

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VITÓRIA MIHO AZUMA

FRONTEIRAS EM DISPUTA - *MARCADOS* DE CLAUDIA ANDUJAR, ATIVISMO E
ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

CURITIBA

2022

VITÓRIA MIHO AZUMA

FRONTEIRAS EM DISPUTA - *MARCADOS* DE CLAUDIA ANDUJAR, ATIVISMO E
ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de graduação em Artes Visuais, Departamento de Artes, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau bacharelado em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto de Oliveira Reis

CURITIBA

2022

TERMO DE APROVAÇÃO

VITÓRIA MIHO AZUMA

FRONTEIRAS EM DISPUTA - *MARCADOS* DE CLAUDIA ANDUJAR, ATIVISMO E
ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

Trabalho apresentado como requisito para a obtenção do grau de Bacharelado em Artes
Visuais no curso de graduação em Artes Visuais, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Paulo R. O. Reis (Orientador) - Setor de Artes, Comunicação e Design da
Universidade Federal do Paraná, UFPR.

Prof^a. Dr^a. Stephanie Dahn Batista (Convidada) – Setor de Artes, Comunicação e Design da
Universidade Federal do Paraná, UFPR

Curitiba, 25 de abril de 2022.

AGRADECIMENTOS

Durante esses anos da graduação na Universidade Federal do Paraná pessoas muito especiais atravessaram o meu caminho e foram essenciais para as minhas construções e desconstruções.

Agradeço primeiramente aos meus familiares, *batian* Shinozaki, Nelson, Sonia, Bárbara e Vinícius Azuma, que são tudo para mim. Mesmo a 500 quilômetros de distância, em todos os momentos que precisei me fizeram sentir abraçada e acolhida. Foi um grande desafio me mudar pra Curitiba longe de vocês, mas agora vejo que valeu a pena. Não tenho palavras o suficiente para descrever meu amor e gratidão, por acreditarem em meus sonhos e por me mostrarem que, se tenho vocês ao meu lado, tudo posso e tudo consigo.

Ao meu companheiro Matheus, que conheci no início da faculdade e acompanhou todo o meu processo, desde as minhas exposições, minhas entregas de trabalhos, meus altos e baixos, e agora minha graduação. A pessoa que me deu amor, carinho e compreensão. E, juntamente, à minha melhor amiga Isabela Carneiro, que nessa quase uma década de amizade sempre me incentivou e ficou feliz por cada pequena conquista, nossa amizade é rara e eterna.

Aos meus amigos que fiz em Curitiba e aos meus colegas da graduação, por compartilharem trocas de risadas, de desesperos, de cumplicidade e momentos únicos.

A todos os meus professores do Deartes, que me ensinaram além de conteúdo, me ensinaram sobre perspectivas, sensibilidade e empatia, valores que valem muito mais que notas. À vocês toda minha admiração.

Em especial ao Felipe Cardoso por me guiar na Iniciação Científica e me apresentar à artista e ao trabalho que estimulou essa pesquisa. À professora Stephanie Dahn Batista por aceitar o convite para participar da banca, pela leitura crítica e retorno de valiosas contribuições. E por fim, ao meu orientador Paulo Reis, que ao longo do caminho se tornou uma pessoa a quem me espelho, me proporcionando ver o mundo com um olhar mais afetivo.

Grata por cada pessoa que cruzou o meu caminho e às que continuarão trilhando ao meu lado.

RESUMO

A partir de uma análise da série fotográfica *Marcados* da artista e ativista Claudia Andujar, será abordado o genocídio Yanomami e a potência da produção de outros artistas brasileiros não-indígenas e indígenas, frente às questões artísticas, políticas e sociais dos povos originários dentro das artes visuais. A série consiste em retratos fotográficos produzidos entre 1981-1984 para fins de registros de saúde dos povos indígenas Yanomami, que, posteriormente foram expostos em museus e galerias e trouxeram notoriedade para o extermínio que estava encoberto pelo governo brasileiro há décadas. Há uma histórica exclusão, tentativa de apagamento e projeto de colonização dos povos originários, perpetrante dentro e fora das instituições de arte. Serão exploradas propostas de artistas brasileiros que trouxeram a mobilização de indagações sociais indígenas e a ocupação de tais espaços para denunciar a violência e o genocídio, e, especialmente, como principais atuantes, estarão os próprios artistas indígenas contemporâneos, nomes como Jaider Esbell, Isaías Sales, Arissana Pataxó, Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Isael Maxakali e Gustavo Caboco. O presente estudo, de natureza exploratória e qualitativa, propõe relacionar o passado de Andujar com sua luta em prol dos povos indígenas Yanomami, questionar o, ainda então, colonialismo enraizado institucional, e destacar o trabalho de artistas indígenas contemporâneos.

Palavras-chave: Claudia Andujar; Yanomami; genocídio; artistas indígenas contemporâneos.

ABSTRACT

From an analysis of the photographic series *Marcados* by the artist and activist Claudia Andujar, the Yanomami genocide and the potency of the production of other non-indigenous and indigenous Brazilian artists will be approached, facing the artistic, political and social issues of the original peoples within the visual arts. The series consists of photographic portraits produced between 1981-1984 for health records of the Yanomami indigenous people, which were later exhibited in museums and galleries and brought notoriety to the extermination that was covered up by the Brazilian government for decades. There is a historical exclusion, attempt to erase and project of colonization of the original peoples, perpetuating inside and outside of art institutions. The proposals of Brazilian artists who have brought the mobilization of indigenous social questions and the occupation of such spaces to denounce violence and genocide will be explored, and especially, as main actors, will be the contemporary indigenous artists themselves, names like Jaider Esbell, Isaías Sales, Arissana Pataxó, Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Isael Maxakali and Gustavo Caboco. The present study, exploratory and qualitative in nature, proposes to relate Andujar's past to her struggle on behalf of the Yanomami indigenous peoples, to question the, still then, institutional rooted colonialism, and to highlight the work of contemporary indigenous artists.

Keywords: Claudia Andujar; Yanomami; genocide; contemporary indigenous artists.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	POR TRÁS DAS FOTOGRAFIAS: ANDUJAR E <i>MARCADOS</i>	12
3	ARTISTAS BRASILEIROS QUE TRAZEM A MILITÂNCIA EM PROL DOS POVOS INDÍGENAS EM SUAS PROPOSTAS, E SUAS CONTRIBUIÇÕES	18
4	ARTISTAS INDÍGENAS CONTEMPORÂNEOS	26
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
6	REFERÊNCIAS	44

1 INTRODUÇÃO

A proposta artística a ser analisada nesta pesquisa será o trabalho *Marcados*, da artista e ativista Claudia Andujar, que consiste em uma série de retratos fotográficos dos povos indígenas Yanomami produzidos entre 1981-1984 para metodizar os registros do programa de saúde e vacinação de múltiplos territórios indígenas, expostos posteriormente em museus e bienais. O pesquisador, crítico e curador de arte Moacir dos Anjos traz em seu texto “Arte índia” a constatação do fato de que a arte brasileira contemporânea ignora a presença indígena no país (DOS ANJOS, 2016). Há claramente uma história de apagamento e exclusão destes povos, e, a relação de colonização se permeia até hoje dentro e fora das instituições.

Diante deste cenário, ao transitar do campo sanitário para o campo das artes visuais, o trabalho de Andujar viabilizou à sociedade uma situação mais transparente de uma guerra que estava há muito tempo encoberta pelo governo do Brasil, o genocídio Yanomami. A artista rompe a fronteira com o *Outro*¹, aproximando a realidade dos povos indígenas aos dos não-indígenas. Ainda poucos artistas utilizam o espaço que se inserem para enfatizar as questões indígenas, se destacam além de Andujar, Cildo Meireles, Anna Bella Geiger, Carlos Vergara e Lygia Pape. A análise de algumas propostas destes artistas será também bem importante, alguns trazendo uma maior série de produções, e outros em trabalhos independentes.

Além disso, como sujeitos atuantes e protagonistas estão os próprios artistas indígenas contemporâneos, serão abordados nomes como Jaider Esbell, Isaías Sales, Arissana Pataxó, Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Isael Maxakali e Gustavo Caboco. O sistema de arte não reconhece que entre os indígenas há um sistema de arte próprio, com sentidos e dimensões próprios (ESBELL, 2018), os artistas indígenas fazem então a ocupação da instituição, afirmam suas próprias identidades e proferem suas denúncias.

Vivemos com a arte indígena contemporânea um real encontro com o Brasil do momento em relação ao sistema de arte prevalecente. (...) Digo que isso significa um avanço dentro de uma lógica de resistência e de uma lógica de legitimidade que a arte indígena obtém por força própria (ESBELL, 2018).

¹ O termo *Outro*, aqui utilizado durante o texto, será para tratar dos povos indígenas, pensando no conceito de marginalização social dos grupos subalternos e a ideia de fronteira simbólica entre o que está fora e o que está dentro.

O pensamento e a ação descoloniais surgiram e se desdobraram, do século XVI em diante, como respostas às inclinações opressivas e imperiais dos ideais europeus modernos projetados para o mundo não europeu (MIGNOLO, 2017, p.2). De acordo com a professora e pesquisadora, Brenda Caro Cocotle, é preciso descolonizar² o museu, por ser uma instituição fossilizada, pesada, rígida e envelhecida (CARO COCOTLE, 2019, p.3), e para Esbell há a projeção de ocupar esses lugares institucionais e de estar nesses lugares não como uma peça morta ou de catalogação, mas viva e ativa. Que pode dar uma dimensão mais atualizada das questões, desmistificações de um indígena meramente selvagem e que tem dificuldade de interagir com a grande sociedade (ESBELL, 2021)³.

Andujar não toma os Yanomami como objeto antropológico, jornalístico ou artístico (GARCIA DOS SANTOS, 2017). A fotógrafa vai de encontro a esse *Outro*, sem buscar registrar o exotismo ou a cultura “selvagem”, possui um olhar sensível que perpassa transversalmente a fotografia e seu espaço-tempo.

Ao pensar a afirmação de Dos Anjos, chegamos ao agrupamento de três pontos a serem discernidos sobre a presença indígena no campo das artes visuais: o falar sobre o *Outro* com o *Outro*; o falar pelo *Outro*; e o *Outro* falar por si. O primeiro partimos do exemplo do trabalho de uma vida de Claudia Andujar ao lado dos povos indígenas Yanomami e dos artistas brasileiros não-indígenas citados, que produzem o que Dos Anjos define como “arte índia”:

Uma arte que seja afetada por uma guerra de ocupação que está longe de ser terminada e que dela participe, com solidariedade e empatia, a partir de suas próprias capacidades. E que mereça ser chamada de índia por levar a sério as implicações dessa adjetivação estranha a ouvidos e olhos embranquecidos demais (DOS ANJOS, 2016).

² De acordo com o texto “Uma breve história dos estudos decoloniais” (2019, p. 4) de Pablo Quintero, Patricia Figueira e Paz Concha Elizalde “Não há consenso quanto ao uso do conceito decolonial/descolonial, ambas as formas se referem à dissolução das estruturas de dominação e exploração configuradas pela colonialidade e ao desmantelamento de seus principais dispositivos. Aníbal Quijano, entre outros, prefere referir-se à descolonialidad, enquanto a maior parte dos autores utiliza a ideia de decolonialidad. Segundo Catherine Walsh (WALSH, Catherine (org.). Interculturalidad, Estado, sociedad: luchas (de)coloniales de nuestra época. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar–Abya- Yala, 2009), a supressão do “s” não significa a adoção de um anglicismo, mas a introdução de uma diferença no “des” castelhano, pois não se pretende apenas desarmar ou desfazer o colonial.”

³ Citação retirada do catálogo da exposição *Netos de Makunaimi: encontros de arte indígena contemporânea*, 2021.

Já o falar pelo *Outro* impõe o conceito de subalternidade⁴ aos povos indígenas, em que, devido às heranças coloniais, se sentem no direito de falar pelo *Outro*, o julgando inferior ou incapacitado de falar por si. E, o terceiro ponto, do *Outro* falar por si, discorre sobre a arte indígena contemporânea (AIC), onde os artistas indígenas contemporâneos imprimem suas vozes no mundo e seu protagonismo.

Nessa leitura de realidade atual, a arte entre os indígenas representa em sua máxima capacidade o acesso ao mundo complementar que representa a falta de sentido que há no mundo moderno, no mundo-força que dominou e em que se evidencia o colapso. A arte indígena contemporânea nesse sentido está para muito além das molduras e estruturas. A arte indígena contemporânea purifica-se filtrando em si mesma com a força da espiritualidade, seu núcleo. A arte indígena encosta na arte geral enquanto sistemas próprios, mas elas não se fundem nem se confundem totalmente, *a priori* (ESBELL, 2018, não p.).

Claudia Andujar perdeu seu pai e parte da família paterna, de origem judaica, nos campos de concentração durante as perseguições da Segunda Guerra Mundial. Ela estabeleceu-se no Brasil a partir de 1955, onde estreou a carreira de fotógrafa, no início da década de 1970, na qual fotografou os Yanomami para a revista Realidade, e a partir do qual simpatizou com a cultura e morou em tempo integral entre o Estado de Roraima e Amazonas durante cinco anos, contando com a ajuda de bolsas da Fundação Guggenheim (1971 e 1974) e outra da Fapesp, retornou diversas vezes ao território posteriormente. Durante seu tempo na Terra Indígena Yanomami suas fotografias registraram a singularidade da vida Yanomami e os rituais xamânicos.

A série *Marcados* era a princípio uma fotodocumentação para as fichas de cadastro de saúde que Andujar estava assistindo, e, quando exposto pela primeira vez em 2006 na 27ª Bienal de São Paulo que tematizava o rompimento de limites entre arte e vida, possibilitou uma maior notabilidade ao público da situação vivida pelos Yanomami, e suas inúmeras problemáticas. Andujar trouxe consigo a marcante passagem de enciclopédia pessoal que se tornou universal, como avalia Lisette Lagnado⁵, curadora da 27ª Bienal de São Paulo. Segundo Gilberto Gil, Ministro da Cultura na época:

A primeira novidade da 27ª Bienal de São Paulo, intitulada "Como viver junto", é o fim do segmento tradicional das representações nacionais. Essa mudança exprime a sua atualização e o seu vigor num mundo globalizado, onde a arte rompe fronteiras e

⁴ Definição da autora Gayatri Spivak (2018), que será desenvolvido durante o texto.

⁵ “Série ajudou a fundamentar tema da 27ª Bienal de São Paulo, em 2006”. Folha de São Paulo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0109200909.htm>> Acesso em: 08/06/2021.

continua a propor uma leitura crítica dos acontecimentos contemporâneos.” (GIL, 2006, p.14)⁶.

FIGURA 1 – CLAUDIA ANDUJAR NA ENTREVISTA PARA A UOL SOBRE A SÉRIE *MARCADOS*, PARA A EXPOSIÇÃO NA 27ª BIENAL DE SÃO PAULO



FONTE: “27ª Bienal de São Paulo – Claudia Andujar”, UOL, 2006⁷.

Por reconhecer a dor de um genocídio, Andujar se mobilizou e dedicou sua vida e seu trabalho em prol dos Yanomami. Para me referir à situação Yanomami utilizarei aqui o termo “genocídio” ao invés de “etnocídio”, que também se encaixaria na visão de um extermínio de cultura, entretanto, o “genocídio” entende-se como qualquer ato cometido com a intenção de destruir, total ou parcialmente, um grupo nacional, étnico, racial ou religioso⁸. Um conceito mais abrangente para tratarmos de uma tentativa de dizimação contínua que traz consigo toda a carga de abuso sexual, escravidão, pandemias, assassinatos e desmatamento de territórios de um povo. Este termo também é utilizado pela organização não governamental Survival⁹.

⁶ Disponível no catálogo da exposição 27ª Bienal de São Paulo “Como Viver Junto” (2006, p.14).

⁷ Vídeo disponível em: < <https://www.uol.com.br/esporte/videos/videos.htm?id=27-bienal-de-sao-paulo--claudia-andujar-04021C326CC8C14366> Acesso em 21/03/2022.

⁸ Disponível em: <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/what-is-genocide>> Acesso em: 27/10/2021.

⁹ Organização não governamental de movimento global pelos direitos dos povos indígenas. Trabalham em parceria com os povos indígenas para ampliar suas vozes no cenário global e mudar o mundo ao seu favor, ajudam os Yanomami a criar a maior área de floresta tropical do mundo sob controle dos povos indígenas. Disponível em: <<https://www.survivalbrasil.org/sobrenos#about-page-first-about-section>> Acesso em: 20/03/2022.

Esta pesquisa será de natureza exploratória e explicativa trazendo fontes de entrevistas da artista e de lideranças indígenas, autores que discutem o decolonialismo, a subalternização e a arte indígena contemporânea, documentos de saúde dos povos indígenas Yanomami e catálogos de exposições. Partindo de *Marcados* e Andujar, seguirá, por conseguinte outros artistas brasileiros não-indígenas e indígenas que abarcam provocações e denúncias sobre a mesma luta através das artes visuais. As instituições, os artistas e a curadoria do mundo da arte estão dispostos o suficiente a propor uma mudança estrutural ou seria apenas uma inclusão momentânea/temática de “modismo”? Isto servirá, tal qual finaliza Dos Anjos em seu texto “Arte índia” (2016), também como uma autocrítica.

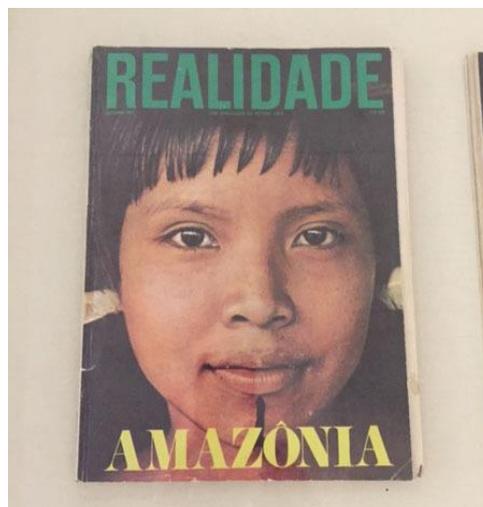
2 POR TRÁS DAS FOTOGRAFIAS: ANDUJAR E *MARCADOS*

O que existe para além das imagens monocromáticas de *Marcados* expostas nas galerias, museus e bienais? Quem são os sujeitos das fotos que ali nos encaram? O filósofo, historiador e crítico de arte Didi-Huberman diz que a legibilidade histórica das imagens parece ter sido ofuscada pela construção e manipulação fotográfica, logo, cabe ao espectador assumir a tarefa de tornar legível a imagem e visível toda a construção oculta por trás dela (2018, p.26).

Claudia Andujar nasceu na Suíça em 1931, em sua infância presenciou o genocídio durante a Segunda Guerra Mundial, no qual perdeu seu pai e parte da família paterna, de origem judaica, pela perseguição nazista. Emigrou para os Estados Unidos, e, em 1955 chega a São Paulo para reencontrar sua mãe. Naturalizou-se brasileira e deu início à sua carreira de fotógrafa, como ainda não dominava a língua portuguesa seu primeiro meio de comunicação fora através das imagens.

A partir de 1967 inicia sua colaboração com a revista *Realidade*, que em 1971 conduz Andujar à Amazônia para uma edição especial, onde a artista tem seu primeiro contato com os povos indígenas Yanomami. Logo se encantou com a cultura e morou em tempo integral entre o Estado de Roraima e Amazonas durante cinco anos, contando com a ajuda de bolsas da Fundação Guggenheim (1971 e 1974) e outra da Fapesp, retornou diversas vezes ao território posteriormente.

FIGURA 2 - FOTOGRAFIA DE CLAUDIA ANDUJAR NA CAPA DA REVISTA REALIDADE, 1971



FONTE: texto “Festa em quatro tempos para Claudia Andujar”, Revista Select, 2015.

Os povos indígenas Yanomami estão localizados na fronteira Brasil-Venezuela, seus territórios formam a maior terra indígena coberta por florestas de todo o mundo.¹⁰ Sua extensão no Brasil de mais de 9,6 milhões de hectares e sua abundância em minérios é muito ambicionado pelos não-indígenas. Estes trouxeram um aniquilamento desde os primeiros contatos por volta de 1940. A sede de exploração do homem branco pelo minério ali contido produziu a morte de inúmeras vítimas nativas. O principal problema identificado na causa da mortalidade é a intrusão do garimpo ilegal, com isso, doenças afetam drasticamente a população, como o sarampo, a malária, cuja transmissão da doença pelos mosquitos é facilitada pelos empoçamentos de água, provocados pela alteração das margens dos igarapés, decorrentes da garimpagem predatória, seguido da desnutrição, advindo da degradação ambiental e da introdução de alimentos industrializados pelos garimpeiros. Observou-se também o aumento das infecções de pele em função da introdução de vestuário estranho à cultura, viroses agudas, infecções respiratórias, casos de tuberculose e evidente deterioração dentária¹¹.

FIGURA 3 – CLAUDIA ANDUJAR COM ÍNDIA YANOMAMI, DÉCADA DE 70 FOTOGRAFIA DE CARLOS ZACQUINI

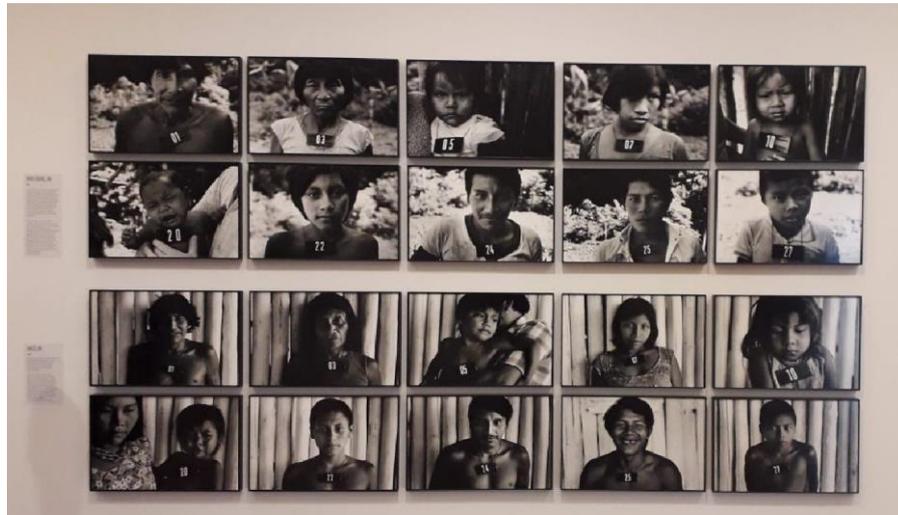


FONTE: Acervo pessoal de Claudia Andujar.

¹⁰ Disponível em: <<https://survivalbrasil.org/povos/yanomami>> Acesso em 13 de novembro de 2021.

¹¹ Informações de acordo com o relatório de saúde Yanomami - Ação pela Cidadania, publicado em 1990, referente a acontecimentos do período de junho de 1989 a maio de 1990. O objetivo da Ação pela Cidadania era defender os direitos inerentes (particulares/específicos) à cidadania, mediante a mobilização da sociedade civil para o cumprimento da lei. E, para efetivar o início de suas atividades concentraram-se na terrível situação em que se encontravam os índios Yanomami em Roraima, promoveram visitas ao local para exame objetivo da realidade com a finalidade de articular ações destinadas a assegurar o cumprimento da lei.

FIGURA 5 - PARTE DA COLEÇÃO *MARCADOS*; FOTOGRAFIAS DA REGIÃO DE BOAS NOVAS (RR, 1981) E JERICÓ (RR, 1983)



FONTE: Exposição Claudia Andujar: a luta Yanomami (2019).

A série *Marcados* foi dividida por regiões, e podem-se discernir as características físicas e culturais de cada uma através do conjunto. Para Thyago Nogueira, curador da exposição “Claudia Andujar: a luta Yanomami”, estes retratos são como um registro coletivo¹², mas que revelam seu lado mais paradoxal:

A situação de quem precisa ser marcado e fotografado por uma sociedade para ser salvo da violência imposta por essa mesma sociedade. Um paradoxo presente em toda a obra de Andujar (NOGUEIRA, 2018).

FIGURA 6 - VERTICAL 12, DA SÉRIE *MARCADOS*



FONTE: Iara Venanzi/Itaú Cultural.

¹² Apesar de serem retratos individuais, são expostos coletivamente, representando uma identidade comunitária.

Para situarmos em uma concisa linha do tempo, na década de 70 o governo ditatorial militar brasileiro iniciou a construção da BR-210 chamada de Perimetral Norte, com o intuito de abrir a Amazônia para a indústria, a obra avançou desastrosamente provocando centenas de mortes aos povos Yanomami, muitas delas Claudia Andujar presenciou enquanto fazia morada. Em uma entrevista para o Correio do Estado em 2016, o então deputado Jair Bolsonaro, atual presidente da República (2021), critica a Terra Indígena Yanomami:

Índios não querem latifúndios. Se depender de mim, essa política unilateral de demarcar terra indígena por parte do Executivo vai deixar de existir. A reserva que puder diminuir, eu farei (BOLSONARO apud CLAJUS, 2016).

Em setembro de 2018 o Brasil foi denunciado por “risco de genocídio” dos povos indígenas. A acusação foi apresentada pelo Conselho Indigenista Missionário (CIMI) durante a reunião do Conselho de Direitos Humanos da ONU, em Genebra. E, em 2019 o ouro se tornou o segundo maior produto de exportação de Roraima, sem que o Estado tenha uma única mina operando legalmente¹³.

FIGURA 7 – PARTICIPANTES DO FÓRUM DE LIDERANÇAS YANOMAMI E YE’KWANA FORMAM FRASE NO CENTRO DA MALOCA E MANDAM SEU RECADO



FONTE: Fotografia de Victor Moriyama, Instituto Socioambiental, 2019.

¹³ BBC News Brasil. São Paulo, 2019.

Uma sequência de fatalidades que estão levando ao contínuo massacre dos povos indígenas no Brasil, em específico aos Yanomami. Laymert Garcia dos Santos (2017), sociólogo que acompanha a trajetória da artista, diz em seu texto “A experiência pura” que, por Andujar ser sobrevivente de um genocídio, compreende que os próprios Yanomami estão ameaçados do mesmo em meio à indiferença geral da sociedade brasileira. A artista relata:

No fundo, a máquina fotográfica me incomoda profundamente. Gostaria de poder fotografar sem máquina. Talvez por isso hoje fotografo menos. Não é só a mim que a câmera fotográfica incomoda, ela incomoda também aqueles que durante muitos anos foram o alvo do meu trabalho, os índios Yanomami.[...] Comecei a fotografar no final dos anos 50. Esse interesse nasceu porque procurei uma linguagem pessoal e ao mesmo tempo social. Minha fotografia transmite preocupações existenciais, uma tensão entre o existencial e uma ideologia. A imagem nasce do pensamento [...] Comecei a utilizar a fotografia para transmitir o que me tocava num país tão complexo como o Brasil. Apesar de ser naturalizada, não nasci no Brasil. Nasci na Suíça, mas me criei na Hungria. Sem dúvida minha fotografia é marcada pelo meu passado. Um passado de guerra, um passado de minorias. Isso é algo que não só me preocupa, mas me perturba. É parte da minha vida. Me interessa muito pela questão da justiça e das minorias que estão tentando se afirmar no mundo, mas se deparam sempre com um dominador que procura apará-las. Mas existe também um outro lado, que é a estética, o equilíbrio, presente nas minhas imagens. Nem sempre o lado social pode se juntar ao estético. Eu sofro por isso. Quando consigo juntar as duas coisas me sinto aliviada.¹⁴

O trabalho *Marcados* arquiteta uma ponte entre o espectador e a situação vivida pelos Yanomami, e o espaço institucional artístico possibilita este contato. Andujar possui a sensibilidade de trabalhar com o *Outro* sem impor um olhar colonial. O curador e pesquisador Ivan Muniz-Reed reitera que, a decolonialidade trata-se de uma convocatória cultural à luta, um convite para rearticular nossa experiência coletiva do passado e questionar seu peso (2019, p.11). Vale a reflexão do peso e as responsabilidades que uma instituição possui ao prover, ou não, seu espaço e sua visibilidade aos artistas que lutam pela causa indígena. O objetivo da teoria decolonial, de acordo com Muniz-Reed (2019), passa por reinscrever essas histórias e perspectivas que foram desvalorizadas por séculos.

¹⁴ Entrevista com Claudia Andujar IN: Persichetti, Simonetta. *Imagens da fotografia Brasileira*, São Paulo: Estação Liberdade/Ed. SENAC, 2000, p. 15.

3 ARTISTAS BRASILEIROS QUE TRAZEM A MILITÂNCIA EM PROL DOS POVOS INDÍGENAS EM SUAS PROPOSTAS, E SUAS CONTRIBUIÇÕES

Moacir dos Anjos, autor do texto “Arte Índia”, citado inicialmente, realizou a curadoria de uma significativa exposição no Paço das Artes em São Paulo, no ano de 2015. Intitulada de *A Queda do Céu*, se referindo ao título do livro publicado por Davi Kopenawa Yanomami junto ao antropólogo Bruce Albert, a exposição trouxe nomes como Claudia Andujar, Ailton Krenak, Anna Bella Geiger, Bené Fonteles, Cildo Meireles, Jaime Lauriano, Leonilson, Maria Thereza Alves, Miguel Rio Branco, entre outros grandes da arte brasileira¹⁵. Uma curadoria que faz denúncia e alerta às questões indígenas no Brasil.

A *Queda do Céu* alude ao fim do mundo. De acordo com o livro escrito por Kopenawavi e Albert (2010), a força dos *xapiri*¹⁶ que segura para que o céu não caia sobre os homens e os seres e mantenha o equilíbrio do mundo, entretanto, são desestabilizados quando o homem continuamente destrói a natureza, desmatando, secando os rios, poluindo por onde passam. Até chegar o dia em que o céu desabarará, e nada mais existirá.

Os xamãs yanomami não trabalham por dinheiro, como o médico dos brancos. Trabalham unicamente para o céu ficar no lugar, para podermos caçar, plantar nossas roças e viver com saúde. (...) O dinheiro não nos protege, não enche o estômago, não faz nossa alegria. Para os brancos, é diferente. Eles não sabem sonhar com os espíritos como nós. Preferem não saber que o trabalho dos xamãs é proteger a terra, tanto para nós e nossos filhos como para eles e os seus (KOPENAWA, 2010, p.216).

No contexto conflitivo de histórica exploração e colonização emergem trabalhos que trazem a violência indígena ao cenário artístico brasileiro, conta com nomes que propõe esta relação-ponte entre os povos indígenas e o não-indígena. Respalhando na iniciativa curatorial de Dos Anjos, será feita uma breve análise de recorte dos trabalhos “Zero Cruzeiro” e “Missão/Missões” do artista Cildo Meireles, “Brasil nativo/Brasil alienígena” e “Série História do Brasil-Little Boys and Girls” de Anna Bella Geiger, “Autorretrato com índios Carajás” de Carlos Vergara e o “Manto Tupinambá” da artista Lygia Pape, e suas contribuições para o termo “arte menor”, definido por Moacir em seu texto “Por uma curadoria menor”, como um “conjunto de movimentos contra-hegemônicos que constantemente reiteram a ideia de que o local não é somente o sítio da subjugação por um global triunfante, sendo também o lugar de onde frequentemente se confronta aquela

¹⁵ Catálogo disponível em: <https://issuu.com/gabrielmenezes/docs/a_queda_do_ceu-catalogo> Acesso em 08/02/2022.

¹⁶ Espíritos que auxiliam os xamãs. São figuras centrais na cosmologia yanomami.

subordinação e se reforçam ou se recriam modos de vida diferentes” (DOS ANJOS, 2017). Moacir reitera que a “arte menor” é um espaço de confronto com um poder que é fruto de violências passadas e presentes. A escolha dos artistas e obras a seguir foram de interesse pessoal, alguns com participação na exposição *A Queda do Céu*, outros não.

A produção crítica às questões indígenas do artista Cildo Meireles sobressaem no trabalho “Zero Cruzeiro” (Figura 8), de 1974 a 1978, no qual o artista imprime notas de valor zero com figuras de um louco e de um índio, representando a desvalorização de ambos grupos segregados pela sociedade. No catálogo da exposição “Entrevendo” do artista, adentram, “o zero não equivale ao inexistente, mas à existência invisibilizada. (...) O zero se associa à ideia de algo preexistente, seja como cédula, seja como grupo social ou como contagem do tempo.” (2019, p.39).

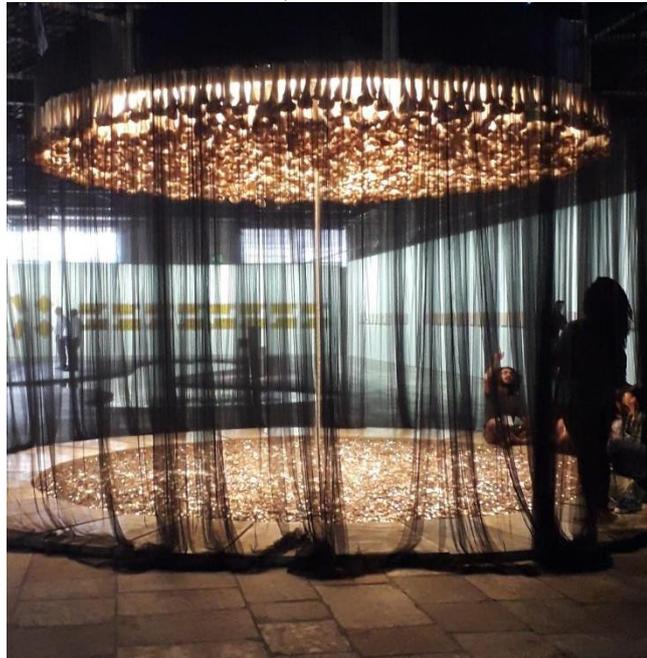
FIGURA 8 – ZERO CRUZEIRO, 1974 A 1978



FONTE: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Em “Missão/Missões - Como construir catedrais” (Figura 9), de 1987, Cildo realiza uma instalação composta por 600 mil moedas sobre o piso e 2 mil ossos pendurados sobre o teto, no centro uma coluna de 800 hóstias empilhadas faz a ligação entre o teto e o chão. Conta com um tecido preto (jersey) em volta, e uma espécie de teatralidade barroca mesclado com as características de um templo sagrado, com uma iluminação suave e centralizada, dando um ar de “ambiente divino”. A obra retrata as missões jesuítas e a imposição violenta dos missionários aos índios nativos na conversão ao cristianismo, segundo o próprio artista a ideia principal do trabalho é construir “uma equação conectando poder material, poder espiritual e tragédia” (MEIRELES apud Entrevendo, 2019, p.93).

FIGURA 9 – MISSÃO/MISSÕES (COMO CONSTRUIR CATEDRAIS), 1987



FONTE: Registro pessoal, exposição Entrevendo, 2019.

FIGURA 10 – DETALHES DO TRABALHO



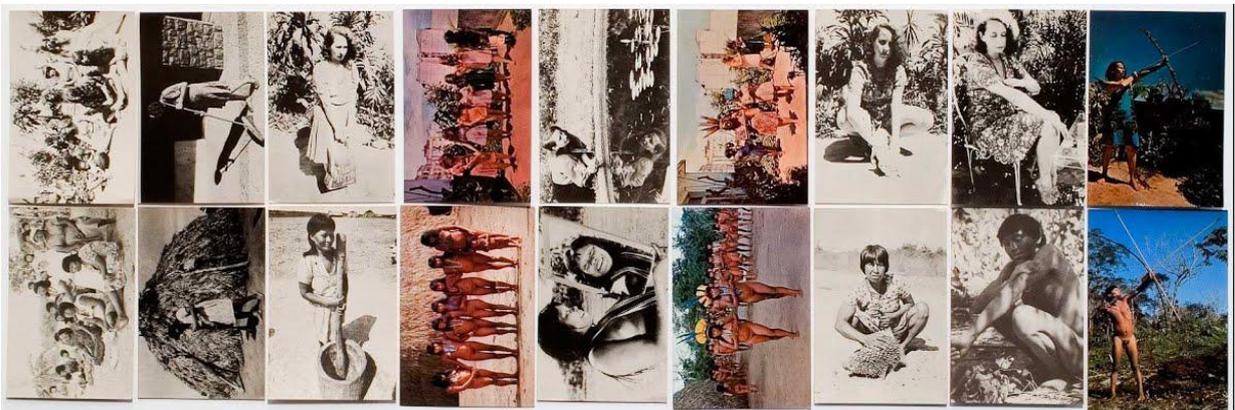
FONTE: Registro pessoal, exposição Entrevendo, 2019.

Em “Brasil nativo/Brasil alienígena” (1976-1977) (Figura 11), de Anna Bella Geiger, a artista utiliza nove cartões-postais que representam, de um lado, imagens idealizadas do cotidiano dos povos indígenas localizados no Mato Grosso, os Bororo, Suiá, Trumai e Uaika. E do outro lado, reencenações das mesmas imagens realizadas pela própria artista, familiares e amigos, no contexto da cidade do Rio de Janeiro.

Os cartões-postais do ‘Brasil nativo’ me trouxeram a pergunta: onde está o Brasil alienígena? E o que ocorre nesses dois Brasis, no nativo e no alienígena? Foi isso o que me motivou a criar a relação: a nossa falta do voto, a nossa falta de cidadania (GEIGER apud ALZUGARAY, 2021).

Ao levar em conta a situação que os povos indígenas estavam passando nos anos 1970, o trabalho se desenvolve para outro olhar, dando atenção ao passado colonial, à identidade nacional e à representação dos povos indígenas. Nesta época as políticas de Estado genocidas do governo militar estavam abrindo rodovias e se infiltrando na Amazônia, deixando corpos nativos por onde passavam.

FIGURA 11 – BRASIL NATIVO/BRASIL ALIENÍGENA, 1976-1977



FONTE: Google Arts & Culture.

FIGURA 12 – ANNA BELLA GEIGER REENCENANDO UMA DAS IMAGENS



FONTE: Revista Select, 2021.

É possível observar o mesmo nível de provocações em sua série de foto colagens “Histórias do Brasil – Little Boys and Girls”, de 1975 (Figura 13). No artigo “Um exercício de perspectiva” escrito pela própria artista em conjunto com Laura Erber, ao fazer colagens de povos indígenas sobre o seu retrato, “Geiger explicita a defasagem entre os discursos visuais de afirmação da identidade nacional e a realidade do Brasil, onde a cultura branca é o parâmetro de definição do valor da natividade, ora atribuindo-lhe uma positividade cultural oportuna e romântica, mas que a cristaliza como peça museológica, ora excluindo-a e mantendo-a invisível como parte de uma brasilidade na qual ela só cabe como memória fóssil” (GEIGER, ERBER, 2018).

FIGURA 13 – HISTÓRIAS DO BRASIL – LITTLE BOYS AND GIRLS, 1975



FONTE: Galeria Murilo Castro.

Seguindo o recorte, o trabalho “Autorretrato com índios Carajás” (Figura 14), de 1968, do artista Carlos Vergara. Uma pintura realizada sobre um molde em acrílico com tinta acrílica de um autorretrato do artista com mais dois índios Carajás, que seria utilizado para uma placa de posto de gasolina da TEXACO. Conforme Vergara, por naquela época o massacre e as perseguições das etnias indígenas já fossem uma questão comunitária, o trabalho fora com a intenção de incorporar à pintura uma imagem do cotidiano, do que se via e se passava na rua (VERGARA, 2019).

FIGURA 14 – AUTORRETRATO COM ÍNDIOS CARAJÁS, 1968



FONTE: Revista DASartes, 2019.

Embora a imagem da artista Lygia Pape esteja usualmente mais relacionada aos avanços do neoconcretismo no país, sua série de releituras de trabalhos do “Manto Tupinambá” (1996-2000) chamou o olhar do público, manto que os índios Tupinambás, antigos habitantes do Rio, faziam com as penas vermelhas do pássaro Guará, e que eram símbolo de majestade. Em 1996 expôs uma corda vermelha trançada e rústica sob um espelho com baratas, relatou:

É o que restou do manto tupinambá. A ideia é resgatar a impossibilidade do índio brasileiro, mas sem muita retórica. E a barata não tem retórica alguma. Você olha e tem aquela repulsa. É um pouco a relação que em geral as pessoas têm em relação ao índio (PAPE apud FIORAVANTE, 1996).

Além das diversas instalações remetendo ao Manto, realizou uma releitura em imagem fotográfica também. Sobre a cidade do Rio de Janeiro paira uma nuvem de fumaça vermelha, como se os tupinambás reivindicassem seus direitos à terra (Figura 15).

FIGURA 15 – MANTO TUPINAMBÁ, 2000



FONTE: WikiArt Visual Art Encyclopedia.

Apesar do livro *A Queda do Céu* e a exposição de curadoria de Moacir do Anjos ter sido posterior aos trabalhos citados, tais artistas já alertavam ao “fim do mundo”. O valor inexistente dos povos indígenas à sociedade, o extermínio ao tentar convertê-los ao cristianismo, à identidade nacional sendo a cultura branca e a impossibilidade de reivindicação do que já fora exterminado. A taxa de assassinatos de indígenas aumentou em 21,6% em dez anos de acordo com o Atlas da Violência 2021¹⁷.

Considerando que, raramente os assassinatos são investigados a fundo, estes números se tornam meras estatísticas. Para um país onde ainda existem monumentos, estátuas e placas de ruas em homenagem aos Bandeirantes, mais uma morte não fará diferença para um povo que já é visto como exterminado pela sociedade. A escultura “Monumento às bandeiras” (Figura 16) do artista Victor Brecheret por encomenda do Governo de São Paulo no início da década de 1920, mas somente inaugurado em 1953, comemora o heroísmo dos Bandeirantes no Brasil.

¹⁷ Atlas da Violência, elaborado a partir de uma parceria entre o Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), o Instituto de Econômica Aplicada (Ipea) e o Instituto Jones dos Santos Neves (IJSN), e tem como base os números apresentados pelo Sistema de Informação sobre Mortalidade, do Ministério da Saúde, divulga dados sobre violência letal contra indígenas. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/08/31/taxa-de-assassinatos-de-indigenas-aumenta-216percent-em-dez-anos-diz-atlas-da-violencia.ghtml>> Acesso em 13/02/2022.

FIGURA 16 – MONUMENTO ÀS BANDEIRAS, 1953



FONTE: Site História das Artes.

Tal obra é alvo recorrente de intervenções de ativistas indígenas, negros e aliados, que buscam protestar a comemoração e exaltação de um grupo que dizimou populações negras e nativas. O artista Jimmie Durham escreve em seu texto “Vandalismo”:

Os bandeirantes escravizavam, estupravam, matavam índios, roubavam a terra e faziam monstruosidades com sua prole. Se eles o faziam com alegre cordialidade, tanto pior. Tanto mais horrível. Se eles, no seu tempo, se sentiam inocentes – muito mais horrível ainda. Mas os seus admiradores de hoje não são inocentes. A burrice jamais é inocente. [...] O prefeito de São Paulo deveria dar um prêmio – e também mais sprays – ao artista que fez a intervenção no monumento sem graça de Victor Brecheret (DURHAM apud DOS ANJOS, 2020)¹⁸.

Em “Ataque ao Brasil” (2020), Moacir dos Anjos declara a existência figurada dos Bandeirantes contemporâneos, que operam ativamente em vários ramos de negócios, fazendo o que for necessário e sem medir consequências – tal como o faziam seus antepassados simbólicos – para alcançar seus objetivos de ganho privado. Acima de vidas e culturas.

É plausível classificar a série fotográfica *Marcados* de Andujar e os artistas não-indígenas acima citados, como artistas com trabalhos de exceção frente à regra geral de não enfrentamento da questão indígena pela arte brasileira contemporânea (DOS ANJOS, 2016).

¹⁸ Texto “Vandalismo” enviado por email ao colunista Moacir dos Anjos em 14 de outubro de 2013. Trecho disponível no artigo “Ataque ao Brasil” de Moacir dos Anjos, 2020.

4 ARTISTAS INDÍGENAS CONTEMPORÂNEOS

Apesar de a indignação e do confronto ser constantemente necessário dentro e fora dos espaços artísticos, há uma lacuna muito grande entre os artistas que acolhem a luta dos povos indígenas e falam sobre eles, e os artistas indígenas contemporâneos que falam por si. A construção da figura do indígena estruturada durante séculos por meio das artes visuais e da literatura auxiliaram na marginalização desses povos, descritos como seres selvagens, ingênuos e preguiçosos, e, ainda hoje exibidos em materiais escolares de forma errônea. Em seu texto “Arte indígena contemporânea e o grande mundo” Esbell (2018) propõe a ressignificação dos conceitos básicos, o termo “indígena” dentro da arte indígena contemporânea vem de uma falta de reconhecimento da arte ocidental. E explica que, se nomeia arte indígena contemporânea (AIC) e não o contrário por não haverem autores indígenas na história da literatura especializada sobre arte contemporânea produzida no Brasil, agora os povos indígenas aparecem com o seu protagonismo histórico.

A arte indígena contemporânea seria então o que se consegue conceber na junção de valores sobre o mesmo tema arte e sobre a mesma ideia de tempo, o contemporâneo, tendo o indígena artista como peça central. Um componente trans-tempo histórico e trans-geográfico é requerido. Falamos de ideia de país, mas a arte entre os indígenas hoje brasileiros vem desde antes de tudo isso (ESBELL, 2018).

Jaider Esbell, artista, teórico, escritor, produtor cultural e muito mais do que qualquer categoria pudesse englobar, indígena da etnia Makuxi, deixou a vida em novembro de 2021, junto a marcas profundas na maneira de pensar e entender a arte dos povos originários. Esbell foi um dos grandes pilares para a construção da arte indígena contemporânea no Brasil. Jaider buscava, através de sua arte e presença, recuperar memórias, fortalecer uma identidade e criar tensões e diálogos com o público. Fora uma grande perda para história, para a arte e para o mundo sua morte, Esbell foi único, intelecto, político e deixou um legado.

Em 2013 deixou a Eletrobrás, onde trabalhava, e passou a percorrer museus pelo Brasil e pela Europa, Jaider Esbell começou a desenvolver o conceito que chamou de “artevismo”, um ativismo contínuo que preconizava o resgate das motivações essenciais da arte indígena (MEDEIROS, 2021). Participou de diversas mostras nacionais e internacionais, elaborando uma conceituação do sistema indígena que pressupõe a negação dos sistemas artísticos hegemônicos e das estratégias de colonização.

FIGURA 17 – JAIDER ESBELL NA EXPOSIÇÃO DA 34ª BIENAL DE SÃO PAULO



FONTE: Foto de Alberto César Araújo/Amazônia Real.

Ter o artista indígena como peça central abala todo o sistema de arte que foi criado para deixar o subalterno em seu lugar. Termo da crítica e teórica indiana Gayatri Spivak em seu ensaio pós-colonial “Pode o subalterno falar?”, a autora aponta a insensatez de tentar explicar o mundo de um ponto de vista europeu e define o subalterno como “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p.12). Spivak aborda sobre este posto ocidental que julga poder falar pelo outro, sem lhe dar um espaço para falar e que possa ser ouvido.

Jaider Esbell trazia em seus trabalhos influências da ancestralidade, memórias, história, força das florestas, política global e xamanismo para o espaço institucional. Realizou práticas de arte-educação em comunidades indígenas, quilombolas, ribeirinhas e urbanas periféricas. Para a curadora e professora de arte Fabrícia Jordão (apud ZARPELON, 2021), trazer debates políticos para a arte era uma parte fundamental da obra e da vida de Jaider Esbell, afirma que o artista tinha uma postura política muito consciente e isso transparecia em todos os seus trabalhos.

Sem dúvida nenhuma o Jaider é um ponto de virada. A gente não mais se autoriza a olhar para a produção artística brasileira sem considerar a produção indígena. Isso é, de fato, um grande trunfo. Ele nos deixa um lugar outro não só no campo epistemológico mas também na concepção de um outro imaginário, uma outra visualidade atrelada a uma outra cosmovisão (JORDÃO apud ZARPELON, 2021).

FIGURA 18 – A ÁRVORE DE TODOS OS SABERES, 2013, JAIDER ESBELL



FONTE: Prêmio Pipa.

FIGURA 19 – PATA E'WAN – O CORAÇÃO DO MUNDO, 2016, JAIDER ESBELL



FONTE: Prêmio Pipa.

Se considerarmos um artista aquele que tem a habilidade "de fazer algo" - uma pintura, escultura ou cestaria - quase todos na aldeia são artistas. No entanto, a partir do momento em que eles levam esse trabalho para o sistema do homem branco, arte automaticamente vira um aparato político (GERMANO, 2020).

Ibã huni Kuin (Isaías Sales) é um txana, mestre dos cantos na tradição do povo huni kuin, pesquisador indígena que teve contato próximo com a economia seringalista que dominou a Amazônia no século XX. O artista formou em 2013 o coletivo MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin, que reúne cerca de 12 de seus alunos e trabalham na

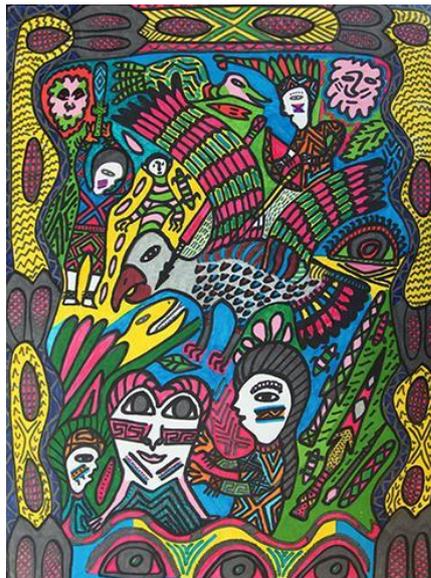
convergência de duas linguagens: a música dos cantos tradicionais Huni Meka e o desenho elaborado como tradução visual desses cantos. O coletivo cria pontes entre as novas e as antigas gerações de seus povos, que viram seus conhecimentos ameaçados de extinção, o lema do grupo é “vendo tela, compro terra”¹⁹.

FIGURA 20 – MITO DE SURGIMENTO DA BEBIDA NIXE PAE HUNI KUIN, MAHKU



FONTE: Instituto Moreira Salles.

FIGURA 21 – HUNI MEKA, 2014, MAHKU



FONTE: Prêmio Pipa.

¹⁹ Definição utilizada pelo Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<https://ims.com.br/convida/movimento-dos-artistas-huni-kuin/>> Acesso em 05/03/2022.

O coletivo produz para perpetuar o vínculo de sua ancestralidade com os seus presentes e futuros, em adição a divulgar sua cultura ocupando espaços que também lhe pertencem.

Outro protagonista na luta de direitos dos povos indígenas é o artista, curador, ilustrador e ativista Denilson Baniwa, da aldeia Darí, Barcelos, Amazonas. Baniwa trabalha com linguagens diversas da arte, e considera seu projeto artístico uma causa: a ocupação de espaços na busca de melhores condições para seu povo viver em paz²⁰. O artista busca trazer questões de representatividade, e utiliza os espaços simbólicos da arte como ferramenta de resistência. Um de seus recentes trabalhos que repercutiram mundialmente fora a intervenção visual sobre a escultura “Monumento às Bandeiras”, de Victor Brecheret. Como dito anteriormente, é uma escultura que homenageia os bandeirantes como figuras de grandes desbravadores, quando no fundo dizimaram e escravizaram indígenas. Baniwa, em 2020, utilizou sua arte para reler a simbologia da escultura, nomeado de “Brasil Terra Indígena” (Figura 22), projetou o naufrágio de uma embarcação portuguesa, afundada no mar pelas forças naturais, além de desenhos de animais, um conjunto de árvores se reerguendo sobre a figura dos bandeirantes e as frases “SP Terra Indígena” e “Brasil Terra Indígena”.

FIGURA 22 – BRASIL TERRA INDÍGENA, 2020



FONTE: Prêmio Pipa.

²⁰ DENILSON Baniwa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa628975/denilson-baniwa>. Acesso em: 06 de março de 2022. Verbete da Enciclopédia.

Em outra intervenção, dessa vez na exposição “Véxoa: Nós Sabemos”²¹, na Pinacoteca de São Paulo, em 2020, Baniwa apresenta a obra “Nada que é dourado permanece” (Figura 23), uma instalação-performance que envolve duas ações: a de plantio e sementeira de diferentes tipos de flores e gramíneas que o artista iniciou no estacionamento da Pinacoteca exatos dois anos após o incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro, e, a demarcação e uso dos espaços institucionais. Consegue então trazer o questionamento de um espaço fértil, permeável que futuramente será danificado e esmagado pelas máquinas (carros). E quanto ao processo de transformação da semente, está associada, para o artista, à indagação sobre o que fazer frente a essa impermanência.

Ao trazer as cinzas do Museu Nacional do Rio de Janeiro, que pegou fogo em 2 de setembro de 2018, Denilson Baniwa compara duas maneiras de lidar com a memória: uma aprisionada em instituições, e outra em trânsito e movimento²². As instituições e suas estruturas “protegem” o físico, já a memória do museu que se foi que Baniwa trás, ainda estão inteiras.

FIGURA 23 – NADA QUE É DOURADO PERMANECE, 2020



FONTE: Prêmio Pipa, foto de Levi Fanan.

²¹ Primeira exposição de curadoria integralmente indígena.

²² Palavras do ensaio “Um comentário sobre “Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio”” disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4965/3863>> Acesso em 03/02/2022.

A violência contra os povos indígenas está nas raízes do desenvolvimento ocidental, um dos exemplos está o Massacre do Paralelo 11, descrito no relatório da Comissão Nacional da Verdade, em seu capítulo sobre as Violações de Direitos Humanos dos Povos Indígenas:

Em outubro de 1963, foi organizada uma expedição, planejada por Francisco Amorim de Brito, encarregado da empresa Arruda, Junqueira e Cia. Ltda., a fim de verificar a existência de minerais preciosos na região do rio Juruena. A expedição era comandada por Francisco Luís de Souza, pistoleiro mais conhecido como Chico Luís. O massacre teve início quando um grupo Cinta Larga estava construindo sua maloca e Ataíde Pereira dos Santos, pistoleiro profissional, atirou em um indígena. Em seguida, Chico Luís metralhou os índios que tentavam fugir. Os pistoleiros ainda encontraram uma mulher e uma criança Cinta Larga vivas. Chico Luís atirou na cabeça da criança, amarrou a mulher pelas pernas de cabeça para baixo e, com um facão, cortou-a do púbis em direção à cabeça, quase partindo a mulher ao meio²³.

Um Brasil encoberto de sangue. De acordo com Moacir (2016), por ser duradoura e aberrante, não é razoável ou justificável que a questão indígena no Brasil permaneça quase totalmente à margem do campo de representações visuais produzidas pelos artistas do país.

Isael Maxakali, morador da Aldeia Nova, município de Ladainha (MG) é artista visual e cineasta indígena. Isael busca, através de seus trabalhos, dar maior visibilidade ao direito de seu povo. Quando ganhou o Prêmio PIPA²⁴ em 2020, alto da pandemia do COVID-19, o artista escreveu em seu texto que acompanhou sua série fotográfica intitulada de *Yãmĩyxop yã ka'ok* (Os *yãmĩyxop* são fortes), onde mostrava ações organizadas pelo seu povo para frear o contágio:

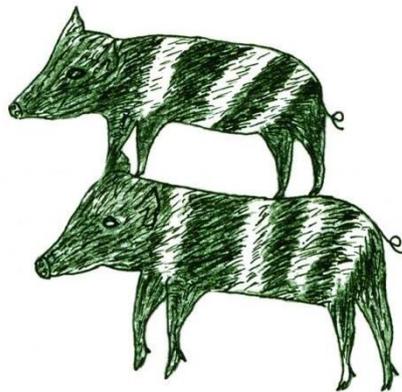
Antigamente, os brancos trouxeram doenças para as aldeias dos Tikmũ'ũn, mas quando os antigos conheceram as doenças, eles fugiram para dentro da mata grande e se esconderam. Mas hoje onde iremos nos esconder? Por acaso sobrou alguma mata grande por aqui para nos escondermos? Hoje não temos mais espaço! Hoje só temos mesmo os nossos *yãmĩyxop* para nos proteger e nos fortalecer e soprar a doença para longe (MAXAKALI apud BERBERT; ROMERO, 2020).

Ainda que o Prêmio PIPA tenha suas problemáticas, de exclusão e disputa de narrativas fundamentais, para Baniwa (apud FERRAZ, 2020), do lugar onde está enquanto indígena, foi fascinante a vitória de Isael, pois estava saturado de ver rostos nos prêmios que não se pareciam nada com o seu, ou com as pessoas com quem andava.

FIGURA 24 – SEM TÍTULO, 2017, DESENHO, ISABEL MAXAKALI

²³ Disponível no texto Arte Índia.

²⁴ Considerada uma das principais premiações de arte contemporânea do país.



FONTE: Prêmio Pipa.

FIGURA 25 – ŪPAKUT HA PAYEXOP TE TA TUK TEX YĂMĪYXOP KUTEX, AX HĂ”
[OS PAJÉS CANTAM PARA O DOENTE O CANTO DE RITUAL], 2005, ISABEL
MAXAKALI



FONTE: Prêmio Pipa.

Nascido na capital paranaense, o artista Gustavo Caboco transitou do ambiente urbano para suas origens indígenas em 2001, quando conheceu sua avó e seus familiares indígenas do povo Wapichana da terra indígena Canaúanim (Roraima). Através de seus desenhos, pinturas, bordados, textos, busca reencontrar e reafirmar a identidade indígena.

FIGURA 26 – PINTURA CORAÇÃO DE BANANEIRA, 2021, GUSTAVO CABOCO



FONTE: Acervo pessoal do artista.

Caboco e Jaider participaram de uma exposição nomeada de “Netos de Makunaimi: encontros de arte indígena contemporânea”, no espaço expositivo do Museu de Arte da Universidade Federal do Paraná, MusA, em novembro de 2019.

O Jaider rompe esse universo da arte contemporânea se autodenominando neto de Makunaímî. Isso não é pouca coisa. Significa dizer que ele estava reivindicando o lugar que teria sido roubado pelo Mário de Andrade – o sequestro de Macunaíma – que é um mito fundador do que seria uma arte brasileira. Macunaíma, o Manifesto da Antropofagia, são ações conectadas que instauram um marco fundador do que seria uma arte brasileira que sequer é livre dessa colônia, dessa presença e valores europeus. Quando o Jaider se arroga esse lugar de neto de Makunaímî, ele está mexendo com os paradigmas mais fundamentais do nosso pensamento artístico (JORDÃO apud ZARPELON, 2021).

Levando em conta as costumeiras exposições de quadros em paredes, da imagem do “cubo branco” ocidental e vernissages, nesta, na abertura em que estive presente, sucedeu um ritual (Figura 27) da vovó Bernaldina José Pedro, ativista brasileira, líder tribal e xamã, pertencente ao povo Macuxi, que, infelizmente faleceu em 2020 devido a complicações do COVID-19. Os trabalhos dos artistas se dispunham de forma fluida no espaço, desenhos e questionamentos escritos direto na parede, artefatos de seus povos, uma ocupação inédita. Apesar de estarem no sistema, não se submetem aos costumes deles.

FIGURA 29- REGISTRO DA EXPOSIÇÃO NETOS DE MAKUNAIMI



FONTE: Registro pessoal, 2019.

Por último, e não menos importante, estão as artistas indígenas contemporâneas mulheres, com suas potências de resistência duplicadas, por ser artista indígena, e por ser mulher. Arissana Pataxó e Daiara Tukano.

Arissana Pataxó, do povo Pataxó, artista plástica e vice-ganhadora do Prêmio PIPA em 2016, é professora desde os 19 anos, hoje, aos 36 anos, é mestra em Estudos Étnicos e Africanos e doutoranda em Artes Visuais, ambos pela UFBA.

Eu penso que a educação escolar foi uma luta dos indígenas mais velhos que reivindicaram a chegada da escola na aldeia por acreditarem que o acesso ao conhecimento, à leitura e à escrita poderiam ajudar na luta. Sou fruto dessa luta que os mais velhos acreditaram. E não só eu, outros professores e estudantes indígenas também são frutos dessa luta coletiva. Lutamos pela garantia do território e fortalecimento da cultura Pataxó – da identidade do nosso povo (PATAXÓ apud RACHID, 2020).

FIGURA 30 – SEM TÍTULO, ACRÍLICO SOBRE TELA, 2019, ARISSANA PATAXÓ



FONTE: Prêmio Pipa.

Daiara Tukano, artista, ativista, educadora e comunicadora do povo indígena Tukano, do Alto Rio Negro, nasceu em São Paulo e se graduou em Artes Visuais e Mestre em direitos humanos pela Universidade de Brasília. Daiara pesquisa o direito à memória e à verdade dos povos indígenas, ganhou o Prêmio PIPA 2021. Na ação “Morĩ' erenkato eseru' – Cantos para a vida” (Figura 31) realizada pela artista junto à Jaider Esbell na exposição “Véxoa: Nós Sabemos”, realizou uma caminhada pelo acervo permanente da Pinacoteca até o espaço expositivo da mostra indígena para consagrar a presença dos povos originários naquela instituição. De acordo com o portfólio da artista²⁵, por meio de cantos e rezos, Daiara e Jaider convidam a refletir sobre a representação dos povos indígenas nos diferentes espaços museais, além de destacar também o manto plumário Kahtiri Eōrō – Espelho da Vida (Figura 32), releitura do Manto Tupinambá feito por Daiara, uma vestimenta sagrada que fora roubada pela guerra colonial como um objeto etnográfico. Anteriormente citado também no trabalho da artista Lygia Pape.

²⁵ Disponível em: <<https://www.daiaratukano.com/arte>>.

FIGURA 31 – REGISTRO DE MORÎ ERENKATO ESERU' – CANTOS PARA A VIDA, 2020



FONTE: Portfólio da artista Daiara Tukano.

FIGURA 32 – DETALHE DE KAHTIRI EÕRÕ – ESPELHO DA VIDA. MANTO PLUMÁRIO, CORPO PINTADO COM TINTA NATURAL DE JENIPAPO, MARACÁ E ESPELHO CONVEXO



FONTE: Portfólio da artista Daiara Tukano.

A Arte sempre foi o parâmetro para avaliar a situação e os momentos que o país vivia. E por que só tão recentemente a arte indígena apareceu no radar do sistema de arte? Refletindo sobre o trabalho Zero Cruzeiro, de Cildo Meireles, a figura do indígena ou estava excluída ou invisibilizada. E, segundo Moacir (2016), esta insuficiência da “arte índia” já não é mais aceitável. Seriam estes nomes levantados e convidados às exposições no âmbito institucional, na maioria das vezes, somente no mês do abril indígena, uma data criada para reconhecimento da cultura, da existência e da resistência dos povos indígenas, ou estaria o

sistema de arte finalmente reconhecendo o papel que teve na construção da exclusão dessas minorias? A Arte ultrapassou a barreira estética. E a barreira ética?

Uma forma ambígua de exercer o direito de narrar a vida que talvez seja própria de quem é, mas não o deseja ser, subalterno de mais alguém. Um modo distinto e crítico – menor, portanto – de posicionar-se em relação ao outro no espaço e no tempo que tocam a cada viver; um modo no qual não cabem exatidões ou plenas certezas (DOS ANJOS, 2017, p.166).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Separados aqui as três distinções, sendo o *Outro* a figura indígena baseada na marginalização histórica: falar sobre o *Outro* com o *Outro*; falar pelo *Outro*; e o *Outro* falar por si. O primeiro seria alicerçado no trabalho de Claudia Andujar com os povos indígenas Yanomami, uma mulher não-indígena que auxilia na luta e na defesa do outro, assim como os artistas brasileiros citados no segundo capítulo, estes seriam o que Moacir nomeia de “arte índia”. Este primeiro respeita a individualidade da experiência dos povos indígenas, e faz uso de seu posto privilegiado dentro das instituições para atrair mais pessoas à causa.

A gente, como não-indígena, como pessoas que se colocam como aliadas desses artistas, temos que cuidar também. Temos que ter uma atenção não só para abrir espaço para a fala, para a visibilidade, circulação, mas também para o cuidado. Isso é uma coisa que, em alguma medida, a gente falhou com o Jaider. O campo das artes visuais é responsável também por essa morte (JORDÃO apud ZARPELON, 2021).

Andujar utiliza seu contato direto com os Yanomami para entender a si e ao outro. Entende a dor de um genocídio por conta de seu passado, e com isso move-se para modificar o mesmo fim que estariam encaminhados os Yanomami.

Essa vida que captei, esses gestos que segurei com minha mente, olhos e câmera estão se esfumando. Por isso fico emocionada frente a estas imagens que agora pertencem ao passado. Elas têm uma magia toda especial, cruelmente grandiosa. Mesmo assim, eu me pergunto com que direito procurei eternizar esse momento – parar o tempo? Respondo que não foi só por amor a um povo, mas a todos os homens cuja vida, esforço, liberdade, alegria e sofrimento preocupam-se e tocam-me profundamente. De fato, essa procura partiu de mim, de meu próprio sofrimento e vida, mas me ultrapassou e abarcou o destino de um povo, como o dos Yanomami, com o qual me identifiquei e cuja luta virou minha luta (ANDUJAR apud RICARDO, 2005, p.247).

Nesse contexto, ao transportar o trabalho *Marcados* do campo sanitário da saúde para o campo artístico, Andujar rompe a fronteira entre a floresta e a cidade, e, entre o eu e o *Outro*. A majoritária documentação fotográfica de índios demonstra uma representação colonial, de superioridade de quem está atrás da câmera, entretanto, Claudia possui um olhar sensível quando se coloca nesta posição. Thyago Nogueira, curador da exposição “Claudia Andujar: a luta Yanomami” afirma que, para a artista, não existe um projeto estético, e sim um projeto ético, que se iniciou em meados dos anos 70 e 80 e permanece atual diante da renovação das ameaças do Presidente da República, Jair Bolsonaro.

Vieram as eleições, e o que era homenagem virou algo urgente. A estupidez com que a questão indígena está sendo tratada pelo novo governo é a mesma que fez o trabalho da Cláudia ser tão importante nos anos 1970. (...) Tudo está sendo repetido exatamente da mesma forma, é chocante (NOGUEIRA, 2018)²⁶.

FIGURA 32 - A JOVEM SUSI KORIHANA THËRI EM UM IGARAPÉ, FILME INFRAVERMELHO CATRIMANI, RR, 1972-1974, CLAUDIA ANDUJAR



FONTE: Instituto Socioambiental.

FIGURA 33 – YANOMAMI, 1974, MATRIZ-NEGATIVO, CLAUDIA ANDUJAR



FONTE: Enciclopédia Itaú Cultural.

De acordo com a artista e professora Vanessa Benites Bordin, os artistas são figuras políticas com pensamento político, isso vai além de técnicas de atuação, que adotam uma

²⁶ Disponível no ensaio “Um projeto ético, uma luta sem fim” de Mânia Millen. <<https://ims.com.br/2018/12/21/um-projeto-etico-uma-luta-sem-fim/>> Acesso em 02/03/22.

forma de vida condizente com aquilo que pregam utilizando a arte como propulsora para provocar transformações sociais a partir de suas convicções (2015, p.128). Definição que poderia abarcar Claudia Andujar e toda sua história e luta ao lado dos povos indígenas Yanomami, até hoje ameaçados de genocídio perante o governo brasileiro.

O segundo tópico, falar pelo *Outro*, vem da naturalização do colonialismo. A ideia de que, o outro não possui direito ou intelecto para falar por si. Em seu texto “Após o fim da arte européia: uma análise decolonial do pensamento sobre a produção artística”, Rachel Costa afirma através do pensamento de Viveiros de Castro, que o objetivo não é mostrar aos próprios ameríndios o que eles pensam, mas gerar uma imagem de nós mesmos que não somos capazes de reconhecer (2018, p.94). A ideia de fronteira existe quando há uma divisão entre o que está dentro e o que está fora, o eu e o *Outro*. Ao criar essa fronteira simbólica, o não-indígena sente-se no direito, pelo histórico de colonização até dentro das instituições, de falar pelo outro ao invés de promover espaços para eles falarem por si, colocando os povos indígenas neste lugar de subalternidade.

A recente decolonização da arte dedica-se a mostrar que o modelo ocidental é apenas um em vários outros possíveis. Não existe universalidade, existem perspectivas. Para Moacir (2016), ainda há a problemática de, quando expostas, as produções de arte indígena são esvaziadas de suas singularidades e lidas de um olhar superior do estrangeiro.

Problema bem maior que este, todavia, é a quase ausência de marcas de conflito mesmo nas raras vezes em que o meio das artes do Brasil faz referência aos povos nativos. Como se a relação entre colonizadores e colonizados no país não tivesse sido e não continuasse sendo caracterizada por violências dos mais diversos tipos. Como se a mestiçagem não fosse marcada, desde sua origem, pela prática do estupro. Como se a política que regia e rege o contato entre o branco e o índio não fosse, em última instância, a do extermínio simbólico e físico do segundo (DOS ANJOS, 2016).

Andujar rompe as fronteiras simbólicas, e, por conseguinte alerta sobre o genocídio indígena Yanomami e o extermínio territorial, ecológico, social e político que ainda ocorre em todo o território nacional contra os povos indígenas. O trabalho *Marcados* e os artistas indígenas contemporâneos pressionam o não-indígena a estar ciente do genocídio.

Seja através de linguagens como a fotografia, a pintura, performance, desenho, vídeo, o *Outro* agora fala por si. E está ocupando os mesmos espaços de quem os denega. Além das crescentes indicações e vitórias de artistas indígenas no Prêmio PIPA, a 34ª Bienal de São Paulo (2021), nomeada “Faz escuro mas eu canto”, contou com um notável número de artistas

indígenas contemporâneos comparados à edições passadas. De 91 nomes, de 39 países, nove são indígenas, sendo cinco brasileiros: Abel Rodríguez, Daiara Tukano, Gustavo Caboco, Jaider Esbell, Jaune Quick-to-see Smith, Pia Arke, Sebastián Calfuqueo Aliste, Sueli Maxakali e Uýra.

Segundo Moacir (2016), cabe ressaltar que é dever que as instituições de arte do Brasil se tornem índias, para que, somente assim figuras de bandeirantes, placas de ruas com nomes dos mesmos e homenagens aos colonizadores parem de ser exaltados e naturalizados.

Apenas instituições de arte índias serão capazes de inscrever, nas descrições dessa e de outras esculturas e pinturas assemelhadas em seus temas, o fato inequívoco de que celebram o genocídio indígena que houve no passado e que ainda acontece, transformado, no país. Somente um meio das artes atravessado pela questão indígena poderá fazer com que se torne impensável querer comemorar a inventividade dos artistas brasileiros chamando-os de matadores de índios (DOS ANJOS, 2016).

Para concluir, é imprescindível repensar e reestruturar a história da arte no Brasil, para que o genocídio indígena não seja um assunto obsoleto, mas urgente. Para assim cada vez mais rompermos a fronteira entre o eu e o *Outro*.

6 REFERÊNCIAS

ALZUGARAY, P. **O nativo, o alienígena e o deslocamento da periferia para o centro: A diluição de binarismos na obra fundamental de Anna Bella Geiger.** Revista Select, 2021. Disponível em: <<https://www.select.art.br/o-nativo-o-alienigena-e-o-deslocamento-da-periferia-para-o-centro/>> Acesso em: 13 de fevereiro de 2022.

BERBERT, P.; ROMERO, R. **Isael e Sueli Maxakali.** BDMG Cultural, 2020. Disponível em: <<https://bdmgcultural.mg.gov.br/artigos/isael-e-sueli-maxakali/>> Acesso em: 20 de dezembro de 2021.

BORDIN, V. B. **Artivismo - tensões entre vida e arte: a experiência de uma performer no ritual Worecū.** Conceição/Conception, Campinas, SP, v. 10, n. 00, p. e021001, 2021.

CARO COCOTLE, B. **Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea.** In: Masp, After all, Arte e descolonialização, 2019.

Catálogo da exposição **Entrevendo** de Cildo Meireles, curadoria Júlia Rebouças e Diego Matos. São Paulo, 2019.

Catálogo da exposição Netos de Makunaimi: encontros de arte indígena contemporânea. MUSA, 2021. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=WsUzFgMTZEK>>. Acesso em 02 de abril de 2022.

CLAJUS, K. **Bolsonaro defende redução de reservas e dispara contra "parte podre da Igreja".** Correio do Estado, Campo Grande, 2016. Disponível em: < <https://www.correiodoestado.com.br/politica/bolsonaro-defende-reducao-de-reservas-indigenas/279760>> Acesso em: 07 de fevereiro de 2022.

COSTA, R. **Após o fim da arte europeia: uma análise decolonial do pensamento sobre a produção artística.** DoisPontos; Curitiba, São Carlos, volume 15, número 2, p.89-98, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Remontagens do tempo sofrido: o Olho da História. Vol II.** Belo Horizonte. Editora UFMG, 2018.

DOS ANJOS, M. **Arte Índia.** Revista Zum, 2016. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/colunistas/arte-india/>> Acesso em: 25 de novembro de 2020.

DOS ANJOS, M. **Ataque ao Brasil.** Revista Zum, 2020. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/colunistas/ataque-ao-brasil/>> Acesso em: 11 de janeiro de 2022.

DOS ANJOS, M. **Por uma curadoria menor.** Editora Cobogó, 2017.

ESBELL, J. **Arte indígena contemporânea e o grande mundo.** Revista Select, 2018. Disponível em: < <https://www.select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>> Acesso em: 10 de fevereiro de 2022.

FERRAZ, M. G. **Uma obra que ajuda a “clarear o povo Maxakali.** Arte brasileiros, 2020. Disponível em: < <https://artebrasileiros.com.br/arte/premio/uma-obra-que-ajuda-a-iluminar-o-povo-maxakali/>> Acesso em 03 de março de 2022.

FIORAVANTE, C. **Lygia Pape corre os riscos da invenção**. Folha UOL, São Paulo, 1996. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/10/08/ilustrada/22.html#:~:text=%22%C3%89%20o%20que%20restou%20do,olha%20e%20tem%20aquela%20repulsa.>> Acesso em: 14 de fevereiro de 2022.

GARCIA DOS SANTOS, L. **A experiência pura**. Site Laymert, 2017. Disponível em: <<https://www.laymert.com.br/a-experiencia-pura/>> Acesso em: 07 de fevereiro de 2022.

GEIGER, A.; ERBER, L. **Um exercício de perspectiva**. Revista Zum, 2018. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-14/um-exercicio-de-perspectiva/>> Acesso em 11 de fevereiro de 2022.

GERMANO, B. **Pinacoteca de SP abre mostra coletiva somente com artistas indígenas**. Vogue, 2020. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/Vogue-Gente/noticia/2020/11/pinacoteca-de-sp-abre-mostra-coletiva-somente-com-artistas-indigenas.html>> Acesso em 22 de fevereiro de 2022.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MEDEIROS, J. **Morre Jaider Esbell, a espinha dorsal da Bienal de São Paulo**. Amazônia Real, 2021. Disponível em: <<https://amazoniareal.com.br/morte-de-jaider-esbell/>> Acesso em: 17 de janeiro de 2022.

MIGNOLO, W. D. **Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade**. Tradução de Marco Oliveira, 2017. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em: 23 de fevereiro de 2022.

MUNIZ-REED, Ivan. **Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial**. In: Masp, After all, Arte e descolonialização, 2019, p. 4-11

MURARI, J. B. **Marcados**. Site Bienal, 2013. Disponível em: <<http://bienal.org.br/post/457#:~:text=Claudia%20Andujar%20chegou%20a%20viver,no%20fim%20da%20Segunda%20Guerra.>> Acesso em: 07 de fevereiro de 2022.

NOGUEIRA, T. **Marcados e o programa de saúde, 1980-1987**. Claudia Andujar: A luta Yanomami. São Paulo, 2018.

RACHID, L. **Conheça a luta de seis mulheres indígenas inspiradoras**. Revista educação 2020. Disponível em: <<https://revistaeducacao.com.br/2020/03/08/mulheres-indigenas-inspiradoras/>> Acesso em 03 de março de 2022.

Relatório de atividades de saúde na área Yanomami. São Paulo, 1991.

RICARDO, B., 'Norami', In: **A vulnerabilidade do ser**. São Paulo: CsacNaify, 2005, p. 247. SPIVAK, G. **Pode o subalterno falar?**. Editora UFMG; 1ª edição, 2018.

VERGARA, C. **Carlos Vergara por ele mesmo**. Revista DASArtes, 2019. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/materias/carlos-vergara-por-ele-mesmo/>> Acesso em: 07 de fevereiro de 2022.

ZARPELON, C. **Repensando a arte indígena no Paraná: as marcas de Jaider Esbell no estado.** Plural Curitiba, 2021. Disponível em: <
<https://www.plural.jor.br/noticias/vizinhanca/repensando-a-arte-indigena-no-parana-as-marcas-de-jaider-esbell-no-estado/#:~:text=%E2%80%9CO%20Jaider%20rompe%20esse%20universo,que%20seria%20uma%20arte%20brasileira.>> Acesso em: 17 de janeiro de 2022.