

Escrita e prática docente em Arte Indígena Contemporânea¹

Writing and Teaching Practice in Contemporary Indigenous Art

Paula Amparo²

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

O presente ensaio narra a docência como um espaço privilegiado para a experimentação teórica, no qual a demanda dos estudantes por uma abordagem não-europeia das artes visuais tensiona categorias fundamentais do campo da Teoria e História da Arte, como as noções de autoria e de originalidade. A Arte Indígena Contemporânea, elaborada por Jaider Esbell, insere um deslocamento estratégico nessa conjuntura: não se trata de assimilar a produção indígena às categorias ocidentais já existentes, mas de colocar o próprio conceito de arte em um lugar desconfortável. A intenção é impulsionar, a partir das cosmologias indígenas, a criação de novas possibilidades interpretativas.

Palavras-chave: Prática docente; História da arte não-europeia; Arte Indígena Contemporânea; Jaider Esbell.

Abstract

This essay presents teaching as a privileged space for theoretical experimentation, in which students' demand for a non-European approach to the visual arts challenges fundamental categories within Art History and Theory, such as authorship and originality. Contemporary Indigenous Art, as elaborated by Jaider Esbell, introduces a strategic displacement within this framework: rather than assimilating Indigenous production into pre-existing Western categories, it places the very concept of art in an uncomfortable position. The intention is to foster the creation of new interpretative possibilities grounded in Indigenous cosmologies.

Keywords: Teaching practice; Non-European Art History; Contemporary Indigenous Art; Jaider Esbell.

A projeção midiática de curadores, artistas e pesquisadores indígenas no período em que lecionei uma disciplina sobre arte no Brasil, durante os anos de 2021 e 2023, tornaram incontornável o engajamento político na tarefa de montar uma ementa para explicar didaticamente a arte indígena tradicional. O intenso contato com a Arte Indígena Contemporânea, nesse momento em que ela ocupava um lugar de destaque na 34^a Bienal de São Paulo (2021) no Pavilhão do Ibirapuera e na coletiva *Moquém_Suraî* (2021) no Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi fundamental

¹ O presente ensaio é uma versão atualizada da apresentação da tese de doutorado da autora, produzida sob a orientação de João Camillo Penna e financiada por uma bolsa CNPq.

² Doutora e mestra em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bacharela em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9704-1447>. E-mail: paulacgamparo@gmail.com.

para que a moldura-arte fosse encarada com desconforto. A minha proposta era despertar o interesse dos estudantes na produção indígena tradicional (cestos, cerâmicas, enfeites), tal como eles já sentiam pela Arte Indígena Contemporânea (vídeo, performance, pintura). O caminho encontrado foi o mapeamento dos vínculos entre os dois formatos de exposição da arte indígena, para afirmar que existe um modelo de interpretação de mundo que é constante nas duas situações.

Transformar em texto uma série de ideias experimentadas, por meio da prática docente, nos traz clareza sobre o processo de amadurecimento do pensamento exercitado durante a conversa com os alunos dentro do contexto da sala de aula. A minha formação acadêmica se divide entre a História da Arte e a Teoria Literária. Em 2017, me tornei bacharela em História da Arte na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e recém-formada fiz mestrado e doutorado, no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras na mesma instituição. Em julho de 2021, atuei como professora substituta do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ. Nesse momento, durante o meu período de doutorado em Teoria Literária no PPGCL/UFRJ, fiz este retorno ao campo disciplinar da História da Arte. O contrato durou até junho de 2023 e a experiência foi fundamental para a tomada de decisão para não estudar arte, mas coisas. Vou explicar brevemente o meu entendimento sobre a coisa: elas são os intermediários, o ponto que liga dois ou mais seres – sejam eles animais, sobrenaturais ou humanos. Em resumo, estudar a arte como se fosse coisa é pensá-la como a superfície que é o lugar da mediação. Durante o período como professora, fiquei responsável pelas disciplinas de História da Arte 1, História da Arte 3 e Arte no Brasil 1. As duas disciplinas de arte não marcadas abarcavam os movimentos artísticos a partir de uma perspectiva europeia, a primeira tratava do período nomeado pela historiografia europeia como “Pré-História” até a Idade Média, enquanto a segunda dava conta dos dois últimos grandes movimentos acadêmicos, o Romantismo e o Neoclassicismo, até o último movimento de Vanguarda Histórica, o Surrealismo. A disciplina de Arte no Brasil 1 é dividida entre os sítios arqueológicos, a arte indígena, o Barroco e o século XIX, a nossa Europa possível materializada no Neoclassicismo e no Romantismo no Brasil. Esse grupo de disciplinas, tal como aconteceu ao longo da minha imersão para transmitir o conteúdo programático para os alunos, me fizeram

lidar com objetos que não eram necessariamente arte, embora tenha me preparado desde 2012 para virar uma teórica e historiadora, paradoxalmente, *em arte*.

Em História da Arte 1 e em Arte no Brasil 1 pensamos a arte, ao longo do curso, a partir de objetos interessantes esteticamente porque se enquadram principalmente em quatro categorias: 1) os que fazem uma mediação entre o sagrado e o mundano; 2) os de uso cotidiano, especiais devido ao trabalho extra do artesão para acrescentar adornos; 3) em contraponto com a categoria anterior, como os famosos ícones cicládicos antropomórficos e alguns objetos utilitários nativos, focamos na beleza representada na simplificação das formas ou na total aderência entre forma e função; 4) e, ainda na esteira dos objetos que são arte antes da palavra arte, os arquivos históricos responsáveis pelo registro de algum momento chave das civilizações, geralmente através da escrita ou de monumentos com figuras públicas. Nesse mesmo contexto, na disciplina de História da Arte 3, estudávamos a pintura durante a Arte Moderna e o modelo esperado dos artistas até os dias atuais. Brincava com os alunos de História da Arte 3 que estávamos diante dos artistas personagens, os perfis esquemáticos do que esperam de nós: Picasso, o criador incessante, e Van Gogh, o psicótico na miséria. Na Arte Moderna precisamos analisar cada caso separadamente porque cada artista tem um modo de fazer: impressionismo, expressionismo, surrealismo – dentre outros ismos.

Esse conteúdo acumulado ao longo de dois anos foi a parte mais intensa da minha formação como historiadora da arte e me senti atraída pelas aproximações entre artistas modernos, a problemática noção de pré-história e objetos etnográficos. Facilmente associamos a peculiaridade formal presente nas máscaras de madeira de alguns povos africanos e os retratos de mulheres produzidos por Picasso na sua fase cubista. Nesse movimento de leitura, ainda estamos voltados para o que aconteceu com o Ocidente após o Renascimento e os objetos produzidos fora desta lógica são utilizados para nos aprofundarmos conceitualmente em uma suposta interioridade classificada como moderna. A fetichização das máscaras africanas nos situa em uma longa conversa sobre a renovação das formas plásticas operadas na Arte Moderna devido às inovações técnicas e materiais que revolucionaram o que vinha sendo produzido desde o Renascimento, porém essa mesma vontade intelectual eclipsa as discussões sobre o uso prático ou ritual de outros artefatos produzidos por povos

originários. O estadunidense Hal Foster (2017, p. 163) no artigo “O artista como etnógrafo” que compõe o livro *O retorno do real*, define essa postura como sendo uma *fantasia primitivista*: “[...] o outro, que geralmente se supõe ser de cor, tem acesso especial a um psiquismo primário e a processos sociais dos quais o sujeito branco é de alguma forma excluído”. No caso dos surrealistas dissidentes representados por Michel Leiris e Georges Bataille, em que de fato existe uma valorização da produção material da “alteridade cultural [*cultural otherness*]” (FOSTER, 2017, p. 164), Foster (2017, p. 164) sinaliza que as pesquisas viram uma entrega “a um ritual de autoalterização”. O repertório simbólico e material do outro é utilizado para produzir “autoetnografias” (CLIFFORD apud FOSTER, 2017, p. 164). Nessas circunstâncias, a análise estética vai nos informar sobre o gosto dos ocidentais, obscurecendo as perguntas que movem os grupos que produzem esses objetos transformados em mercadoria sob a forma de souvenirs exóticos.

Desde 2012, ainda caloura, vi diversos professores serem confrontados pela descoberta inquieta do típico estudante de humanidades: então, História da Arte é só História da Arte na Europa? Percebi no contato com os alunos essa mesma urgência por perspectiva um pouco menos colonizada do material a ser estudado e sinto que a vivi em um momento privilegiado para este tipo de indagação, pois acompanhávamos a crescente popularização de ações guiadas por artistas indígenas. Durante o colapso do Covid-19, esses agentes foram altamente requisitados para falar sobre modos de vida e sobrevivência em meio ao desastre. Essa inquietude cíclica dramatiza a existência dos povos originários apesar do nosso modo de vida capitalista, responsável pela pandemia, pouco efetivo para nos salvaguardar dela e para produzir bem-estar coletivo. Acredito que o contato intenso com Arte Indígena Contemporânea, demanda apresentada pelos meus alunos dos sete cursos de Arte no Brasil 1 que ministrei, envolve um momento de fragilidade do que era dado como certo. Um mundo se acabou com a pandemia, assim como a crença no aparelho estatal, na formação profissional e nas formas de relação social. A pandemia é um momento de divisão ideológica: por um lado, a sensação de desamparo, por outro lado, o aumento de teorias negacionistas e dos apoiadores da extrema direita. O inegável é que todos perceberam que algo estava no ar (literalmente e metaforicamente).

A arte indígena coloca em xeque a noção de talento único associado à figura de um mestre artesão em voga desde o Renascimento. A palavra “arte” está relacionada a um aporte teórico e histórico precisos, além de sermos disciplinados para apreciá-la e entendê-la a partir de determinados códigos culturais. Para Richard Sennett (2020, p. 88), em *O artífice*, “a arte conta com um agente central ou dominante, enquanto o artesanato tem um agente coletivo”. O autor propõe essa distinção ao analisar como a “arte” foi progressivamente separada do “artesanato” de acordo com os modelos existentes de oficina na Idade Média e de ateliê no Renascimento. Durante a Idade Média, o mestre era o responsável em transmitir os seus conhecimentos para os seus discípulos, os tornando capazes de atuar em diferentes etapas do trabalho artesanal. No Renascimento, começou a valorização do objeto artesanal produzido “a maneira” de um mestre específico e esse mestre podia levar o seu conhecimento para tûmulo. O processo artesanal ficou cada vez mais setorizado e a prática do mestre podia ser executada em segredo. O indivíduo genial é aquele que se distingue pela sua originalidade, muitas vezes efêmera, pois a sua perícia dificilmente vai ser transmitida. A partir do Renascimento começa o desenvolvimento da ideia de que o artista, para ser valorizado, deve ser peculiar, inventivo e original. No mundo nativo existem de fato os “mestres” em determinadas práticas, como no caso Huni Kuin, no qual as mulheres que se sobressaem na tecelagem são chamadas de “*ainbu keneya*, ‘mulher com desenho’ ou ainda de *txana ibu ainbu*, ‘dona dos japins’” (LAGROU, 2009, p. 17), enquanto os homens que se destacam no canto são “*txana ibu*, ‘dono dos japins’” (LAGROU, 2009, p. 18). O japim é um pássaro conhecido por emular cantos de outros pássaros e animais, além de se destacar pelo modo com que tece o seu ninho. Essa nomenclatura indica que esses “donos do japim” exercem um papel de destaque ou de liderança ritual em suas atividades produtivas – separadas por gênero entre os Huni Kuin –, mas não necessariamente indicam uma especialização ou uma marca de originalidade no fazer. Nesse contexto, o pássaro japim é “o modelo de artista a emular pelos humanos, pois [...] o japim compartilha com os humanos o hábito e o conhecimento de viver em comunidade, um conhecimento considerado condição para qualquer outra habilidade” (LAGROU, 2009, p. 19). Ser considerado um dono do japim significa ser um perito em viver produtivamente em acordo com a sua comunidade. O estabelecimento do status

do artista na Europa, conforme elaborado na separação entre a oficina medieval e o ateliê renascentista significa o oposto.

Na Arte Moderna, a questão da individualidade definidora de uma autoria artística consolida a ideia de que o artista é um ser especial e separado do senso comum, engajado em uma atuação que supere o papel de um simples artesão. Em 1790, no §46 da primeira parte da *Crítica da Faculdade do Juízo*, intitulada “Crítica da faculdade de juízo estética”, Immanuel Kant (2005, p. 181) aponta que o “gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte”. Para Kant (2005, p. 181), os produtos do gênio são “*exemplares*, por conseguinte, eles próprios não surgiram por imitação e, pois, tem de servir a outros como padrão de medida ou regra de ajuizamento”. Ou seja, o gênio não imita, é imitado, pois a sua originalidade vai criar as regras do belo para a arte. Esther Pasztory em “Aesthetics and Pre-Columbian Art” aponta que a estética surgiu como um campo de estudos separado da filosofia europeia somente no século XVIII, época em que Kant estrutura a sua *Crítica da Faculdade do Juízo*. Para Pasztory (2005, p. 189), a estética atribui à arte “some of the transcendental qualities traditionally associated with religion”. O século XVIII é marcado pelo Iluminismo e a crença na ciência, uma época de declínio do poder da Igreja e do cristianismo na maior parte da Europa. A descrição de Kant sobre o gênio artístico indica que a busca da divindade está sendo direcionada para outros campos discursivos. Na esquematização do gênio kantiano está a matriz, que, posteriormente, durante o Romantismo vai definir as características que designam o artista – aquele a quem cabe a fabricação de obras de arte.

No século XIX, começará a substituição da mão de obra especializada por máquinas capazes de padronizar a produção de bens de consumo em larga escala. Nessa sociedade da abundância de produtos, o artífice é um contraponto que resiste diante da perfeição dos objetos produzidos pela máquina. Na imperfeição do trabalho artesanal, ou na gestualidade que é expressa em uma escultura ou pintura, está a “mão humana”. A Revolução Industrial e o Romantismo determinam o momento em que o artista é encarregado de nos apresentar algo que está no invisível para os meros mortais, pois ele é aquele que vai desautomatizar a nossa impressão a respeito das coisas, ao mediar e trazer para a nossa vista algo que ele percebeu primeiro. Dessa forma, essa postura alimenta um sistema permissivo para que o artista questione o

modo de vida da sociedade, desde que o mesmo contribua ativamente para a manutenção dela. O resultado no começo do século XX, principalmente quando pensamos em arte conceitual, é um objeto extraterrestre incapaz de dialogar com o grande público. Em diversos contextos etnográficos existem algumas regras que separam o fazer ou o uso dos enfeites – por gênero ou posição social –, mas, de uma maneira geral, todos podem produzir *arte-artesanato*³, além de não serem fabricados objetos cujo significado é incompreensível para o restante da comunidade. Essa é a primeira armadilha conceitual que precisamos levar à sério quando pretendemos ler objetos oriundos de um grupo originário: o termo “arte” foi exportado com a colonização. Em suma, povos originários não possuem um “artista” dentro dos moldes da estética do séc. XVIII, pois não há indivíduos gênios que ditam as regras para a fabricação de objetos considerados especiais por possuírem apelo plástico.

Qualquer atividade artística, que envolvia o artesanato como a escultura e a pintura, era classificada como servil em um panorama que só foi modificado no *Quattrocento* italiano. A perspectiva junto da câmera escura, permitiu a criação de um parâmetro do que seria “a boa arte” produzida por “um bom artista”. Após a definição do que seria o “bom artista”, há a esquematização e a legitimação da História da Arte baseada na figura do indivíduo especial: foi publicado na Itália em 1550 o livro *A vida dos artistas*, de Giorgio Vasari. No mesmo século em que havia a fundamentação da História da Arte, o Novo Mundo era invadido e saqueado pelo Velho Mundo, enquanto representantes da igreja católica se questionavam se os povos nativos possuíam alma ou não, para poderem decidir se eram humanos ou não. Atualmente essa dúvida colonial do século XVI é reformulada pela via de novas questões: quais povos possuem arte ou não, para definir quais povos seriam plenamente humanos ou não (PASZTORY, 2005).

Como pensar em uma historiografia da arte no nosso contexto brasileiro que esteja de acordo com a urgência por uma agenda ética e engajada na legitimação de novas representações identitárias? O ambiente mental em que aconteceu a minha aproximação com a arte indígena passa por três pontos: a docência, o contemporâneo e a decolonialidade. Para o pesquisador argentino Walter Mignolo (2017, p. 2) em

³ O neologismo arte-artesanato é utilizado como uma forma de desarticular a oposição entre a arte e o artesanato nas situações em que me refiro à produção tradicional indígena.

“Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade”, não existe colonialidade sem modernidade, pois “a ‘modernidade’ é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, um ponto de vista que constrói a civilização ocidental ao celebrar suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a ‘colonialidade’”. Enquanto na Europa era publicado *A vida dos artistas*, as Américas e a África eram exploradas para servirem como uma fonte infinita de recursos para a Europa. O roubo monetário e simbólico, tanto das terras, quanto dos corpos não-europeus, como se tudo e todos pudessem ser “coisificados” e utilizados como capital pelo homem branco, serão pilares da retórica da modernidade. Existe um mal-estar geral em relação ao nosso papel como pesquisadores e professores brancos, que falam de um determinado local de poder complexo dentro das instituições brasileiras, pois em um contexto global ainda somos vistos dentro do estereótipo do latino não branco. Ocupar o lugar de professora, que precisou aprender para ensinar, sobre um mundo outro nesse contexto de pensamento e de leituras, mexeu com um grupo sem fim de sensibilidades profissionais. Elaborei material didático para analisar a produção artística indígena, mas era um curso ministrado por uma pessoa não-indígena, além de não ser fruto de um trabalho de campo feito colaborativamente com pessoas indígenas e a maior parte dos pesquisadores citados serem não-indígenas. Em todo caso, o que ficou claro para mim, dentro daquele contexto, é que precisaríamos nos engajar em um letramento em arte e vivência indígena, pois faço a aposta de que o movimento adotado pela Arte Indígena Contemporânea (AIC) será escrito dentro das principais instituições de ensino, pesquisa e cultura.

O desprezo ao ofício artesanal na “origem” da História da Arte, também é o desprezo ao uso do corpo. Para os indígenas do séc. XVI, a dúvida nunca foi se os europeus possuíam alma ou não, “ao contrário, consistia em duvidar que outras almas tivessem corpos como os seus” (CASTRO, 2024, p. 65). Ou seja, a corporalidade tem um lugar privilegiado dentro do multinaturalismo ameríndio e desprezar um determinado ofício (arte-artesanato) devido às marcas de corporalidade que ficam ou não em um determinado objeto não faz sentido algum dentro da lógica ameríndia. A distinção entre o que é a arte e o que é o artesanato se inscreve historicamente nos critérios de atribuição de valor mobilizados por críticos, teóricos e estetas não-indígenas. Naine Terena (2022, p. 459) questiona: “Cestarias, cerâmicas, e demais

elementos produzidos no momento de agora, são exemplos mais distantes dos centros de arte. São esses produtos, afinal, arte contemporânea indígena?”. Alfred Gell nos orienta a responder que sim, pois as coisas são ativadas como arte contemporânea quando são expostas no território semiológico de uma exposição de arte contemporânea. Artistas indígenas – como Jaider Esbell e Denilson Baniwa – estão engajados em serem reconhecidos como autores, não como representação, por isso precisamos encarar novos questionamentos para além da querela arte-artesanato. Esse grupo de agentes ocupa estrategicamente o sistema de arte como autores para obterem retorno para uma causa que é coletiva, o que nos obriga a pensar sobre o que acontece com a palavra arte quando dois sistemas tão distintos se encontram. O ativismo indígena expande a presença de artistas, curadores e pesquisadores indígenas em espaços institucionais de arte, logo acredito que a análise estética não é uma prioridade. Para Jaider, a palavra arte é um estado, pré-existente à chegada dos colonizadores, pois o modo de existência da arte sempre fez parte da vida indígena. Na fala de Jaider existe a recusa em negociar com o sistema discursivo dos brancos, afinal nesse tipo de negociação o comum é que o mundo indígena seja engolido pela globalização devoradora do mundo branco.

Na hipótese levantada por Jaider, um artista que compõe o acervo de prestigiadas coleções de arte e validado dentro do sistema de arte, constatamos que o seu ponto de partida para pensar a sua prática não passa pela problematização histórica da arte. A captura de técnicas brancas – no sentido de ser uma tecnologia trazida com a colonização – para produzir arte é apresentada principalmente como um palco estratégico para o ativismo indígena (DINATO, 2019). Exemplos significativos para ilustrarmos “capturas de técnicas brancas” são as obras *ReAntropofagia* (2019) de Denilson Baniwa e “Carta ao Velho Mundo” de Jaider Esbell. Nas duas obras, os artistas/autores usam materiais que não fazem parte do aparato tradicional indígena, como a tinta a óleo e a caneta Posca. Pensar, ensinar e escrever sobre Arte Indígena Contemporânea (AIC), nesse momento em que a mesma está em alta, envolve assumir um lado específico em uma disputa teórico-política. Trata-se de pesquisar sobre os indígenas e as suas coisas, assim como a visão do indígena sobre o colonizador e as suas coisas. Escolher reunir o aporte teórico sobre arte a partir da perspectiva de um grupo cuja ontologia não foi

desenvolvida dentro do sistema histórico que valida o conceito de arte, é um modo de tentar mudar o sistema dominante. A Arte Indígena Contemporânea é um meio estratégico para se reafirmar etnicamente e resistir, apesar da presença hostil dos brancos e dos seus bens industriais. Diante das discussões sobre a pintura indígena contemporânea, que se adequam perfeitamente aos espaços de apreciação estética tradicionais, estive diversas vezes em torno do questionamento da validade daquela prática enquanto prática indígena. Sim, mesmo que seja uma pintura e esteja na parede de um museu, é arte indígena. Esta afirmação nos faz pensar nas mídias utilizadas e no fazer, tecnologias alógenas que são ressignificadas pelas práticas indígenas. Acredito que a Arte Indígena Contemporânea não é sobre responder às grandes categorias ocidentais, mas uma luta territorial. O excesso de informação sobre a presença desses artistas em grandes instituições, poderia nos anestesiar com o otimismo de uma “invasão invertida”, resultado de uma retomada territorial bem sucedida. Porém, penso essa série de eventos em contraste com a dificuldade dos povos indígenas de terem o direito a demarcação de terra respeitado, tendo em vista a violenta relação entre os indígenas e os fazendeiros do agronegócio.

Como montar uma ementa?

O curso sobre arte indígena era desenvolvido de maneira linear e os sítios arqueológicos brasileiros e a arte indígena eram apresentados no começo da ementa. A arte indígena foi “o que” aconteceu no Brasil antes da chegada do Barroco, quando, enfim, iniciou a História da Arte no Brasil. Porém, esse modo de narrar e apresentar a arte gerava a incômoda sensação de estarmos falando de “algo que passou”; de “apenas” uma parte “pré-histórica” do conteúdo que era inexpressiva para explicar as demandas da arte contemporânea. Na contramão desse dilema acadêmico, o nosso cotidiano era preenchido pelas falas de Denilson Baniwa, Jaider Esbell e Ailton Krenak, que eram discutidas em sala de aula e que afirmavam o modo de vida indígena como vivo, criativo e atuante. Foi um momento de muitas publicações e eventos sobre a arte indígena, transmitidos de forma acessível e online durante o período pandêmico. O livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Ailton Krenak, era recebido em conversas de Whatsapp. Havia um barulho, um desconforto e um som difícil de ser articulado na ponta da língua. Por que práticas etnográficas e/ou

interculturais quando adaptadas aos nossos códigos finalmente são levadas à sério por nós acadêmicos especializados em arte? O que diferenciava o artesanato envolvido na produção de uma pintura ou de um cesto? A exigência colocada pelos estudantes de sempre fugir da ementa e de me levar com ansiedade a discutir o contemporâneo, me fizeram perceber a importância de apresentar o fazer indígena como algo pertencente a um mundo contemporâneo e em transformação.

O material para o semestre letivo foi ganhando contornos quando me propus a refletir sobre o que acontece com o campo disciplinar da História e da Teoria da Arte, quando o pensamos por meio das situações e do vocabulário oriundos da Antropologia. A aproximação da Arte Indígena Contemporânea com leituras clássicas da Antropologia fundamentada por Lévi-Strauss foram um norte para adaptar esse conhecimento ao interesse docente em diálogo com o dos meus estudantes de Artes Visuais. Durante o processo de dar aula foi necessário aprender e assimilar essa bibliografia básica de maneira didática. Me interessar pela vivência do indígena no contemporâneo, segundo a proposta da Arte Indígena Contemporânea, me ajudou a exercitar com os estudantes o interesse em textos e materiais etnográficos, pois os estudos comparativos apresentavam um motivo palpável para nos aprofundarmos no fazer investido nas produções tradicionais – enfeites corporais, cestos, cerâmicas, tapeçarias. Durante as três primeiras aulas da disciplina nos dedicávamos a entender conceitualmente a arte indígena tradicional e o modo no qual ela aparece, circula e é exposta dentro do sistema artístico ocidental. No livro *Arte Indígena do Brasil* (2009), da antropóloga belga Els Lagrou, os exemplos etnográficos selecionados são explicados panoramicamente através de situações específicas, como a relação dos Huni Kuin com o desenho entrelaçado com a prática da tapeçaria e dos Wayana com os seus cestos repletos de grafismos trançados em arumã. Esse livro foi o começo para entender como os objetos e as práticas indígenas, com inegável apelo estético, *agem* dentro de contextos específicos. É um ponto de partida para questionarmos: Como são divididas as atividades produtivas? Como são tratados aqueles que se destacam na arte-artesanato? Quem pode produzir arte-artesanato? O livro de Lagrou é precioso porque é didático e generoso diante dessas indagações.

Durante o processo, também desenvolvi fascínio em entender como o não-indígena é assimilado pela perspectiva indígena e estava influenciada por Mignolo que

me orientava a ler a bibliografia canônica sob uma perspectiva decolonial. Existem diversos grupos indígenas e distintas maneiras de pacificar ou rejeitar a alteridade, por isso busquei estudar a concepção indígena sobre o que vem de fora. A inspiração para elaborar imagens no mundo indígena está associada ao contato com a exterioridade; como os sonhos, os espíritos e os estrangeiros. Ou seja, as produções artísticas tradicionais indígenas não delegam um excesso de atenção para a questão da autoria artística. Essa constatação representa o primeiro desafio: a arte acontece porque o artista existe; logo, como interpretar como arte os objetos produzidos fora do arranjo cultural no qual a ideia de artista existe? Esse questionamento orientado pela interpretação indígena acerca da presença do branco no Novo Mundo foi um catalisador para o desenvolvimento da ementa, que foi fundamentada no capítulo “Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas” presente em *Arte Indígena no Brasil*. Dentro do nosso sistema, esses artesanatos com fins utilitários são considerados como um artefato, algo menos elevado do que a arte. Porém, o modo no qual essas situações são expostas, podem torná-las eficazes dentro daquilo que nós nomeamos como arte. Porém, a intenção de tornar a matéria trabalhada por um fazer em arte não passa pela intenção indígena dentro do contexto da arte-artesanato tradicional, o que nos posiciona em uma encruzilhada teórica.

A resposta para esse dilema não é simples ou cristalizada em uma pedra fundamental, então precisávamos escolher as nossas ferramentas para abordar a questão. A argumentação em *Arte Indígena no Brasil* sobre como ler uma produção nativa como arte passa pelo artigo “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”, do antropólogo Alfred Gell. O texto escrito em 1996 é uma resposta à exposição *ART/artifact* ocorrida em 1988, no Center for African Art em Nova Iorque. A curadora Susan Vogel apresentou em um espaço nomeado como “Galeria de Arte Contemporânea”, uma rede de pesca produzida pelo grupo Zande (África), presa dentro de uma segunda rede que serve para mantê-la enrolada e fácil de transportar. O catálogo da exposição *ART/artifact* é composto por um ensaio do filósofo estadunidense Arthur Danto e a resposta de Gell em “A rede de Vogel” é remetida mais precisamente ao escrito de Danto. Em seu texto para o catálogo, o filósofo rejeita a rede como objeto de arte contemporânea porque a rede serve para a pesca e integra o cotidiano prosaico do nativo Zande – por isso trata-se de um objeto

“carente em significados”. Gell quer nos convencer de que uma teoria institucional com raízes sociológicas – conforme desenvolvida pelo filósofo George Dickie – nos orienta a perceber que o sistema de valores que elege uma coisa como arte não está no objeto em si, mas em uma cadeia social que o define assim. Esse grupo social que legitima o valor das coisas possui preconceitos orientados pela vontade de proteger a arte de uma suposta contaminação. Essa solução teórica de Gell (2001, p. 177) significa que ao sermos convencidos de que a rede de pesca pode ser interpretada como um objeto de arte contemporânea, estaremos diante de “uma nova categoria de arte”. Acredito que a conclusão de Gell funciona porque é uma resposta temporária para um problema pontual. Para Danto, a rede não pode ser considerada arte porque não é interpretada como um objeto especial entre os nativos que a produziram, ao contrário da máscara africana que possui um uso cuja finalidade é sagrada. Danto enfatiza que esses objetos sempre possuíram grandeza como obras de arte, mas só “se tornaram acessíveis ao público não africano, graças aos esforços de alguns simpatizantes ocidentais” (GELL, 2001, p. 179). O desconhecimento da parte de Danto acerca do uso ritual de objetos etnográficos nos faz pensar que a transformação desses objetos em obras de arte significa a retirada da agência. A meu ver, expor obras de arte como objetos estáticos produzidos para fins contemplativos é propor uma leitura pouco generosa com a própria arte.

Gell faz um levantamento de armadilhas e de exegeses sobre caçadas, com a intenção de nos convencer de que um instrumento pode ser interpretado como uma obra de arte significativa e alinhada com as demandas da arte conceitual. A postura de Danto parece pouco produtiva após Duchamp e o *ready made*, afinal a arte conceitual é valorizada justamente pela sua capacidade de agir como “armadilhas do pensamento” capazes de questionar os fundamentos do próprio campo disciplinar. Porém, como podemos aplicar esse tipo de análise a um objeto que não é transversalmente atravessado pelo gesto de um artista em concordância com uma reflexão histórica alinhada com a estética e a história da arte ocidental? Para provar o seu ponto de que as armadilhas podem trazer à tona aspectos da condição humana que vão além do desejo do homem de obter carne para se alimentar, o antropólogo traz o relato de um sábio Fang (África) que narra aspectos do refinamento do grupo Pigmeu para produzir armadilhas. Os Pigmeus vivem na floresta e são exímios

caçadores que manufaturam armadilhas específicas para cada animal. Por exemplo, a armadilha para capturar um chimpanzé que, segundo o sábio Fang, são “como os seres humanos” porque diante de algum problema “param e pensam sobre isso” (BOYER apud GELL, 2001, p. 182), é uma linha bem fina na qual o chimpanzé intui que pode se soltar ao retirá-la suavemente; porém, é nesse momento e devido a esse movimento que setas envenenadas caem sobre ele. Podemos concluir, através dessa história com uma comparação anedótica entre humanos e chimpanzés, que uma armadilha pode ser uma “metáfora de profunda significação, uma refração do Espírito Absoluto, se é que algum dia existiu” (GELL, 2001, p. 182). Ou seja, as armadilhas também “são metafisicamente significativas” (GELL, 2001, p. 182). Nessa situação narrada pelo sábio Fang, a armadilha substitui o caçador e atua como uma pessoa que está pronta para reagir de acordo com o comportamento instintivo da vítima. Em outros exemplos, temos situações em que a armadilha reproduz o meio ambiente ou os aspectos físicos da vítima, pois elas são elaboradas para serem “paródias letais do *Umwelt* do animal” (GELL, 2001, p. 184). Em síntese, elas são modelos dos seus criadores, afinal caçam pelo seu dono. A vítima quando capturada por uma armadilha, também está indo ao encontro do seu algoz. Segundo Danto, encontrar uma obra de arte é como encontrar uma pessoa, “um ser pensante, co-presente, reagindo a sua aparência externa e a seu comportamento” (GELL, 2001, p. 183). Neste ponto da leitura, Gell já nos convenceu da capacidade da armadilha de agir no lugar de uma pessoa, transformando a intenção do seu criador em ação.

As coisas mediam a interação entre diversos seres – a presa, o caçador, o ancestral – ao atribuírem o poder, o sentido e o significado que serão coletivamente inscritos nessas relações. Em termos de arte como conceito, Lagrou (2009, p. 35) nos lembra dos Piaroa (Venezuela) estudados por Overing, em que “não há distinção entre a beleza produtiva de uma panela para cozinhar alimentos, uma criança bem cuidada e decorada e um banco esculpido com esmero” porque todas essas coisas são produtos do pensamento (*a'kwa*) de quem as fez. Vogel captura o antropólogo e o filósofo porque indica que os campos da antropologia e da teoria da arte devem encontrar um meio do caminho, em que objetos interculturais sejam analisados sob um prisma condizente com o contexto de significação em que estão sendo apresentados. Os artefatos oriundos de contextos etnográficos podem ser

interpretados como objetos de arte contemporânea em determinados territórios semiológicos, afinal eles também agenciam conceitos de acordo com a malha social que interage com eles. Embora não exista a palavra arte entre os indígenas, podemos concluir que todo *fazer* artesanal é fruto do *pensamento*.

Jaider Esbell afirma que a Arte Indígena Contemporânea é uma armadilha para capturar armadilhas e a argumentação de Gell pode ser útil para entendermos o que o artista macuxi quer dizer, pois o antropólogo nos fornece meios para interpretar uma armadilha dentro do contexto de um grupo originário que tem a prática da caça no seu cotidiano. Entretanto, quando Esbell nos fala sobre uma armadilha simbólica, a arte indígena é apresentada dentro dos moldes institucionais da arte contemporânea e a noção de armadilha é ressignificada por uma pessoa indígena. Entendo a importância de lermos os textos de Gell e de Lagrou, porém essa proposta do artista Macuxi confirma que em 2026 surgem novas questões para um curso sobre arte indígena. No contexto em que precisamos de tradutores ocidentais para termos acesso aos fazeres indígenas produzidos fora do diálogo com as instituições de arte ocidentais, a antropologia da arte nos fornece uma abordagem que evita uma interpretação simbólica que seja interessante somente aos nossos anseios. A Arte Indígena Contemporânea indica que precisamos de novas ferramentas epistemológicas, agora que a arte indígena circula no sistema de arte sem precisar ser apresentada sob a curadoria de um tradutor não-indígena.

Os indígenas reivindicam a entrada nos espaços de arte como autores, não somente como informantes, inspiração ou tema (BANIWA, 2019; DINIZ, 2019; PITTA, 2021; CARDOSO, 2023). A curadora indígena Naine Terena em seu texto “Manifestações estéticas indígenas – pensar o fazer de arte indígena no Brasil” aponta um caminho de leitura, no qual a produção indígena deve ser interpretada como uma Manifestação Estética Indígena (MEIN). Ela reivindica a palavra estética “a partir de sua etimologia ‘aquele que nota, que percebe, sensação, percepção’ e nada mais” (TERENA, 2022, p. 460), para que ela possa mediar o movimento atual entre pessoas indígenas e instituições de arte não-indígenas. Nesse contexto, a arte como coisa funciona de maneira exemplar, pois o objeto é ativado como arte por causa da relação estabelecida com o espaço em que é exposto. Em 2021, os artefatos produzidos por indígenas eram exibidos em grandes exposições de arte contemporânea, sem que

houvesse uma discussão – ao menos pública – entre antropólogos e estetas como ocorre no texto “A rede de Vogel”. A legitimidade não era sem resistência por parte dos críticos de arte tradicionais e de avanço estratégico por parte dos artistas e curadores indígenas, mas podemos constatar que houve uma abertura para que os objetos fossem apresentados e interpretados como arte. Na minha leitura coloco em paralelo as Manifestações Estéticas Indígenas (MEIN) de Naine Terena e a Arte Indígena Contemporânea (AIC) de Jaider Esbell. A pintura ou vídeo são suportes; apenas formas específicas de exibir uma arte produzida por uma pessoa indígena. Esses suportes são mais próximos daquilo que entendedores de arte vão levar a sério como arte. O ativismo eficaz da cadeia de produção artística indígena acontece quando conseguimos ver uma quebra de hierarquia entre suportes e fazeres, afinal essa postura impede o mito da exceção. Não existe “o indígena gênio” que atua de maneira autônoma e separada dos fazeres seculares dos seus parentes. Afinal, a arte indígena autoral e a arte indígena tradicional são ambas originais (TERENA, 2019), por isso devemos investigar como funciona as manifestações dessas origens.

Considerações finais

O levantamento bibliográfico para o curso sobre arte indígena me deixou a impressão de que somos iniciados em arte indígena a partir da leitura de antropólogos, que comumente privilegiam categorias disciplinares da antropologia e evitam interpretações estéticas ou simbólicas. Independente da validade ou não dessa postura, acredito que a análise de objetos em função do contexto relacional em que eles são ativados socialmente enriquece o campo da História da Arte. Sendo assim, finalmente introduzidos em um vocabulário etnológico, conversávamos um pouco sobre a pintura indígena contemporânea, para analisarmos os vínculos (pela aproximação e pela diferença) entre a arte indígena tradicional e a Arte Indígena Contemporânea. Não existe uma linha evolucionista do fazer, do artesanato “primitivo” até às técnicas europeias, mas diferentes modos dos indígenas se reafirmarem etnicamente. O movimento da Arte Indígena Contemporânea coloca a urgência de repensarmos as nossas ferramentas epistemológicas, afinal as teorias oriundas da estética, da história e teoria da arte e da antropologia da arte se tornam insuficientes no momento em que os indígenas dispensam os antigos mediadores – curadores,

antropólogos, modernistas. Algumas investigações são priorizadas nesse processo: Como a presença indígena circula dentro do sistema de arte? Quais são as condições necessárias para que o indígena tenha a sua autoria legitimada e possa aparecer no papel de artista dentro do sistema de arte? Como essa dificuldade de demarcação territorial dentro das galerias e dos museus se relaciona com a vida dos indígenas nos dias atuais? A Arte Indígena Contemporânea não está ocupada com os mesmos temas da tradição histórica e acumulativa ocidental, por isso ela nos desafia a repensar as nossas fórmulas interpretativas: para entendermos a arte indígena precisamos ser letrados em um vocabulário específico da vivência indígena.

De maneira geral, questionar se estamos realmente diante de arte nos força a questionar os próprios campos, e, conseqüentemente, ampliar a nossa percepção a respeito deles. Considerar a arte como coisa me possibilitou entendê-la como um termo que se adequa ao contexto relacional que a está ativando. O aumento em letramento em saberes indígenas pode causar o desmoronamento das nossas concepções tradicionais de arte, por isso preferi seguir com a coisa. Em partes fui guiada por esse desejo, até o ponto em que responder se é arte mesmo deixou de fazer parte das minhas questões. O aprofundamento em uma série de falas de indígenas inseridos no sistema de arte me faz constatar que ser apenas um acréscimo temático dentro da grande narrativa da História da Arte não é a demanda desses sujeitos. A minha proposta passou a ser a apresentação, a ampliação, a organização e a elaboração do debate, assim como a investigação dos momentos em que a palavra “arte” precisa ser questionada e expandida para poder incluir concepções não-europeias de interpretação de mundo.

Referências

AMPARO, Paula. **Da miçanga à ReAntropofagia**: traduções da arte indígena. Orientador: João Camillo Penna. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras (Ciência da Literatura). Rio de Janeiro, 2025.

APPADURAI, Arjun (Org.). **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Tradução: Agatha Bacelar. 2 ed. Niterói: Eduff, 2021.

BANIWA, Denilson. “Hackeando a 33 Bienal de Artes de SP”. In: **Denilson Baniwa**. Disponível no *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI>. Acesso em 19 de abril de 2025.

CARDOSO, Marília Routhier. “Macunaíma e outros heróis, ontem e hoje”. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 25, n. 50, p. 12-26, set./dez., 2023.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. “A antropologia perspectivista e o método de equivocação controlada”. In: **A floresta de cristal**: ensaios de antropologia. São Paulo: n-1 edições, 2024. p. 57-80.

DESCOLA, Philippe. **As formas do visível**: uma antropologia da figuração. Trad. Mônica Kalil. São Paulo: Editora 34, 2023.

DINATO, Daniel. “ReAntropofagia: a retomada territorial da arte”. In: **MODOS**: Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p. 276-284, set. 2019.

DINIZ, Clarissa. “Questionar para reafirmar: Reflexões sobre o ‘rolezinho’ curatorial e político da 33ª Bienal de São Paulo”. In: **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 3, n. 1, p. 250–265, 2019.

ESBELL, Jaider. **Galeria Jaider Esbell** [site do artista]. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/>. Acesso em 10 de janeiro de 2026.

ESBELL, Jaider. (Curadoria). **Moquém_Surari**: arte indígena contemporânea. São Paulo: MAM-SP, 2021.

ESBELL, Jaider. “Na sociedade indígena, todos são artistas”. In: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 14-48, jan-jun. 2021.

FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo”. In: **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017. pp. 159-186.

GELL, Alfred. “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”. In: **Arte & Ensaios**, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 8, p. 174-191, 2001.

GELL, Alfred. **Arte e agência**. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. 2ª Edição. Trad.: Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: Editora CriArte, 2009.

LIBRANDI, Marília. “Jaider Esbell, Makunaimã manifesto e a cosmopolítica da Arte Indígena Contemporânea”. In: **Modernismos 1922-2022**. Org: Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MARKER, Chris.; RESNAIS, Alain; CLOQUET, Ghislain (Direção). **As estátuas também morrem**. Tadié Cinéma: França, 1953.

MILLER, Joana. **As coisas**: os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê (Nambiquara). Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2018.

MIGNOLO, Walter. “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade”. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Trad. Marco Oliveira. Vol. 32, n. 94, p. 1-18, 2017.

PASZTORY, Esther. “Aesthetics and Pre-Columbian Art”. In: **Thinking with things. Toward new vision of Art**. Austin: University of Texas Press, 2005. p. 189-196.

PITTA, Fernanda. “A ‘breve história da arte’ e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje”. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 223-257, 2021.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2020.

TERENA, Naine. “Manifestações estéticas indígenas – pensar o fazer arte indígena no Brasil”. In: **ESTADO da ARTE**, v. 3, n. 2. Uberlândia: jul./dez. 2022. p. 457-463.

TERENA, Naine (curadoria). **Véxoa**: Nós sabemos. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).