos debates recentes sobre o tema no Brasil, ver González Vázquez & Zacarias (2017), Muñiz-Reed (2019), Caro Cocotle (2019) e Friques e Basbaum (2020). A teoria de “uma curadoria menor” do curador Moacir dos Anjos (2017) também é relevante neste contexto.

instituições provaram ser capazes de incluir alguma arte não ocidental e/ou não elitista em suas coleções e exposições temporárias, como parte de uma corrente da moda para representar a “transicionalidade transnacional” pós-colonial, para usar o termo do artista, curador e crítico de arte Terry Smith (2012). A curadora e crítica de arte Katya García-Antón (2018) também denomina isto de uma “Virada Global” ou “Virada Indígena” consumista na curadoria contemporânea (pág. 8).⁵ No entanto, essas instituições se mostraram menos preparadas para realmente decolonizar suas práticas e funções curatoriais. Com isso, quero dizer que, em vez de continuar a privilegiar a prática exibicionista tradicional de tranquila contemplação individual da arte, a prática curatorial realmente decolonial em nível institucional precisa necessariamente facilitar as condições para não apenas um “tornar visível”, mas um “tornar presente” esses “sujeitos decoloniais” enquanto curam suas próprias “práticas de re-existência”, para extrapolar os termos de Mignolo e Vázquez. Ou seja, significa realmente convidar povos (antes) colonizados e ainda marginalizados para virem ao local, em vez de apenas trazer amostras de suas obras para o museu.⁶ E, à medida que esse “tornar presente” acontece, ele implica ceder o poder interpretativo dos curadores institucionais a atores não institucionais. Os curadores institucionais passam a funcionar como facilitadores de uma prática de curadoria mais improvisada e performática conduzida por esses atores não institucionais. Além disso, as instituições e seus curadores também precisam estar abertos a abordagens de colaboração de fora do circuito de arte estabelecido, mesmo para ocupações não convidadas, em vez de trabalhar sempre com uma agenda pré-determinada pela própria instituição. Eles precisam facilitar a ocupação por atores não institucionais convidados, semi-convidados e mesmo não convidados de tais espaços culturais de elite tradicionalmente inacessíveis, permitindo que esta prática de curadoria decolonial liderada por atores não institucionais inclua a celebração da força e dos valores da comunidade em aquele espaço. Isso pode ser através de “performances teatrais e

⁵ Para uma discussão mais ampla a respeito da política racial e de gênero na curadoria, consulte Maura Reilly, *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating* (2018).

⁶ Algumas instituições têm tentado avançar para a prática curatorial descolonial, empregando um membro das comunidades (anteriormente) colonizadas em questão como parte da equipe curatorial, de forma temporária ou permanente. O caso mais conhecido e atual no Brasil é a recente nomeação da curadora Guarani Nandeva Sandra Benites para a equipe curatorial do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Lima, 2020; Langlois, 2020). Ver também Jimena de Felipe Beltrão e Silvia de Sousa Leão (2018) para a discussão de um conceito de “curadoria compartilhada”. Embora esses movimentos sejam geralmente positivos, os perigos do *tokenismo* e da cooptação institucional estão sempre presentes, no entanto.



musicais” (particularmente espontâneas), por exemplo, através da experiência do que Terry Smith chama de “comunalidade coeva” – a experiência de “compartilhar genuinamente as diferentes formas de ser no tempo, e fazer isso em uma troca direta, um para um” (2019, pág. 26; cf. a terceira epígrafe, acima) – por meio de suas práticas artísticas e de suas interações face a face com o público.

Minha inclinação inicial era definir essa prática de curadoria liderada por indígenas como “curadoria de baixo”, adaptando assim o conceito de “história desde abaixo” popularizado por E. P. Thompson (1966). No entanto, a relação hierárquica de “acima” e “abaixo”, sem dúvida, também precisa ser decolonizada. Fruto das discussões com Tawanã Kariri-Xocó e Sebastián Gerlic, protagonistas da exposição do projeto, um termo que surgiu para descrever esse tipo de curadoria improvisada por atores não institucionais foi “curadoria de coração”. Um sentido dessa abordagem “sincera” pode ser visto no discurso espontâneo de abertura de Tawanã na exposição (cf. a primeira epígrafe, acima). Segundo Tawanã as palavras “vieram até ele” na hora, e ele as pronunciou para reconhecer a importância de sua própria presença como indígena naquele espaço cultural, como uma invocação das forças espirituais indígenas para limpar as más energias antes da abertura da exposição, e como forma de receber o público e reconhecer o fato de que o impacto desejado da exposição era mudar o público, ter um efeito visceral na forma como ele se sentia (comunicação pessoal, 24-25 de junho de 2020). No entanto, para evitar de dar a entender que curadores profissionais não têm coração ou que agem sem integridade, ou cunhar uma expressão que, quando tomada pelo valor aparente, parecerá simplista e exotizante, falarei aqui simplesmente, embora menos evocativamente, de práticas curatoriais de decolonização lideradas por atores não institucionais.

Muito desse tipo de prática curatorial decolonial liderada por indígenas pode terminar em algo que parece, soa e dá a sensação de um festival. No entanto, deve-se abordar a conversão institucional de exposições em eventos e festivais com cautela, pois o último pode ser simplesmente outro ramo do abrangente e altamente consumista “complexo exibicional de artes visuais” contemporâneos, para usar os termos de Smith. Mesmo um festival improvisado que surge no contexto de uma instituição de arte de elite pode facilmente ser cooptado pela instituição, deixando assim de resistir à infinita exploração capitalista da cultura como teorizado por George Yúdice (2003). Este artigo explora essas questões por meio de um estudo de caso do projeto AEI - Arte Eletrônica

Indígena, cujos resultados foram expostos no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA, ou simplesmente MAM, como era conhecido pelos integrantes do projeto) em Salvador, Brasil em 2018.⁷ Embora oficialmente preparada como uma exposição, a divulgação pública do projeto nas instalações do museu foi cada vez mais concebida pelos membros da equipe do projeto que estiveram presentes nos fins de semana de abertura e encerramento como uma espécie de festival, apesar da relutância do museu em abraçar essa mudança de abordagem curatorial. Com base em entrevistas com muitos dos envolvidos no projeto e na experiência em primeira mão do fim de semana de abertura da exposição, primeiro estabeleço a natureza do projeto e da instituição anfitriã. Em seguida exploro as principais tensões curatoriais entre a instituição e os atores não institucionais. Minhas conclusões se concentram nas lições que podem ser aprendidas com essa experiência.

“O MAM não apoia festivais”: O projeto e a instituição anfitriã

O projeto Arte Eletrônica Indígena foi executado por Thydêwá, uma pequena ONG baiana liderada por uma equipe central de parceiros indígenas e não indígenas: tendo como diretor, Sebastián Gerlic (originário da Argentina), codiretora Ivana Cardoso de Jesus (Potyra Tê Tupinambá), e associados, José Nunes de Oliveira (Nhenety Kariri-Xocó), Maria José Muniz de Andrade Ribeiro (Maria Pataxó-Hãhãhãe) e Fernando Monteiro dos Santos (Atiã Pankararu). Conforme explica o catálogo da exposição (Thydêwá, 2018), desde 2002 ela tem se concentrado na execução de “programas, projetos, ações e campanhas de sensibilização, conscientização e promoção da cultura da paz” com foco nas relações interculturais indígenas/não indígenas. A organização possui uma trajetória consolidada no campo da autoexpressão indígena e apropriação de novas tecnologias, tendo alcançado reconhecimento nacional e internacional no período c.2004-2014 pelo seu inovador portal Índios Online que interligou diferentes comunidades indígenas no Nordeste brasileiro (cf. Pitman, 2018). Também executou outros projetos de destaque, como a rede educacional online, Arco Digital (2006-07), projetada para desafiar estereótipos negativos em torno da indigeneidade, e o projeto de artes digitais, Oca Digital (2012). Para o projeto AEI, financiado pela empresa de

⁷ A seguir, utilizo AEI sem aspas para me referir ao projeto como um todo e “AEI” entre aspas para me referir especificamente à exposição no Museu de Arte Moderna da Bahia.



telecomunicações Oi, e sua fundação educacional, Oi Futuro, bem como pelo programa Fazcultura do governo baiano, a equipe Thydêwá se juntou a um grupo de colaboradores em grande parte não indígenas, principalmente o produtor executivo Tiago TAO e a produtora interna Anna Campagnac, para formar a equipe curatorial.⁸ Tawanã Kariri-Xocó teve destaque em termos de presença e protagonismo indígena no final de semana de abertura da mostra.

Em consonância com o ethos da organização, o projeto AEI se apresenta em seu site (Thydêwá, 2018–) e no material de divulgação da exposição como focalizado na colaboração e cocriação indígena/não indígena sendo isso uma forma de melhorar as relações interculturais entre os povos indígenas e a sociedade em geral. Sem dúvida, os resultados eram mais bem “arte eletrônica intercultural” do que exclusivamente “arte eletrônica indígena”, e o projeto se focava mais em processos participativos de criação de arte do que em artistas e obras de arte individuais. No entanto, em termos de chamar a atenção das pessoas e desafiar preconceitos arraigados em torno do que os povos indígenas podem e não podem fazer, o título escolhido funcionou extremamente bem. Através de um convite aberto à apresentação de propostas publicado no site, o projeto procurou trazer artistas de qualquer nacionalidade e/ou etnia, mas com formação em arte eletrônica/digital/das novas mídias, para realizar residências artísticas relativamente curtas de uma a duas semanas de duração em diferentes comunidades indígenas que fazem parte da rede de Pontos de Cultura Indígena, criada pela ONG desde o início dos anos 2000. Os artistas selecionados eram principalmente brasileiros (Davy Alexandrisky, André Anastácio e Alberto Harres, Naum Bandeira, Bruno Gomes, Sheilla Souza e Tadeu dos Santos, Paulo César Teles e Rosana Bernardo, e Tito Vinícius), dois eram bolivianos (aruma – Sandra de Berduccy, e Óscar Octavio “Ukumari”), e um era britânico-chileno (Nicolas Salazar Sutil). A maioria se identificaria como “branco” ou “mestiço”, embora alguns tivessem um interesse pessoal em se envolver com as culturas indígenas. Durante as residências, a ideia era que os artistas selecionados e membros da comunidade compartilhassem seus conhecimentos artísticos e culturais e co-criassem uma obra, ou

⁸ Fui convidada a fazer parte desta equipe devido às minhas pesquisas anteriores sobre o portal Índios Online e ao interesse que demonstrei pelo projeto desde o seu início. Problematizo o papel que desempenhei, bem como o da ONG organizadora, mais detalhadamente na monografia *Decolonising the Museum: The Curation of Indigenous Contemporary Art in Brazil* (Tamesis, 2021). Para os fins dos eventos no MAM, meu papel foi em grande parte o de “observador privilegiado” ao invés de “participante ativo”, para usar os termos do antropólogo Harry F. Wolcott (1998).

série de obras, para expor em uma exposição pré-programada no MAM. O processo de criação artística centrou-se, portanto, na partilha de experiências entre pessoas de diferentes estilos de vida, de “comunalidade coeva” nos termos de Terry Smith.

Os povos indígenas envolvidos foram os Kariri-Xocó e os Karapotó Plak-ô em Alagoas, os Xokó em Sergipe, os Pankararu em Pernambuco, e os Tupinambá de Olivença, os Camacam Imboré, os Pataxó Hãhãhãe, os Pataxó de Barra Velha e os Pataxó de Comexatiba na Bahia. Todas são pequenas comunidades (entre 150 e 9.000 membros), localizadas no nordeste brasileiro, região que experimentou a colonização mais extensa ao longo de cinco séculos, incluindo esforços sustentados para dizimar, diluir e negar as populações indígenas. Este processo ocorreu tanto através de massacres e propagação de doenças, como também através da remoção forçada de terras tradicionais e subsequente agregação (e, portanto, miscigenação) de diferentes etnias em aldeias, bem como através de outros processos de miscigenação com populações afro- e euro-descendentes. Também se concretizou através da organização de aldeias em torno da Igreja Católica e da sua missão de converter as comunidades ao Cristianismo, e através da imposição da educação por meio do português e contendo a mensagem das cosmovisões ocidentais. Esse processo foi tão eficaz, que os governos locais se sentiram confiantes em declarar os povos indígenas do Nordeste oficialmente extintos no final do século XIX. É assim que todos os povos indígenas que participaram do projeto Arte Eletrônica Indígena são aqueles que ressurgiram e reafirmaram suas identidades indígenas e seu direito à terra por meio de retomadas ao longo dos séculos XX e XXI, e todos eles enfrentam uma batalha contínua pela aceitação por uma sociedade dominante que geralmente os considera como “falsos índios”.⁹

De relevância para a sua participação em um projeto de arte eletrônica é o fato de que, dada esta história, todos os povos indígenas envolvidos têm contato regular com a sociedade brasileira dominante e, portanto, o conceito de fazer arte e ser um artista no sentido ocidental não é desconhecido ou um anátema absoluto para sua cosmovisão. No entanto, o “mundo da arte” de museus e galerias de elite não é algo com que muitos deles se envolvam, geralmente aceitando as estruturas hegemônicas que canalizam sua expressão artística para o mercado de artesanato, e muitos são receosos quanto ao

⁹ Para mais informações sobre essas comunidades, consulte Pacheco de Oliveira (1998), e para uma discussão mais detalhada sobre o processo das *retomadas*, consulte Pacheco de Oliveira (2018) e Alarcon (2018).

potencial *tokenismo* e perigos de exploração ou de embranquecimento em qualquer trato com o “mundo da arte”. Os membros dessas comunidades indígenas também conhecem e usam muitas das inovações tecnológicas eletrônicas e digitais que definem a sociedade contemporânea, mesmo que seu acesso seja restrito por questões como o uso compartilhado de hardware e banda larga limitada. No entanto, seu contexto histórico também significa que eles estão muito conscientes da necessidade de “representar” sua indigeneidade de uma certa forma – folclórica, colorida, tradicional – para serem reconhecidos pela sociedade dominante como “propriamente” indígenas. O desafio envolvido em um projeto para criar arte eletrônica indígena é, portanto, encontrar o equilíbrio para que os membros dessas comunidades possam afirmar uma identidade indígena positiva em vez de disparar acusações de falsa indideneidade.

A própria exposição foi composta por dez obras de arte diferentes, nem todas sendo arte explicitamente eletrônica; ou seja, obras de arte que requerem eletricidade para funcionar e são baseadas em tecnologias eletrônicas, embora não necessariamente digitais (cf. Shanken, 2009, págs. 15-16). No entanto, a impressão geral dada pelas notas de imprensa e outros materiais de divulgação é de uma exposição tematicamente coerente de arte eletrônica improvisada, provisória, e geralmente de baixa tecnologia, com um forte elemento interativo e experiencial. Cinco das obras de arte eram instalações interativas, incluindo elementos eletrônicos ou puramente digitais, por exemplo, uma estrutura semelhante a um casulo feita de juncos, cabo de fibra óptica, LEDs e um sensor de pulso que revelava em suas luzes intermitentes o batimento cardíaco da pessoa que estava sentada dentro dela, ou uma projeção que convidava os visitantes a participarem de uma “pintura corporal digital”, exibida ao lado de um vídeo mostrando os resultados da forma como os indígenas se engajaram no projeto durante a residência. Duas outras exposições foram instalações de elementos naturais (seixos, areia e tapete de junco) ou peças de madeira decorada que incorporaram um elemento de videoarte. Este foi o caso em que a residência resultou em experiências de arte que eram claramente efêmeras demais (performance) ou fundamentadas demais (arte rupestre / graffiti) para serem facilmente transportadas para um ambiente de museu e onde a videoarte funcionou como o principal

elemento de “alta tecnologia” desses projetos. Havia também um conjunto de colagens digitais e outro de fotos (digitais), além de música pop indígena.¹⁰

A consonância da combinação de arte eletrônica/digital/das novas mídias com arte indígena é acidentalmente desenhada por Beryl Graham e Sarah Cook em seu *Rethinking Curating: Art after New Media* (2010), onde elas recorrem a Tom Hill, artista e curador da etnia Konadaha Seneca, para ajudar a definir a natureza das novas formas de arte das novas mídias que procuram curar. Hill argumenta que as línguas das Primeiras Nações são “orientadas para o verbo” em vez de “orientadas para o objeto” e que, “Elas estão sempre fazendo algo, mesmo quando você termina com um produto, o produto tem que fazer algo” (pág. 5). Na verdade, o mesmo princípio se aplica à arte indígena que, como observam historiadores da arte como Regina Polo Müller (2008), é mais focada em processo do que em produto, mais focada em sua capacidade de efetuar mudanças em seu público do que em oferecer oportunidades de contemplação silenciosa. Graham e Cook argumentam que a arte das novas mídias é igualmente orientada para o processo e, portanto, procuram descrever (e curar) essa arte em termos de “verbos de comportamento em vez de substantivos de meio”, em termos do que as obras fazem com você e como elas funcionam e não do que parecem à vista (págs. 5-6). Seguindo as categorizações do curador Steve Dietz, elas focam suas atenções nas diferentes formas e combinações de interatividade, conectividade e computabilidade nas obras a serem curadas. No contexto da exposição “AEI”, é claro que a interatividade foi vista como um fio condutor da exposição – é referenciada explicitamente no subtítulo da exposição, “uma exposição interativa”. (Ver Fig. 1.) Além disso, essa interatividade é pelo menos tanto interpessoal e intercultural quanto tecnológica.

¹⁰ O objetivo do presente artigo não é a análise estética ou cultural das obras de arte propriamente. Para uma boa avaliação preliminar do significado artístico e cultural de todas as obras, ver Simões (2018). Para uma leitura eco-crítica de alguns dos materiais apresentados, ver Pitman (2019a).



Fig. 1. Outdoor da mostra, que foi exibido em diversos locais de destaque em Salvador; design Helder C. Jr. @ Thydêwá

A instituição anfitriã da exposição – o Museu de Arte Moderna da Bahia – é um bastião da arte de elite no Brasil, apesar de, sendo administrado pelo estado da Bahia, esteja sempre sem dinheiro e em permanente estado de incerteza. Fundado em 1959 pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi, o museu foi o terceiro museu de arte moderna a ser instalado no país, apenas uma década após a fundação dos museus de arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo. Desde 1963 ocupa uma localização histórica privilegiada em Salvador: o Solar do Unhão, palacete e espólio do juiz Pedro Unhão Castelo Branco que data do século XVI. Isto inclui a Capella de Nossa Senhora da Conceição do século XVIII, que é o edifício onde a exposição “AEI” aconteceu.¹¹ (Ver Fig. 2.). O acervo do museu apresenta obras de modernistas brasileiros como Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Cândido Portinari, bem como de artistas brasileiros mais contemporâneos e famosos artistas baianos como Mario Cravo Junior, Carybé, Mestre Didi e Rubem Valentim.¹²

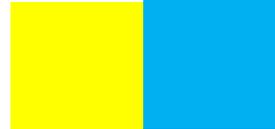
¹¹ Parte do caráter excludente da instituição para os indígenas não decorre apenas de sua função cultural atual, mas, sem dúvida, das finalidades passadas das próprias edificações, uma vez que a propriedade como um todo estaria diretamente envolvida com o tráfico de escravos, e as igrejas em geral têm desempenhado um papel claro na repressão aos povos indígenas.

¹² Para informações sobre o museu ver a *Enciclopédia Itaú cultural de arte e cultura brasileiras* (2020).



Fig. 2. Capela do século XVIII (Nossa Senhora da Conceição) do Solar do Unhão, integrante do espaço da galeria do Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, destinada à exposição “AEI”, durante a montagem, com Marlene Pataxó em pé à porta. @Thea Pitman

Em relação ao seu posicionamento regional, o museu coloca ênfase em mostrar a forte relação de alguns desses artistas com a cultura afro-brasileira da região. A arte indígena e as referências às culturas indígenas locais estão consideravelmente menos em evidência, no entanto. Bo Bardi originalmente trabalhou em um projeto paralelo para criar um museu de arte popular que abrangesse as artes indígenas. Ela então mudou a estratégia, decidindo exibir as coleções, antes separadas, juntas, quebrando assim deliberadamente as barreiras entre formas de arte de elite e formas de arte populares. Há evidências positivas dessa iniciativa de hibridizar arte de elite/arte popular ainda hoje nas exposições de arte afro-brasileira do MAM, onde o que antes poderia ser visto como mero artesanato recebe o mesmo status que outras formas de arte de elite, bem como na organização de workshops em torno do tema “#MAMcestralidade” para “artes negras”. No entanto, a arte indígena não recebe a mesma atenção ou tratamento igual à arte afro-brasileira, com apenas uma pequena exposição em 2017 – “Máscaras Indígenas que Tocam” – evidenciando um indício de vontade de abraçar a produção artística indígena. A exposição teve como objetivo marcar o Dia do Índio – ou Dia da Resistência Indígena, como muitos indígenas preferem chamá-la – daquele ano e foi obra da etnomusicóloga



Emília Biancardi que exibiu quatro máscaras amazônicas adaptadas para funcionar como instrumentos musicais, e organizou uma performance relacionada da Orquestra Museuofônica de profissionais de museu atuando com crianças de escolas locais. Embora a exposição indiscutivelmente traga artes indígenas para o museu, recontextualizando e hibridizando-as para encorajar sua apreciação como “arte”, e enfatize uma abordagem performativa e processual na forma como é curada, não há evidências disponíveis online para sugerir que algum indígena fosse reconhecido pessoalmente como artista das obras, ou acompanhasse as máscaras ao museu, ou participasse da apresentação musical. Além disso, a exposição fez pouco para retificar o equívoco popular local na Bahia de que os únicos indígenas no Brasil estão na Amazônia, e não em sua própria porta.¹³

Voltando à exposição “AEI”, a equipe do projeto abordou o museu sobre a realização de uma exposição na fase de concepção do projeto. Em entrevista ao diretor da ONG, Sebastián Gerlic, ele observou que se lembrava do museu como uma grande referência cultural da época em que morava em Salvador no final dos anos 1990/início dos anos 2000 e que tinha fama de usar seus terrenos e localização atraente em um ponto da baía onde muitas pessoas optaram por assistir ao pôr do sol para sediar shows noturnos populares (Gerlic, comunicação pessoal, 24-26 de maio de 2020). Foi esta fama festiva, bem como o valor cultural e o desafiante legado histórico do local que fizeram Gerlic pensar que o MAM seria o local ideal para a exposição do projeto. Ao fazer isso, ele estava canalizando vinte anos de experiência em eventos com colaboradores indígenas e preparando o terreno para um protagonismo curatorial indígena mais prático durante a própria exposição.

O diretor do MAM na época era o artista baiano Zivé Giudice. O fato de ele ter concordado em hospedar a exposição “AEI” sugere uma abertura incremental do museu à arte indígena, à exploração da “transicionalidade transnacional” nos termos de Terry Smith, no mínimo. Em entrevista, Giudice também observou que acatou a proposta, por

¹³ Para obter informações sobre as exposições temporárias mais antigas, consulte a entrada do museu na Encyclopédia Itaú, bem como para as mais recentes, a página do museu no Facebook (2015-). Esta é a melhor forma de saber mais sobre a programação recente do museu, pois atualmente não possui um site próprio. O museu também acolheu o projeto estadual (anti)biennial, a “3ª Bienal da Bahia”, em 2014 (Lawrence, 2019; Santos Mateo, 2020, págs. 323-42). Embora seja um movimento positivo em termos de curadoria, definindo-se mais como uma série de “ações” do que como uma “exposição”, e tentando tomar uma posição crítica sobre a forma como outras bienais mais dominantes são integradas ao mercado de arte global, direcionou seu ímpeto de descolonização para a inclusão de eventos de arte afro-brasileira em detrimento de qualquer coisa relacionada à criatividade das culturas indígenas do estado ou da região.

ela se encaixar em seus outros planos curatoriais da época para hospedar oficinas de arte eletrônica no museu (comunicação pessoal, 21 de janeiro de 2020). No entanto, apesar de o museu ter oficialmente aceitado hospedar a exposição, a relação entre instituição e projeto era receosa e em deterioração, conforme relatado por Gerlic, embora não por Giudice. Por exemplo, o MAM não divulgou a exposição de nenhuma maneira.¹⁴ Além disso, enquanto Giudice alegou em entrevista que os protocolos do museu eram muito flexíveis – “Existiam as regras naturais de um espaço público como o MAM. Tínhamos um protocolo flexível. Tudo funcionou muito bem.” – os organizadores da AEI relatam ter repetidamente enfrentado problemas ao tentar negociar antecipadamente as expectativas dos colaboradores indígenas. De acordo com Gerlic, eles não estavam explicitamente autorizados a classificar a exposição no catálogo como “uma mostra e festival”, como Giudice disse categoricamente que “o museu não apoia festivais”. Também foram informados que os indígenas não podiam “retomar” o museu dormindo no local, não podiam fazer fogueiras no local para fins rituais e não podiam vender artesanato no espaço expositivo, embora tenha sido oferecida a possibilidade de venda através da loja do museu. Todas essas questões dão uma ideia clara do policiamento do perfil da instituição como um espaço de contemplação tranquila da arte erudita, distante das reais necessidades dos indígenas para se sustentar na cidade grande e sustentar suas famílias em casa através da atividade comercial, bem como para afirmar de forma ruidosa e orgulhosa a sua presença no espaço museológico através de práticas culturais que consideram essenciais.

A retomada cultural do MAM como performance/performatividade

No evento, havia vinte e um indígenas presentes no fim de semana de abertura da exposição “AEI”, trabalhando em colaboração com outros membros não indígenas da ONG e equipe do projeto e um punhado de artistas não-indígenas, para expor suas

¹⁴ Embora isso tenha sido certamente um desafio por causa do blecaute de mídia social imposto às instituições estatais durante o período de três meses que antecedeu as eleições estaduais no final de outubro de 2018, mesmo no momento em que o MAM anunciou esse apagão em sua página de Facebook em 6 de julho, não fez nenhuma menção à abertura da exposição três semanas depois. Como o museu não tem um site atual, também não tinha outra maneira de ter pelo menos o esqueleto de uma lista de eventos futuros disponível para consulta do público. No evento, a equipe do projeto fez a divulgação da mostra por meio das redes sociais, imprensa local e outdoors de Salvador.

obras.¹⁵ Embora possa ter aparecido, ironicamente, como algo feito “pra inglês ver”, o projeto claramente não foi vivenciado como uma imposição “ocidental”, nem realizado com receio, pelos expositores indígenas. Em vez disso, foi abordado como uma oportunidade significativa para eles ganharem visibilidade positiva – por sua criatividade e cultura, e não por notícias negativas com respeito a disputas territoriais ou as desgraças de pobreza –, e isso em um importante centro urbano e local cultural de elite.

No o fim de semana de abertura, os expositores indígenas ocuparam fisicamente o espaço do museu durante o dia, mostrando aspectos de “palco” e alguns de “bastidores” da sua presença humana, para se basear na clássica distinção de Erving Goffman em *The Presentation of the Self in Everyday Life* (1956). Apesar da proibição da pernoite, esta foi uma forma de “retomada” física e culturalmente simbólica do espaço do museu.¹⁶ Eles também aproveitaram o acesso proporcionado pela sua localização temporária no museu para terem uma plataforma para fazer declarações políticas e uma oportunidade para celebrar sua indigeneidade, independentemente do que estivessem fazendo fosse sancionado ou não pela instituição. No geral, essa abordagem se alinha perfeitamente com as metodologias de curadoria lideradas por indígenas vistas em outras partes do mundo. Por exemplo, tanto reivindicar espaço quanto celebrar a sobrevivência/resistência/reexistência¹⁷ são metodologias indígenas para a pesquisa e a abordagem do mundo em geral identificadas pela intelectual Māori Linda Tuhiwai Smith (2012, págs. 143-64), e ambas estão em evidência em práticas curatoriais lideradas por indígenas citadas por Julie

¹⁵ Os expositores indígenas foram: Mangtxai, Selma e Tibiriçá Camacam Imboré, Ivann e Valdelice Karapotó Plak-ô, Tawanã Kariri-Xocó, Antônio “o fotógrafo”, Antônio “o poeta,” Ewerton, Geovam e Maria Pankararu, Jonxás e Marlene Pataó (de Barra Velha), Mariquinha Pataxó (de Comexatiba), Eliete, Elisinha e Ronildo Pataxó Hãhãhãe, Cacau e Yarú Tupinambá (de Olivença), e Alysson e Paulo Xokó. Nb. Frequentemente, há mudanças na grafia dos nomes próprios indígenas, bem como no uso de nomes de comunidades étnicas. Há também uma série de maneiras diferentes pelas quais os indígenas combinam os nomes portugueses em sua certidão de nascimento com seus nomes indígenas. Para os fins deste artigo, optei por usar os nomes da forma como estavam sendo usados no contexto do projeto e no momento da exposição.

Por razões de custo e praticidade, só foi possível ter os colaboradores indígenas presentes por uma fração do tempo em que a exposição esteve aberta, com a interpretação da exposição sendo fornecida por guias treinados mas não indígenas para o restante. Volto a esse assunto na conclusão.

¹⁶ Há uma certa consonância aqui com o movimento “Ocupe os Museus!” que surgiu a partir de 2011 nos EUA e em outras localidades do mundo, inclusive no Brasil. Para um histórico sobre este movimento, consulte Fischer (2015), e para um histórico ainda mais amplo sobre o Movimento Occupy, consulte Fuchs (2014).

¹⁷ A expressão em inglês que Smith usa é “celebrating survival – survivance.” A última palavra é um termo incomum, emprestado da obra do intelectual Chippewa Gerald Vizenor. Em português, também poderia ser traduzido pelo neologismo “reexistência,” embora também coincida perfeitamente com o conceito indígena do “bem viver.”

Nagam, Carly Lane e Megan Tamati-Quennell em seu livro *Becoming Our Future: Global Indigenous Curatorial Practice* (2020).

No centro dessa prática curatorial descolonizadora liderada por indígenas está a questão da performatividade e da performance: ambas componentes essenciais da indigeneidade contemporânea em todo o mundo. Como Laura Graham e Glenn Penny escrevem, “os conceitos de performance e performatividade são fundamentais para entender a natureza emergente, processual e contextual da indigeneidade” (2014, pág. 2), permitindo a

alguns grupos aceitar uma mudança de definições essenciais, substanciais e positivistas de sua cultura baseadas na precedência territorial para definições construtivistas, estruturais e relacionais fundadas em autoidentificação e meios de vida distintos. (pág. 8)

Este é mais particularmente o caso de povos indígenas como os do Nordeste do Brasil que, como observado anteriormente, passaram por processos de extensa colonização e assimilação, extinção oficialmente declarada e, depois uma gradual reemergência ao longo dos séculos XX e XXI. Ocorre que fora de suas comunidades indígenas – sejam territórios oficialmente demarcados ou terras adquiridas durante retomadas mais recentes – eles precisam representar sua Indigeneidade de forma deliberada a fim de garantir sua legibilidade cultural na sociedade dominante. Assim, há um equilíbrio particularmente delicado a ser alcançado entre agir de acordo com suposições estereotipadas sobre a Indigeneidade, a fim de ser reconhecido como indígena, e desafiar essas suposições – o foco abrangente do projeto AEI – introduzindo outros elementos inesperados ou ao lado desse repertório mais tradicional.

O tema da exposição de arte em si ofereceu uma forte crítica a abordagens estereotipadas da indigeneidade e sobre como deveria ser representada. O mesmo aconteceu com a presença de indígenas “reais” “acampados” no espaço expositivo, pintando o corpo com uma das mãos e checando as redes sociais em seus telefones com a outra. Crucialmente, os expositores indígenas também se envolveram ativamente com os visitantes a fim de facilitar a interação com as exposições e, a propósito, eles participaram de conversas sobre tudo e qualquer coisa que o público quisesse discutir



em uma prática expansiva de “comunalidade coeva” (cf. a segunda epígrafe deste artigo, onde o diretor de Thydêwá, Sebastián Gerlic, destaca a importância na exposição, não das obras de arte em si, mas sim da interação intercultural e interpessoal que a mostra facilitava.) No entanto, a performance mais deliberada de rituais oferece um repertório mais tradicional e esperada da indigeneidade, que é crucial para garantir a legibilidade neste contexto particular e também de grande importância para os próprios povos indígenas em termos da celebração de suas identidades culturais. De fato, a performance do toré, dança ritual (com canto), constitui uma das práticas mais importantes, tanto culturalmente como politicamente, através da qual se afirma a indigeneidade no Nordeste do Brasil, tendo sido mesmo utilizado pelas autoridades como um meio de comprovação da indigeneidade em processos de etnogênese ou “ressurgimento étnico” na região (Grünewald, 2018, pág. 43).

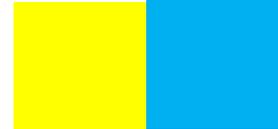
No entanto, apesar da clara necessidade dos expositores indígenas representar a indigeneidade por meio de rituais, o MAM, como mencionado anteriormente, havia efetivamente expressado sua desaprovação à importância desse elemento em sua recusa em permitir que a mostra fosse anunciada como uma exposição e, ao mesmo tempo, um festival. Com certeza, mudar a prática curatorial para um festival ou modalidade mista de exibição com festival não é uma solução garantida para descolonizar instituições de arte de elite. Como observado anteriormente, festivais envolvendo povos indígenas podem facilmente funcionar como uma mercantilização e exploração de cima para baixo de formas culturais marginalizadas, exemplificando perfeitamente as críticas de George Yúdice (2003) sobre “a conveniência da cultura” no mundo de hoje. No pensamento de Yúdice, isso se refere à maneira como o neoliberalismo introduziu “uma nova estrutura epistêmica em que a ideologia e muito do que Foucault chamou de sociedade disciplinar [...] são absorvidas por uma racionalidade econômica ou ecológica” (pág. 1). A cultura é, portanto, transformada em um recurso monetizável de tal forma que a expressão “economia criativa” caiu no jargão comum e se tornou a estrutura dominante para a compreensão do “valor” da cultura. O teórico da performance André Lepecki (2016) também chega a conclusões semelhantes sobre as possibilidades extremamente limitadas de resistência à cooptação para qualquer tipo de performance em uma época em que tudo pode ser cooptado como parte da “performance neoliberal” (págs. 7-8).

No entanto, Lepecki concebe momentos intensos de “singularidade” em tais contextos performativos; momentos que têm o poder de propor “práticas inesperadas e improváveis, modos extemporâneos de dissidência e zonas momentâneas de liberdade” (pág. 5) e pela possibilidade em tais circunstâncias do público ser transformado através da performance de mero espectador consumista para testemunha totalmente engajada (págs. 175-76)¹⁸. Outros intelectuais são ainda mais esperançosos, argumentando que os festivais e as performatividades que esses eventos promovem podem oferecer “ricas oportunidades para negociação intercultural e aprendizagem em termos indígenas, com oportunidades para cultivar compreensão e simpatia com as diferenças, histórias e culturas indígenas” (Phipps, 2016, pág. 684), isto é, a exploração de “comunalidades coevas” nos termos de Terry Smith. Phipps prossegue argumentando que os festivais também podem oferecer “possibilidades descoloniais” à la Walter Dignolo que perturbam as “culturas coloniais de dominação” e, acima de tudo, “são importantes para as comunidades [indígenas] como forma de celebrar e afirmar seu pertencer, e para projetar e regenerar suas culturas” (pág. 684). Na verdade, como Helen Gilbert e Charlotte Gleghorn (2014) argumentam, definitivamente nem sempre devemos supor que “aqueles que representam sua indigeneidade de maneiras atraentes estão inevitavelmente presos em sua própria objetificação, talvez em uma tentativa de tornar sua arte comercialmente viável apelando para interesses não indígenas” (pág. 3).

A produção da AEI entendeu tacitamente tudo isso no momento em que se sugeriu que a mostra também fosse considerada um festival. Em entrevista, Sebastián Gerlic refletiu sobre o fato de que talvez a palavra “festival” tenha mudado de conotação nos últimos anos, tornando-se menos “banal” e mais sintonizada com os interesses das comunidades indígenas: “Gostei muito da temática do festival por essa conotação de festa que é festejar, celebrar, estar junto, comunhão, encontro” [...] (comunicação pessoal, 8 de agosto de 2018).¹⁹ Na verdade, a rejeição do museu ao termo festival pode ter sido um legado de suas associações culturais mais banais ou profanas (com eventos como o carnaval, em particular) e se tivesse havido discussão que usava termos mais aceitáveis em entornos culturais de elite como a “performance”, um acordo poderia ter sido alcançado.

¹⁸ O conceito de “transformance” de Richard Schechner (1990) e a forma como diferentes atores sociais podem ser transformados em diferentes contextos performativos também é relevante aqui (págs. 186-97).

¹⁹ Isso coincide com a avaliação de Nicola Frost (2016) das “ecologias de festivais” contemporâneas.



Na verdade, foi assim que Zivé Giudice conceituou posteriormente o que viu na noite de abertura:

Foi surpreendente as manifestações das lideranças indígenas, com seus rituais de iniciação às atividades, e dos belos discursos em defesa da terra. Compreendi aquilo tudo como uma extraordinária *performance* onde se soldaram a tradição e o contemporâneo, manifestado nos trabalhos resultantes das oficinas nas aldeias. (Comunicação pessoal, 21 de janeiro de 2020; meu itálico)

No entanto, quaisquer que sejam as razões do museu para não querer “fazer festivais,” o fato de que as performatividades de “festivais” indígenas – os cantos, danças, rituais, bem como os discursos altamente politizados da cerimônia de abertura – foram oficialmente indesejados e não divulgados publicamente,²⁰ também significa que não foram de forma alguma “cooptadas” pela instituição. Por exemplo, a programação e o marketing do museu poderiam ter tentado estabelecer um cronograma para o que aconteceria, limitando assim esses eventos a serem “shows” que deveriam ser realizados, que os participantes indígenas quisessem ou não.²¹ Eles podem até ter tentado cobrar uma taxa dos possíveis espectadores. Em vez disso, a natureza um tanto mais ilícita desses elementos performativos aumentou sua potência como experiências únicas, “acontecimentos,” “singularidades” em que os visitantes podem se sentir envolvidos e transformados, em vez de serem simplesmente “espetáculos” antecipados. Nesse sentido, eles mantiveram a agência indígena e o espírito decolonial.

Havia também polivalência substancial no propósito de tais elementos performativos. Alguns dos torés faziam parte de rituais mais formais, totalmente antecipados e ativamente desejados pelos expositores indígenas e equipe do projeto, que ocorriam no início e no final de sua permanência no museu, bem como na noite de inauguração. Nessas ocasiões, havia claramente um maior senso de “performance” em jogo para o público, e os membros da plateia eram geralmente bem-vindos para participar

²⁰ O MAM, como notado anteriormente, não divulgou publicamente a mostra, muito menos a presença de expositores indígenas ou o que eles poderiam fazer durante sua permanência no museu.

²¹ O apagão das mídias sociais do museu, sem dúvida, foi benéfico a esse respeito. No entanto, a equipe do museu poderia ter tentado postar uma lista dos eventos de cada dia em um quadro negro ou semelhante na entrada, se quisesse.

nos estágios finais do ritual. Em outras ocasiões, o torés eram uma forma de performatividade mais espontânea, geralmente iniciada por um dos homens mais velhos, e uma atividade em grupo realizada apenas para a satisfação das necessidades espirituais indígenas, independentemente da presença de uma audiência.²² Como Yarú Tupinambá observou em entrevista, os expositores indígenas se reuniram no contexto do evento como “uma grande família” e o ritual foi um elemento crucial para isso:

Assim na realidade nossos povos, as onze etnias,²³ eles estão meio que um pouco afastados as uns dos outros, assim que através de um projeto como esse você... dentro de um ritual com todos eles, você percebe uma energia diferente, você percebe um ambiente alegre. (Comunicação pessoal, 10 de agosto de 2018)

A necessidade espiritual indígena dos rituais era evidente desde o início. A primeira coisa que fizeram ao chegar ao local para montar a mostra e novamente antes da inauguração oficial foi realizar rituais: fumaram cachimbo para abrir canais com a divindade Tupã e cantaram e dançaram torés das diversas comunidades, a fim de limpar o espaço e livrá-lo de energias ruins. Mesmo no contexto da cerimônia de abertura mais formal, os rituais respondiam não apenas à necessidade de representar a sua indigeneidade para a multidão reunida, mas também podiam mudar o propósito para atender a uma necessidade urgente de limpar energias ruins. Nessa ocasião, houve um repentino curto-circuito na metade dos procedimentos na área fora da capela que quase encerrou todo o evento – a arte eletrônica dificilmente funciona à luz de velas! Após alguns minutos de respiração contida, Tawanã começou a executar um toré, seguido pelo resto dos homens, e em um momento de grande tensão e intensidade, finalmente desfilaram em direção ao museu, empurrando as portas principais da capela e conduzindo o grupo pelo espaço da exposição no escuro. No exato momento em que passaram pela placa de circuito, as luzes voltaram.²⁴ (Ver Figs. 3 e 4.)

²² Esta descrição das diferentes performatividades rituais está de acordo com a discussão de Richard Schechner sobre a relação entre ritual e teatro em seu livro reconhecido *Performance Theory* (1977), em particular o capítulo 4, “From Ritual to Theater and Back: The Efficacy-Entertainment Braid.”

²³ Isso é um erro – havia na verdade nove grupos étnicos envolvidos no projeto e dez obras em exposição.

²⁴ Para algumas imagens de vídeo do início do toré espontâneo que se realizou durante o corte de luz, veja www.instagram.com/p/Bl_lF37FZO3.



Fig. 3. Tawanã Kariri-Xocó falando no início da cerimônia de abertura, com Antônio “o poeta”, Geovam e Antônio “o fotógrafo” Pankararu na plateia. @Dayanne Pereira



Fig. 4. Tawanã Kariri-Xocó e outros dançando um toré na cerimônia de abertura. @Thea Pitman

Sequências de eventos como os da noite de abertura certamente confirmaram aos expositores indígenas sua própria agência curatorial – (era quase como se) as luzes voltassem em resposta à sua força espiritual e à determinação de que teriam sua exposição e ocupariam esse espaço. Em uma discussão sobre os eventos da noite de abertura vários

dias depois, Yarú Tupinambá observou que, “A gente acredita muito que foram os nossos encantados que nos ajudaram naquele momento” (comunicação pessoal, 10 de agosto de 2018). Da perspectiva de um espectador aleatório, a coisa toda certamente tornaria a noite extremamente dramática e faria todos os participantes indígenas parecerem xamãs com poderes sobrenaturais que poderiam comandar a luz. Um membro mais cínico da plateia poderia até supor que tudo havia sido planejado para aumentar o efeito dramático. Mas esses eventos liderados por indígenas realmente dependem de uma certa “suspensão voluntária da descrença” (nas palavras do poeta inglês Samuel Taylor Coleridge) por parte do público, a fim de começar a abraçar uma lógica e uma visão de mundo completamente diferentes, para sentir as coisas e se deixar levar, como Tawanã enfatizou em seu discurso de abertura, ao invés de apenas observá-las e analisá-las. Sem dúvida, tais eventos têm mais potencial de encorajar essa descolonização do pensamento se pegarem o observador de surpresa e só podem fazer isso se permanecerem separados de quaisquer processo de mercantilização institucional.

A performance de torés espontâneos também funcionou como uma abordagem indígena para experimentar e para curar a própria exposição, como ficou particularmente evidente em uma sequência de eventos que aconteceu no final da tarde do domingo. Eu tinha entrevistado o máximo de participantes indígenas possíveis durante o fim de semana sobre suas experiências do projeto como um todo e da exposição em particular. Ao final da última entrevista que realizei in loco com os quatro homens Pankararu (Geovam, Ewerton, Antônio “o poeta” e Antônio “o fotógrafo”) e também com o artista Alberto Harres, todos nos levantamos do chão onde estávamos sentados do lado de fora da capela e começamos a esticar as pernas, olhando em volta para ver o que mais estava acontecendo. Os homens Pankararu começaram a conversar com Yarú Tupinambá, e então, sem nenhum planejamento ou aviso, Geovam Pankararu começou a sacudir seu maracá e a cantar.²⁵ Rapidamente os outros o seguiram e Tawanã Kariri-Xocó veio para se juntar ao grupo. Depois de um minuto ou mais, eles deram a volta para pegar Sebastián Gerlic, que estava falando por perto, e então se dirigiram para a capela.²⁶

Entraram pela porta do lado esquerdo e continuaram a efetivamente realizar um tour “decolonial” por toda a exposição, cantando o tempo todo e reunindo pessoas

²⁵ Geovam posteriormente confirmou a espontaneidade de suas ações, incluindo a escolha do toré (comunicação pessoal com Sebastián Gerlic, junho de 2019).

²⁶ Gerlic foi o único não indígena participante deste toré.

enquanto avançavam²⁷. O toré cantado chama-se “Caboco Lino” ou “Caboco Índio”. É uma canção de chamada e resposta que começa com a voz de um “branco” desafiando um indígena sobre o que ele está fazendo em uma terra que não lhe pertence (mais): “Caboco índio! O que anda fazendo aqui? / Seu caboco índio! O que anda fazendo aqui?”²⁸ A resposta indígena é que ele veio recuperar o que é seu por direito: “Eu ando por terra alheia / procurando a minha ciência.” À medida que Geovam cantava o toré, adaptou a letra à situação atual de ter vindo a Salvador para a exposição no MAM como uma forma específica de “andar por terra alheia” e “procurar a sua ciência”; ou seja, como forma de retomada (cultural): “Vou para Salvador. / A uma exposição. / Caboco índio! Eia eia há. / Meu caboco índio! Eia eia há.”



Essa é absolutamente a essência da prática de “re-existência”, “reexistencia” e “bem viver” indígena no Brasil – a retomada do espaço e a alegre celebração de sua cultura nele. Durante a nossa entrevista Sebastian Gerlic resumiu a “energia específica”, “fluida e muito bonita” do “encontro multicultural” que foi o fim de semana de abertura assim: “Foi uma festa. Eu gosto de chamar a mostra de festival. [...] O que fizemos foi celebrar e festejar mais do que mostrar” (comunicação pessoal, 8 de agosto de 2018).

²⁷ Trechos desse toré-visita da mostra podem ser vistos no vídeo de pesquisa, *Occupy MAM!* (Pitman, 2019b).

²⁸ Geovam também adaptou a letra do toré para refletir o gênero dos indígenas para os quais cantou ao percorrer a exposição, chamando Mangtxai Camacam Imboré e Maria Pankararu de “caboca índia”.

Conclusões

Estamos testemunhando no momento um grande boom na aceitação da arte contemporânea indígena no mundo da arte brasileira (Lima, 2020), bem como um crescente reconhecimento e demanda por papéis substantivos para os povos indígenas na curadoria de tais exposições (Langlois, 2020). Nesse contexto, a mostra “AEI” constitui um importante precursor e saudável corretivo ao predomínio de mostras localizadas no eixo São Paulo-Rio de Janeiro, e fortemente dependente da circulação de poucos nomes-chave nestes centros urbanos. Embora não seja, bem deliberadamente, um exemplo de agência exclusivamente indígena, dado seu foco na interculturalidade tanto na produção da arte quanto em sua exposição, um estudo etnográfico sobre o escopo da agência curatorial indígena exercido *in situ* durante o fim de semana de abertura da exposição no MAM pode, como acabo de mostrar, oferecer um exemplo de prática curatorial decolonial liderada por indígenas que desafia as práticas curatoriais mais tradicionais de instituições de arte de elite, e que vai além da disposição dessas instituições de apenas manter a porta aberta para a representação de uma “transicionalidade transnacional.” Em vez disso, podemos afirmar que a exposição/festival AEI alcançou uma decolonização temporária do Museu de Arte Moderna da Bahia por meio da prática de retomada cultural dos expositores indígenas e sua celebração da força e dos valores culturais indígenas naquele local. Eles retomaram o museu.

A exposição também nos permite aprender lições valiosas em termos de como as instituições de arte convencionais e os povos indígenas podem se relacionar melhor uns com os outros, de modo que outras exposições de arte indígena possam ser organizadas de forma diferente favorecendo às necessidades e desejos indígenas. A agência curatorial indígena pode, e deve, ser alcançada por meio de uma presença indígena insistente e resistente nas próprias exposições, que pode desafiar espontaneamente as expectativas institucionais e planos curatoriais pré-estabelecidos de todas as formas descritas acima. A espontaneidade é fundamental aqui e pode ajudar a evitar quaisquer associações do tipo “zoológico humano,” embora se deva notar também que os expositores indígenas em “exposições vivas” nem sempre foram vítimas inocentes de uma sociedade ocidental espectacular e totalmente desprovidas de agência (cf. Baglo, 2014). Além disso, os



expositores indígenas que estão presentes no espaço da galeria também podem interagir e fornecer aos visitantes um contexto que, de outra forma, ficaria ausente ou não seria facilmente absorvido pelo tipo de visitante “flâneur” se fornecido apenas por escrito. Na verdade, algumas exposições podem ser totalmente contraproducentes sem a presença indígena para estabelecer o tipo certo de dinâmica.

Dado o benefício da presença de expositores indígenas, tais exposições são, portanto, melhor concebidas em formato “pop-up,” onde acontecem em galerias de arte localizadas em grandes centros urbanos e, portanto, a presença indígena contínua não é viável por mais de poucos dias. Esses locais também devem estar abertos para reconceber sua oferta como um “festival” ou conceito performativo semelhante, em vez de uma “exibição” mais formal e contemplativa, se for solicitado, e sem tentar formalizar e/ou capitalizar sobre esta modalidade diferente. Os projetos de exibição como um todo também devem ser planejados para equilibrar o desejo de dar visibilidade à arte indígena nas principais instituições do meio urbano com o de garantir a visibilidade da exposição nas próprias comunidades indígenas. Esta é outra razão pela qual as exposições “pop-up” que podem facilmente sair em turnê e que podem ser curadas por membros das comunidades indígenas em cada aldeia são ideais.²⁹

Finalmente, o antropólogo e artista Tobique First Nation/Maliseet, Bernard Perley (2014) argumenta que a arte indígena pode ser exibida sem a presença indígena e ainda desencadear uma compreensão do que ele chama de “indigeneidade crítica” em seu público, em vez de cair automaticamente nas armadilhas das “expressões aceitáveis e esperadas de identidade indígena” (pág. 46). Afirma que suas próprias “representações multigêneros da identidade de Maliseet podem ser lidas independentemente de [sua] presença ou performance” (pág. 46), e ele vê estar presente para facilitar as interações e compartilhar experiências com o público como um bônus, mas não como o ser-tudo-e-o-fim de tudo. Argumenta que,

A indigeneidade crítica não é uma experiência exclusivamente indígena. A exposição, concebida como um ato de crítica indígena, permite a qualquer visitante (indígena e não indígena) vivenciar os mundos Maliseet. Nesse contexto colonial contínuo (uma exposição de arte em uma galeria de arte),

²⁹ A exposição “AEI” posteriormente percorreu as comunidades envolvidas.

os povos coloniais não podem deixar de participar e vivenciar a indigeneidade crítica. (pág. 51)

Embora a presunção de “comunalidade coeva,” de uma humanidade compartilhada através da diferença, sustentando os argumentos de Perley deva ser elogiada, ele é, no entanto, talvez muito otimista. As leituras críticas dependem muito da mentalidade de qualquer visitante. Certamente, o desafio da exposição “AEI” aos preconceitos comuns do público brasileiro que vê a arte indígena como “artesanato” ou “arte popular” e, portanto, incompatível com formas de arte contemporânea como a arte eletrônica ainda foi eficaz sem a presença indígena por causa do marcante título. A discordância entre o cenário da capela e a “arte eletrônica indígena” em exibição também pode ter ajudado a exposição “AEI” a ser lida criticamente após a saída dos expositores indígenas. Mas a exposição “AEI” não foi apenas sobre criticidade, sobre leituras resistentes. Tratava-se também de comunidade e convivência, de sentir e experimentar, de “cultura viva,” e do público também solicitava uma “suspensão voluntária da descrença” para que os visitantes experimentassem a “performatividade” indígena de maneira mais autoconsciente e sensível. Este último é muito mais difícil de conseguir sem a presença indígena.

Referências

- Alarcon, D. F. (2018). The return of relatives: Processes of mobilisation and village construction among the Tupinambá of Serra do Padeiro, southern Bahia, Brazil. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, 15(2). <https://doi.org/10.1590/1809-43412018v15n2a401>
- Baglo, C. (2014). Rethinking Sami agency during living exhibitions: From the age of empire to the postwar world. Em L. R. Graham e H. G. Penny (editores), *Performing Indigeneity: Global Histories and Contemporary Experiences* (págs. 136-68). University of Nebraska Press.
- Beltrão, J. F., e Leão, S. de S. (30 de novembro de 2018). Coleções: protagonismo indígena e curadoria compartilhada. *Humanas*. <https://humanas.blog.scielo.org/blog/2018/11/30/colecoes-protagonismo-indigena-e-curadoria-compartilhada>

- Caro Cocotle, B. (2019). *Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea*. MASP / Afterall.
<https://masp.org.br/uploads/temp/temp-X87a1s0ahKuQghS3VJ4D.pdf>
- Costa, J. F. da (2015). Descrevendo línguas brasileiras: Yaathe, a língua dos índios Fulni-ô. *Revista do GELNE*, 17, 93-111.
- Dos Anjos, M. (2017). Por uma curadoria menor. Em M. dos Anjos (editor), *Contraditório: arte, globalização e pertencimento* (págs. 155-68). Cobogó.
- Enciclopédia Itaú cultural de arte e cultura brasileiras*. (2020). Itaú Cultural.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>
- Fischer, N. (2015). Agency in a zoo: The Occupy movement's strategic expansion to art institutions. *Field: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, 2, 15-40. <http://field-journal.com/wp-content/uploads/2016/10/FIELD-02-Fischer-Agency-in-a-Zoo.pdf>
- Friques, M. S., e Basbaum, R. (2020). Apresentação: O que pode uma curadoria descolonial? *Revista Poiésis*, 21(35), 11-16. <https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35>
- Frost, N. (2016). Anthropology and festivals: Festival ecologies. *Ethnos*, 81(4), 569-83.
<https://doi.org/10.1080/00141844.2014.989875>
- Fuchs, C. (2014). *OccupyMedia! The Occupy movement and social media in crisis capitalism*. Zero Books.
- García-Antón, K. (editora). (2018). *Sovereign words: Indigenous art, curation and criticism*. Office for Contemporary Art / Valiz.
- Gilbert, H., e Gleghorn, C. (2014). Introduction: Recasting commodity and spectacle in the Indigenous Americas. Em H. Gilbert e C. Gleghorn (editoras), *Recasting commodity and spectacle in the Indigenous Americas* (págs. 1-18). Institute of Latin American Studies, University of London.
- Goffman, E. (1990). *The Presentation of the Self in Everyday Life*. Penguin. [Primeira edição 1956.]
- González Vásquez, A., e Zacarias, G. F. (2017). “Estética(s) descolonial(is)”: entrevista com Pedro Pablo Gómez. *Vazantes*, 1(2), 42-52.
<http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20503>
- Graham, B., e Cook, S. (2010). *Rethinking curating: Art after new media*. MIT Press.
- Graham, L. R., e Penny, H. G. (2014). Performing Indigeneity: Emergent identity, self-determination, and sovereignty. Em L.R. Graham, e H.G. Penny (editores), *Performing*

Indigeneity: Global Histories and Contemporary Experiences (págs. 1-31). University of Nebraska Press.

Grünewald, R. de A. (2018). Toré e jurema: emblemas indígenas no nordeste do Brasil. *Ciência e Cultura*, 60(4), 43-45.

<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v60n4/a18v60n4.pdf>

Langlois, J. (22 de maio de 2020). Brazil's first Indigenous curator: "We're not afraid anymore." *The New York Times*.

<https://www.nytimes.com/2020/05/22/arts/design/sandra-benites-brazil-museum-curator.html>

Lima, J. D. de (1 de fevereiro de 2020). As exposições de arte indígena por vir: É seu espaço hoje. *Nexo*. <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2020/01/31/As-exposições-de-arte-indígena-por-vir.-E-seu-espaço-hoje>

Lepecki, A. (2016). *Singularities: Dance in the Age of Performance*. Routledge.

Mignolo, W., e Vázquez, R. (julio de 2013). Decolonial aesthesSis: Colonial wounds/decolonial healings. *Social Text*.

https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings

Müller, R. P. (2008). A arte dos índios e a arte contemporânea. *Ciência e Cultura*, 60(4), 40-42. <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v60n4/a17v60n4.pdf>

Museu de Arte Moderna da Bahia. (2015-). Página de Facebook.

<https://www.facebook.com/bahiamam>

Muñiz-Reed, I. (2019). *Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro descolonial*. MASP / Afterall. <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-0aZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf>

Nagam, J., Lane, C., e Tamati-Quennell, M. (editoras) (2020). *Becoming our future: Global Indigenous curatorial practice*. Arbeiter Ring.

Pacheco de Oliveira, J. (1998). Uma etnologia dos "índios misturados"? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. *Mana*, 4, 47-77.

<https://doi.org/10.1590/S0104-93131998000100003>

---. (2018). Fighting for lands and reframing the culture. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, 15(2). <https://doi.org/10.1590/1809-43412018v15n2a400>

- Perley, B. (2014). Living traditions: A manifesto for critical indigeneity. Em L. R. Graham e H. G. Penny (editores), *Performing Indigeneity: Global Histories and Contemporary Experiences* (págs. 32-54). University of Nebraska Press.
- Phipps, P. (2016). Indigenous festivals in Australia: Performing the postcolonial. *Ethnos*, 81(4), 683-96. <https://doi.org/10.1080/00141844.2014.989876>
- Pitman, T. (2018). Warriors and weavers: The poetics and politics of Indigenous appropriations of new media technologies in Latin America. *Modern Languages Open*, 1. <http://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.207>
- . (2019a). Earthing electronic art: An ecocritical review of the “Arte Eletrônica Indígena” Exhibition, Museum of Modern Art, Salvador da Bahia, 2 Aug-2 Sept 2018. Em P. Arantes, V. J. Sá, e P. A. Veiga (editores), *Proceedings of 9th International Conference on Digital and Interactive Arts (ARTECH 2019)*, art. 57. <https://doi.org/10.1145/3359852.3359915>
- (directora). (2019b). *Occupy MAM!* Documentário, 7:21 minutos. https://youtu.be/0ldAPhft_ws
- Povo Kariri-Xocó e Thydêwá. (2019-). *OKAX*. Site do projeto. <http://thydewa.org/okax>
- Reilly, M. (2018). *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. Thames & Hudson.
- Santos Mateo, J. J.** (2018-20). *Curaduría de Latinoamérica: 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo*. 2 vols. (vol 1: 2018; vol 2: 2020). Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. 2^{da} edição. Routledge. [Primeira edição 1977.]
- Shanken, E. (2009). *Art and Electronic Media*. Phaidon.
- Simões, A. (2019). A ancestralidade high-tech dos povos originários. *Arte e Crítica*, 17(50). <http://abca.art.br/httpdocs/ancestralidade-hightech-dos-povos-originarios-alessandra-simoes>
- Smith, L. T. (2012). *Decolonizing methodologies: Research and Indigenous peoples* (2^{da} edição). Zed Books. [Primeira edição 1999.]
- Smith, T. (2019). What is to be done? Contemporary currents, the exhibitionary complex, and activist curating. Entrevista com C. Garrido Castellano. *Revista de História da Arte*, 14, 3-31. https://www.haa.pitt.edu/sites/default/files/rha_14.pdf

Thompson, E. P. (7 de abril de 1966). History from below. *The Times Literary Supplement*, págs. 279-80.

Thydêwá. (2018). *AEI - Arte Eletrônica Indígena*. Catálogo de exibição, bilingue português e inglês, Museu de Arte Moderna, Salvador da Bahia, 2 de agosto – 2 setembro.

---. (2018-). *Arte Eletrônica Indígena*. Site do projeto. <http://aei.art.br>

Wolcott, H. F. (1998). Ethnographic research in education. Em R. M. Jaeger e L. S. Schulman (editores), *Complementary methods for research in education* (págs. 187-249). American Education Research Association.

Yúdice, G. (2003). *The expediency of culture: Uses of culture in the global era*. Duke University Press.