UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Stefani Valente Aliprandini

A arte indígena contemporânea enquanto prática decolonial: Uma análise a partir da exposição *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea* (2021)

Passo Fundo, RS

2021

Stefani Valente Aliprandini

A arte indígena contemporânea enquanto prática decolonial: Uma análise a partir da exposição *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea* (2021)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais, Faculdade de Artes e Comunicação, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Artes Visuais, sob a orientação da Ms. Luciane Campana Tomasini.

Passo Fundo, RS

2021

Stefani Valente Aliprandini

A arte indígena contemporânea enquanto prática decolonial:

Uma análise a partir da exposição

***Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea* (2021)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais, Faculdade de Artes e Comunicação, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Artes Visuais, sob a orientação da Ms. Luciane Campana Tomasini.

Aprovada em ____de _____de _____.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof(a). Dr(a). ..... - UPF

_____

Prof(a). Dr(a). ..... -

_____

Prof(a). Dr(a). ..... -

A todos os povos que têm resistido com constância e poesia às mazelas da colonialidade e, diariamente, buscam defender suas terras e sustentar o céu. Em especial ao audaz, Jaider Esbell.

Agradeço primeiramente a minha mãe, Rose Helena, que me inspira e incentiva diariamente em todos os âmbitos de minha vida, às minhas irmãs, Ariane e Fabiula, e ao meu irmão, Jorge, que, indubitavelmente, contribuíram para que eu chegasse onde estou hoje. Ao meu companheiro, Maurício, que me motiva e caminha ao meu lado nesta jornada. A todos os professores que transpassaram e contribuíram para minha formação acadêmica, em especial à minha orientadora Luciane Campana Tomasini que me acompanhou maravilhosamente em todo esse processo de pesquisa e a professora Marilei Teresinha Dal Vesco que me orienta e incentiva desde o princípio do curso, à ambas minha admiração e gratidão. Agradeço também a todos os povos originários dessas terras, que, há 500 anos tem se articulado com beleza e resistência merecendo todo o respeito e protagonismo. E, por fim, minha gratidão a todos os artistas, artivistas e pensadores indígenas que têm articulado a transformação necessária para o campo da arte e sensibilidade, sem os quais esse estudo não seria possível.

"A arte é uma batalha de se manter estrategicamente rebelde, já que as autonarrativas são um privilégio para poucos. Achar um jeito de penetrar na epistemologia a partir de uma autonarrativa é uma contra-narrativa, uma prática decolonial."

(Jaider Esbell)

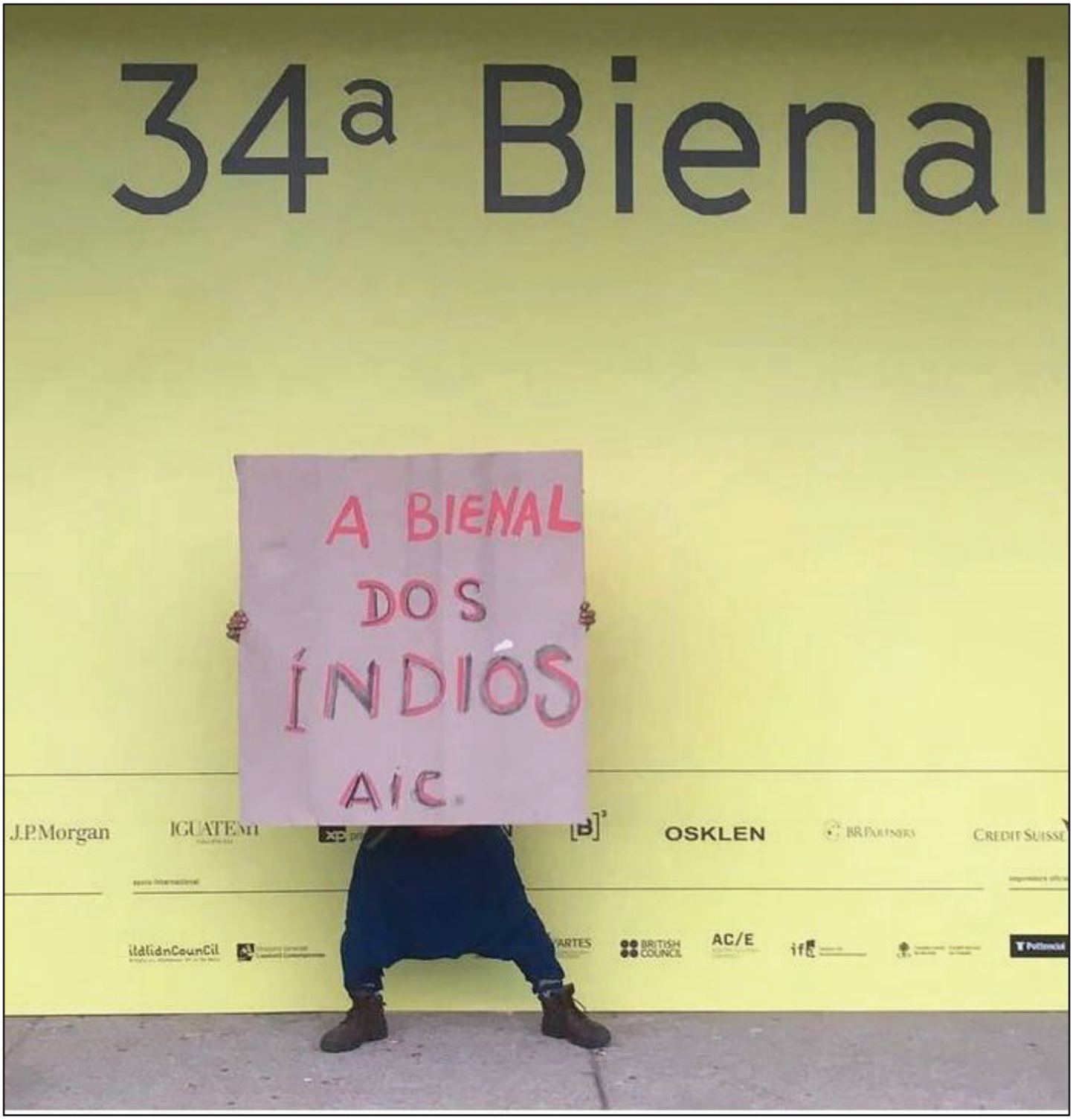

Imagem 1 - Registro da performance AIC. Fonte: Página de Jaider Esbell no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CTOHcn3MHmL/?utm_medium=copy_link> Acesso em: 19 de novembro de 2021.

RESUMO

O presente estudo tem por objetivo compreender a arte indígena contemporânea enquanto uma prática decolonial, a partir da observação da série de obras *Vacas nas Terras de Makuniaimî - De Malditas a Desejadas*, apresentada na exposição *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2021, como parte da programação expandida da 34ª Bienal de São Paulo. Para tanto, a fim de tensionar uma aproximação com os conceitos de colonialidade, modernidade e decolonialidade, realizou-se uma investigação bibliográfica a partir das concepções do pensador Aníbal Quijano e do grupo de intelectuais sul-americanos denominado *Modernidad/Colonialidad*. Já, no que diz respeito ao estudo da arte indígena contemporânea, bem como de suas implicações expressivas, poéticas e políticas e, de sua materialização na exposição *Moquém_Surarî,* utilizou-se o estudo de caso, onde os apontamentos e considerações do artista, curador e pensador Jaider Esbell e da antropóloga e pesquisadora Paula Berbert durante o curso *Moquém-Surarî: caminhos de uma exposição de arte indígena contemporânea com Jaider Esbell e Paula Berbert*, foram essenciais para a compreensão das diversas camadas relativas às cosmovisões, resistência e luta contra a colonização dos povos originários presentes na arte indígena contemporânea e, como elas se articulam na exposição em questão. Corroborando, assim, para uma revisão do conceito hegemônico de arte e visibilizando a pluralidade de povos e práticas artísticas anteriormente silenciados.

Palavras-chave: decolonialidade. arte. arte indígena contemporânea. povos originários.

RESUMEN

Este estudio tiene como objetivo entender el arte indígena contemporáneo como una práctica descolonial, a partir de la observación de la serie de obras Vacas nas Terras de Makuniaimî - From Malditas to Desired, presentada en la exposición Moquém_Surarî: arte indígena contemporáneo, realizada en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, en 2021, como parte del calendario ampliado de la 34 Bienal de São Paulo. Por ello, con el fin de fortalecer una aproximación con los conceptos de colonialidad, modernidad y descolonialidad, se realizó una investigación bibliográfica a partir de las concepciones del pensador Aníbal Quijano y el grupo de intelectuales sudamericanos denominado Modernidad / Colonialidad. En cuanto al estudio del arte indígena contemporáneo, así como sus implicaciones expresivas, poéticas y políticas, y su materialización en la exposición Moquém_Surarî, se utilizó el estudio de caso, donde se recogen las notas y consideraciones del artista, curador y pensador Jaider Esbell y el antropólogo y la investigadora Paula Berbert durante el curso Moquém-Surarî: caminos de una exposición de arte indígena contemporáneo con Jaider Esbell y Paula Berbert, fueron fundamentales para comprender los diferentes estratos relacionados con las cosmovisiones, la resistencia y la lucha contra la colonización de los pueblos originarios presentes en la cultura indígena contemporánea. arte y cómo se articulan en la exposición en cuestión. Así, corroborando para una revisión del concepto hegemónico del arte y visibilizando la pluralidad de pueblos y prácticas artísticas que anteriormente fueron silenciadas.

Palabras clave: decolonialidad. arte. arte indígena contemporáneo. pueblos originarios.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 - Registro da performance AIC……..….. 6

Imagem 2 - Registro da performance AIC…… 22

Imagem 3 - Vista da entrada da mostra no *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea* no MAM-SP…….. 27

Imagem 4 - Vista do espaço onde está localizada a série *Vacas nas terras de Makunaimî – de malditas a desejadas*……... 29

Imagem 5 - MATHEUS, Luiz. Grilagem, 2013. Acrílica sobre tela. Acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea…….. 30

Imagem 6 - ESBELL, Jaider. O curumim escondido, 2012. Acrílica sobre tela. Coleção do artista……..... 32

Imagem 7 - ESBELL, Jaider. Metamorfose, 2012. Acrílica sobre tela. Coleção do artista……..... 33

Imagem 8 - ESBELL, Jaider. Vovó com medo das vacas, 2012. Acrílica sobre tela. Coleção do artista……... 34

Imagem 9 - ESBELL, Jaider. Sapo boi, 2012. Acrílica sobre tela. Coleção do artista.. 35

Imagem 10 - ESBELL, Jaider. Esconderijo das meninas, 2012. Acrílica sobre tela. Coleção do artista……... 36

Imagem 11 - ESBELL, Jaider. Fugindo das vacas, 2012. Acrílica sobre tela. Coleção do artista…… 37

Imagem 12 - ESBELL, Jaider. Fugindo para as montanhas, 2012. Acrílica sobre tela. Coleção do artista……... 38

Imagem 13 - ESBELL, Jaider. Fazendeiro, 2012. Acrílica sobre tela. Coleção do artista……..... 39

Imagem 14 - BARTÔ. Uma vaca para um índio, 2013. Acrílica sobre tela. Acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea……..... 40

Imagem 15 - ARAWAK, Amazoner. Vaca flechada, 2013. Óleo sobre tela. Acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea…… 41

Imagem 16 - EMILIANO, Carmézia. [Sem título], 2012. Óleo sobre tela. Acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea…… 42

Imagem 17 - LIMA, Diogo. Vacas no luar, 2013. Acrílica sobre tela. Acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea……....…….……... 43
Imagem 18 - TAUREPANG, Mario F.. Boi Taurepang, 2013. Acrílica sobre tela. Acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea……..… 44
Imagem 19 - MILIANO, Isaias. Cabeça de vaca, 2013. Escultura em cedro doce de Roraima. Acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. 45
Imagem 20 - ESBELL, Jaider. Maldita e desejada, 2012. Acrílica sobre lona, 400 x 400 cm. Acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea... 46

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO……... 12

2 O PENSAMENTO DECOLONIAL…….. 15

2.1 Colonialismo / Colonialidade / Modernidade……... 15

2.2 Uma aproximação dos estudos decoloniais…….. 17

2.3 Uma abordagem decolonial para os campos da arte e do conhecimento…….. 19

3 ARTE INDIGENA CONTEMPORÂNEA: uma estratégia decolonial…….. 22

3.1 *MOQUÉM_SURARÎ:* [uma armadilha da] *arte indígena contemporânea*…..…. 27

3.2 Série *Vacas nas terras de Makunaimî – de malditas a desejadas*……. 29

4 CONCLUSÃO…….. 48

REFERÊNCIAS…….. 50

ANEXOS…….. 52

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo, realizado enquanto Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Visuais Licenciatura, vinculado à Faculdade de Artes e Comunicação da Universidade de Passo Fundo, surge a partir de uma inquietação acerca da pluralidade de ideias e expressões artísticas existentes na arte contemporânea brasileira e da necessidade de pesquisar pensamentos e epistemes que conseguissem compreender essa multiplicidade de maneira não excludente, transgredindo modelos hegemônicos da modernidade eurocêntrica que, de acordo com Walsh, Oliveira e Candau, (2008, p.3), buscou afirmar seus conhecimentos e teorias como verdades universais, silenciando sujeitos que produzem outros conhecimentos e histórias.

Tais inquietações geraram a necessidade de aproximação a dois aspectos centrais, primeiramente de práticas artísticas contemporâneas brasileiras que evidenciassem seu caráter múltiplo e não-hegemônico e, posteriormente, de pensamentos capazes de compreender tal pluralidade a partir de uma perspectiva latino-americana, refutando padrões europeus e norte-americanos. Diante disso, definiu-se enquanto temática para este estudo a compreensão da Arte Indígena Contemporânea enquanto uma prática decolonial, a partir da série *Vacas nas Terras de Macunaimî - de malditas à desejadas*, que integram a exposição *Moquém-Surarî: arte indígena contemporânea* com curadoria do artista Jaider Esbell ocorrida no ano de 2021 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, como parte da programação da 34ª Bienal de São Paulo, *Faz escuro mas eu canto*. Dando origem à seguinte problemática: Como a Arte Indígena Contemporânea pode ser compreendida a partir de uma perspectiva decolonial e enquanto possibilidade transformadora nos campos da arte e do conhecimento?

Nesse sentido, primeiramente, há que se observar a decolonialidade como um contraponto ao que se identifica como colonialidade que, de acordo com Moreno e Mignolo (2012, p.8) é compreendida enquanto um sistema que visa a organização e exploração dos territórios e populações subalternos. Sendo, então, a decolonialidade um processo de resistência, construção e organização social não subordinada a essa matriz de poder, visando romper com os padrões hegemônicos de organização dos conhecimentos e fazeres.

E, ainda, segundo Mota Neto (2016, p.43) "[...] os povos indígenas da América Latina, por mais de 500 anos, têm empreendido formas de luta decolonial". Com efeito, a Arte Indígena Contemporânea pode ser vista como uma prática decolonial, possibilitando repensar o sistema da arte, bem como as práticas de construção sensível e de conhecimento em Arte Educação.

Desta forma, o objetivo geral que impulsionou o desenvolvimento do presente estudo foi: Analisar a inserção da arte indígena no contexto hegemônico da arte tendo como recorte de pesquisa a série *Vacas nas Terras de Macunaimî - de malditas a desejadas*, parte da exposição *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea*, a partir de uma perspectiva decolonial e enquanto possibilidade transgressora nos âmbitos da arte e do conhecimento. E, a fim de atingir tal objetivo, fez-se necessário pensar em alguns aspectos fundamentais para sua elucidação: Como o pensamento decolonial compreende e dá voz à práticas artísticas e culturais postas à margem e apagadas ao longo do tempo por discursos hegemônicos, bem como quais narrativas contribuíram para esse silenciamento? De que maneira a Arte Indígena Contemporânea, compreendida enquanto prática decolonial, pode contribuir para se pensar novas possibilidades para as esferas da arte e do conhecimento? Como a série de obras *Vacas nas Terras de Macunaimî - de malditas à desejadas*, parte da exposição *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea*, pode ser analisada enquanto prática decolonial?

Sustentando, assim, a hipótese por este estudo levantada, onde, compreende-se que analisar a Arte Indígena Contemporânea, sobretudo, a partir da exposição *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea*, sob uma perspectiva decolonial, possibilita visibilizar a produção artística de diversas etnias que representam a origem do povo brasileiro e repensar nossas matrizes artísticas, culturais e epistemológicas. Viabilizando, dessa forma, novas práticas de ensino da arte e de produção de conhecimento que transgridam práticas atuais, ainda pautadas em discursos coloniais, capazes de gerar pensamento crítico acerca de nossa origem, pertencimento, cultura e arte.

Os procedimentos metodológicos adotados para o desenvolvimento do estudo foram a investigação bibliográfica e estudo de caso, onde a abordagem do pensamento decolonial, bem como sua perspectiva para os campos da arte e do conhecimento e a compreensão da Arte Indígena Contemporânea à luz de tal pensamento foram desenvolvidas por meio de investigação bibliográfica. Já a análise da série *Vacas nas Terras de Macunaimî - de malditas a desejadas*, parte da exposição *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea*, se deu por meio de estudo de caso, a partir da análise de seis encontros com os curadores da exposição, no curso *Moquém_Surarî: caminhos de uma exposição de arte indígena contemporânea com Jaider Esbell e Paula Berbert,* nos quais foram apresentados e discutidos os principais pilares da construção curatorial e expográfica da exposição, bem como de entrevistas e vídeos, disponíveis em veículos de comunicação online e nos próprios canais do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Esses apontamentos foram fundamentais para a realização da leitura e compreensão das obras e narrativas da série sob um ponto de vista artístico e formal não

ocidental/moderno. Contribuindo, assim, para uma melhor compreensão da Arte Indígena Contemporânea bem como para o desenvolvimento de proposições em Arte Educação que atingissem os objetivos propostos para a pesquisa. Nesse sentido, a análise teórica, a participação e análise dos elementos apontados nos encontros e as obras pertencentes à série *Vacas na Terras de Macunaimî - de malditas à desejadas,* ocorreram de maneira qualitativa.

Para iniciar o percurso do estudo, o capítulo a seguir é dedicado à apresentação dos conceitos de colonialidade, modernidade e decolonialidade, e sua relação direta com os campos do poder, saber e ser a partir da perspectiva de intelectuais como Aníbal Quijano, Walter Mignolo, João Colares Mota Neto e Catherine Walsh, bem como da contribuição reflexiva, para essa abordagem, de alguns desses pensadores enquanto membros do grupo Modernidad/Colonialidad. Ainda nessa sessão, foram abordadas possibilidades decoloniais para se repensar os campos da arte e do conhecimento, dialogando a partir das conceituações voltadas à *aesthesis* decolonial proposta pelos pensadores Pedro Pablo Gómez e Walter Mignolo.

O terceiro capítulo apresenta dois pilares centrais: a Arte Indígena Contemporânea abordada pelo artista e curador da exposição *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea*, Jaider Esbell, e pelo artista e intelectual indígena, também integrante da exposição, Ailton Krenak, seguida da análise da série de obras *Vacas nas Terras de Macunaimî - de malditas a desejadas*, parte da mesma exposição, que integrou a programação expandida da 34ª Bienal de São Paulo ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ambos os temas foram abordados a partir de apontamentos feitos pelo artista Jaider Esbell e pela co-curadora da exposição, Paula Berbert, durante seis encontros realizados em através do curso *Moquém-Surarî: caminhos de uma exposição de arte indígena contemporânea com Jaider Esbell e Paula Berbert,* voltado ao processo de construção da curadoria da exposição *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea.*

2 *O PENSAMENTO DECOLONIAL*

Ao longo deste capítulo serão apresentados os principais conceitos que envolvem o pensamento decolonial, bem como suas considerações acerca dos campos da arte e do conhecimento. Para tanto, inicialmente, serão abordadas as concepções de colonialismo e colonialidade, as quais Quijano (p.139, 1999) define, respectivamente, enquanto dominação social, cultural e política dos europeus sobre as sociedades e culturas subalternas e manutenção das formas coloniais de poder, mesmo após findado o colonialismo histórico.

Adiante serão discutidas as noções de colonialidade e modernidade, onde ambas são consideradas faces de uma mesma moeda e agentes responsáveis pela assimetria das relações de poder entre a Europa e seus outros, implicando na subalternização das práticas e subjetividades dos povos dominados. (MIGNOLO, 2019)

Por fim, a perspectiva decolonial será abordada a partir de suas principais características, juntamente com suas contribuições para se repensar os campos da arte e do conhecimento, ainda pautados no modelo eurocêntrico. Nesse sentido, a decolonialidade "é um conector entre centenas, talvez milhares de respostas organizadas que se desvinculam da modernidade e da civilização ocidental e se revinculam aos legados que as pessoas querem preservar" (QUINTERO, FIGUEIRA e ELIZALDE, 2019) afirmando, assim, o protagonismo da Arte Indígena Contemporânea enquanto caminho para a revisão dos modelos canônicos que permeiam a arte e a educação.

2.1 Colonialismo / Colonialidade / Modernidade

Como apontado anteriormente, a origem da decolonialidade se dá em contraponto à colonialidade, fenômeno esse que está diretamente ligado aos processos de colonização dos povos outros, pela Europa, no início do século XVI, denominado colonialismo. Entretanto, ambos os termos, colonialismo e colonialidade, mesmo sendo parte de um mesmo processo, não possuem o mesmo significado. O colonialismo trata dos aspectos históricos e modos de dominação do período colonial, enquanto a colonialidade refere-se à manutenção dos vários níveis de subalternidade herdados do colonialismo. (MIGNOLO, 2016)

O surgimento da colonialidade ocorre a partir da conquista das Américas porém, embora saiba-se que o colonialismo tenha chegado ao fim, a colonialidade se mantém, ainda hoje, permeada no discurso da globalização, a qual Quijano (2005, p. 17) define como "a

culminação de um processo que começou com a constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado como um novo padrão de poder mundial." A essa forma de domínio, o autor identifica como colonialidade do poder.

> Nesse cenário histórico geral, a colonialidade do poder configura-se a partir da conjugação de dois eixos centrais. De um lado, a organização de um profundo sistema de dominação cultural que controlará a produção e a reprodução de subjetividades sob a égide do eurocentrismo e da racionalidade moderna, baseado na classificação hierárquica da população mundial. De outro, a conformação de um sistema de exploração social global que articulará todas as formas conhecidas e vigentes de controle do trabalho sob a hegemonia exclusiva do capital. (QUINTERO, FIGUEIRA e ELIZALDE, 2019)

Assim, a colonialidade do poder, segue sendo responsável por produzir um sistema de exploração e dominação, intrínsecos à modernidade, através do qual exercem o controle da subjetividade e do trabalho, dentre outros aspectos comuns à sociedade, relegando as produções de conhecimento e subjetividade aos moldes eurocêntricos.

A partir da extensão das articulações da colonialidade do poder para demais esferas sociais, novos conceitos relacionados a ela surgiram, dentre eles, a colonialidade do saber e a colonialidade do ser. A colonialidade do saber diz respeito, diretamente, aos moldes eurocêntricos de produção de conhecimento enquanto forma de subalternização, os quais, para Quintero, Figueira e Elizade, (2019, p. 7) "funciona como um locus epistêmico de onde se constrói um modelo de conhecimento que, por um lado, universaliza a experiência local européia [sic] como modelo normativo a seguir e, por outro, designa seus dispositivos de conhecimento como os únicos válidos."

Com relação a colonialidade do ser, compreende-se enquanto a estratégia utilizada pela modernidade para menosprezar a condição humana do outro e tudo o que envolve o seu ser, dessa forma, tudo o que não está ocorrendo de acordo com os padrões modernos passa a ser inferiorizado, tornando-se uma forma de manter a submissão dos povos outros. Para Mignolo (2016, p.11)

> As narrativas hegemônicas que definiram uma vasta porção da população do planeta como menos humanos (em razão de etnicidade, cor da pele, sangue, gênero e preferência sexual, língua, nacionalidade ou religião) são observadas nas narrativas do barbarismo de hoje: não porque há bárbaros ontológicos, mas porque os autores das narrativas são de fato bárbaros no ato de inventar a diferença para classificar seres vivos iguais como menos humanos.

Nesse sentido, é sabido que os processos de decolonização tem seu princípio no século XIX, quando a dominação declarada chega ao seu fim. Porém, a manutenção das diversas

formas de colonialidade é presente nas sociedades até os dias atuais, criando formas de organização e subalternização aos moldes coloniais, fenômeno esse, que evidencia a urgência na concepção de pensamentos e ações decoloniais que venham rever e confrontar tais práticas.

2.2 Uma aproximação dos estudos decoloniais

Uma das maiores concepções do pensamento decolonial surge no século XXI a partir de um grupo de intelectuais latino-americanos, a qual vem se ampliando ao propor um pensamento crítico pautado nas subalternidades oriundas do eurocentrismo, buscando repensar crítica e transdisciplinarmente os modelos hegemônicos de produção de conhecimento. Tal grupo, denominado Modernidad/Colonialidad[1], é composto pelo filósofo argentino Enrique Dussel, o sociólogo peruano Aníbal Quijano, o semiólogo e teórico cultural argentino Walter Mignolo, a socióloga-pedagoga norte-americana, radicada no Equador, Catherine Walsh, o filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres, o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel, o antropólogo colombiano Arturo Escobar, dentre outros (WALSH, OLIVEIRA, CANDAU, 2018).

O pensamento discutido por tais intelectuais aponta para uma existência plural de formas de produção de conhecimento, questionando os dualismos do modelo eurocêntrico impostos pela modernidade. De acordo com Escobar (2003, p.53) um dos principais objetivos do Grupo Modernidad/Colonialidad é propor uma reflexão acerca da realidade cultural e política latino-americana, abarcando os conhecimentos subalternizados dos grupos explorados e inferiorizados. Ainda de acordo com o autor:

> O grupo modernidade/colonialidade encontrou inspiração em um amplo número de fontes, desde as teorias críticas europeias e norte-americanas da modernidade até o grupo sul-asiático de estudos subalternos, a teoria feminista chicana, a teoria pós-colonial e a filosofia africana; assim mesmo, muitos de seus membros operaram em uma perspectiva modificada de sistema-mundo. (ESCOBAR, 2003, p. 53)

Com uma ampla frente de pensamentos o grupo Modernidad/Colonialidad conseguiu propor novas formas de se pensar a pluralidade não-hegemônica nas mais diversas áreas, a

[1] O grupo Modernidad/Colonialidad surge ao final dos anos 1990 e se constrói a partir de diálogos e publicações dos pensadores, em sua maioria latino-americanos, Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Walter Mignolo, Nelson Maldonado-Torres, Ramón Grosfóguel, Arthuro Escobar, Catherine Walsh, Santiago Castro-Gómez, Edgardo Lander, Fernando Coronil, Zulma Palermo, Boaventura Santos e Immanuel Wallerstein, a fim de repensar criticamente as relações de poder e produção de conhecimento a partir de estudos decoloniais, os quais contribuem para uma renovação crítica e epistemológica na América Latina do século XXI..

partir de uma perspectiva decolonial, combatendo o brutal silenciamento dos povos outros. Nesse sentido, Mignolo (2016, p. 6) indica que os principais objetivos da decolonialidade

> [...] são desvincular-se para reexistir, o que implica em revincular-se com os legados que se quer preservar, a fim de engajar-se em modos de existência com os quais as pessoas querem se engajar. Portanto, reexistir depende do lugar do indivíduo nas histórias locais negadas, diminuídas e demonizadas nas narrativas da modernidade ocidental.

Entretanto, deve-se ressaltar que o pensamento decolonial não busca ser a única possibilidade de compreender a colonialidade. "A decolonialidade expressa um conjunto de práticas epistêmicas que se articulam dentro ou fora da academia, por intelectuais ou por movimentos sociais ao longo de nossa história de colonização [...]" (MOTA NETO, 2016, p. 21 apud SILVA, 2020 p. 62). Uma única maneira de se pensar a decolonialidade, recairia sobre o mesmo erro ocorrido no contexto moderno, dando manutenção à práticas universais, excludentes e castrativas.

O pensamento decolonial aponta para a pluriversidade como forma de se repensar as produções de saberes e fazeres em contraposição ao modelo hegemônico. De forma que, o primeiro passo para a decolonialidade é desvincular-se de tal molde, para então buscar re-existir, re-vinculando-se aos mais diversos modelos de existência, pensamentos e culturas até então silenciados e invisibilizados. Para tanto, Mignolo (2016, p. 7) compreende o caminho do "conservadorismo desobediente" como meio pelo qual a decolonialidade "gera o ódio dignificado e a cura decolonial." Ainda nessa perspectiva, o autor define o termo desobediência não enquanto delinquência, mas sim, como forma de "[...] desobedecer a classificações "científicas" dos seres humanos e conservar o papel fundamental da sensação (aesthesis) e da emoção em nossa vida cotidiana [...]".

Para que a sensibilidade e a emoção sejam parte nesse processo de repensar as práticas da existência humana, é imprescindível que tais proposições sejam feitas por pessoas em detrimento às corporações ou instituições. Nesse sentido, Mignolo nos diz que:

> Pessoas se organizando em todo o mundo para desvincular-se das ficções de modernidade e da lógica da colonialidade encontram o vocabulário e as narrativas que lhe proporcionam afirmação: eles estão se desvinculando da modernidade/colonialidade para revincular-se às suas próprias memórias e legados, e desse modo reafirmando modos de existência que os satisfazem. Esses modos de existência não podem ser pensados como uni-globais, uni-formes, homo-gêneos. Todas essas demandas são asserções imperiais modernas: a uniformidade segundo projetos globais com a intenção de homogeneizar o planeta. Isso acabou. (MIGNOLO, 2016, p.13)

Atualmente, a decolonialidade impulsiona inúmeros pensamentos, vivências e fazeres que buscam se desvincular da modernidade eurocêntrica e revincular-se aos legados, cosmologias e saberes que devem ser preservados e promovidos, tanto como forma de existência ou de produção de conhecimento e de subjetividade. Nesse sentido, a decolonialidade pode ser observada como uma possibilidade de revisão dos espaços da arte e da educação, abrindo seus olhares para narrativas outras e buscando se reconectar e visibilizar esses lugares antes silenciados.

2.2 Uma abordagem decolonial para os campos da arte e do conhecimento

Considerando a colonialidade do poder, do ser e do saber como os três eixos pelos quais se dá o processo colonial, por meio dos quais a produção de conhecimento é pautada em modelos eurocêntricos, tida enquanto verdade universal e utilizada como forma de oprimir saberes e povos outros, de acordo com Achinte (2014, p.155) "el proceso en el cual Europa bajo su hegemonía concentró "el control de todas las formas de control de la subjetividad/ intersubjetividad, de la cultura, y en especial del conocimiento, de la producción de conocimiento". Concebendo, assim, a arte enquanto um meio de construção, compreensão e, até mesmo, de controle da subjetividade, é possível considerá-la como um dos recursos utilizados para a colonização dos imaginários e depreciação das culturas de outros povos. O que, de acordo com Quijano (1992 p. 12),

> Eso fue producto, al comienzo, de una sistemática represión no sólo de específicas creencias, ideas, imágenes, símbolos o conocimientos que no sirvieran para la dominación colonial global. La represión recayó, ante todo, sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión formalizada y objetivada, intelectual o visual.

Com efeito, os cânones de produção imagética, simbólica e cultural europeus, assim como as demais formas de produção de conhecimento, ainda são, em grande medida, reproduzidos e considerados como únicos aceitáveis, igualmente ao que se compreende enquanto termos estéticos, sendo utilizados para inferiorização de produções das demais culturas e também como forma de controle social e cultural. A respeito disso, Rojas e Darós (2016, p. 268) apontam, ainda, que as ações colonizadoras, justificadas por um ilusório princípio de superioridade, foram responsáveis pelo violento apagamento de culturas

ancestrais, do qual as principais vítimas são as "comunidades afrodescendentes e nativas/indígenas/originárias e seus costumes ancestrais."

Um dos fatores que contribuíram para que a arte fosse utilizada como artifício para a colonização dos povos e, posteriormente, corroborasse para a colonialidade foi a compreensão e utilização do termo estética em favor de suas necessidades. De acordo com Gómez (2019, p. 380), "la jerarquía estética hizo posible posicionar la actividad del arte moderno como la forma suprema del hacer sensible y la subjetividad original del artista como su agencia individual, por encima del hacer y la subjetividad de artesanos, trabajadores industriales y trabajadores comunitarios.". Privilegiando todos os âmbitos que envolvem o sistema hegemônico da arte e mantendo, assim, a autoridade sobre "[...] las vidas, las subjetividades, los recursos y territorios de los no-humanos, de las etnias de color, que fueron caracterizadas como carentes de sensibilidad, de originalidad, de buen gusto y de capacidad creadora". (GÓMEZ, 2019, p. 381)

Tais circunstância apontam para a urgência de se repensar o campo da arte como meio gerador de sensibilidade e conhecimento, a partir de novas perspectivas, voltando o olhar para poéticas, fazeres e pensamentos artísticos descolados do discurso hegemônico. Abrindo, outrossim, possibilidade para compreensão de outras epistemologias, cosmologias e formas de produção artística anteriormente silenciadas. E, ao encontro disso, a decolonialidade, pensada no âmbito da arte e do conhecimento, pode ser compreendida enquanto uma das possibilidades de transgredir os moldes hegemônicos e coloniais e suscitar concepções plurais e descentralizadas para o campo artístico. Para Gómez, (2019 p. 369),

> [...] la decolonialidad como opción tiene sentido, y puede arrojar luz para pensar los problemas de la educación donde las humanidades, las artes y los haceres – muchas veces excluidas o totalmente o arrinconadas a espacios reducidos en las instituciones de formación y en los currículos – puedan encontrar un lugar no subordinado para la creación.

A aesthesis decolonial, como aponta Mignolo (2019), pode ser compreendida enquanto uma das alternativas para se repensar a esfera da arte, retomando o real significado do termo *aesthesis*, o qual "[...] se origina en el griego antiguo, es aceptada sin modificaciones en las lenguas modernas europeas. Los significados de la palabra giran en torno a vocablos como "sensación", "proceso de percepción", "sensación visual", "sensación gustativa" o "sensación auditiva"" (MIGNOLO, 2010, p. 13), diferindo diretamente do difundido conceito de estética moderno/ociental, que relaciona a arte diretamente ao caráter

de beleza, validando os padrões estéticos impostos e reproduzidos pela matriz europeia e ignorando todo seu aspecto voltado à sensibilidade humana.

Portanto, de acordo com Mignolo (2010, p.14), se a aesthesis está diretamente ligada à condição humana de se ter sensações, a estética é uma "teoria particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza" e não uma lei universal que ateste isso. Tornando possível a compreensão de outras formas de produção poética e sensível como sendo tão válidas quanto os cânones europeus.

3 ARTE INDIGENA CONTEMPORÂNEA: uma estratégia decolonial

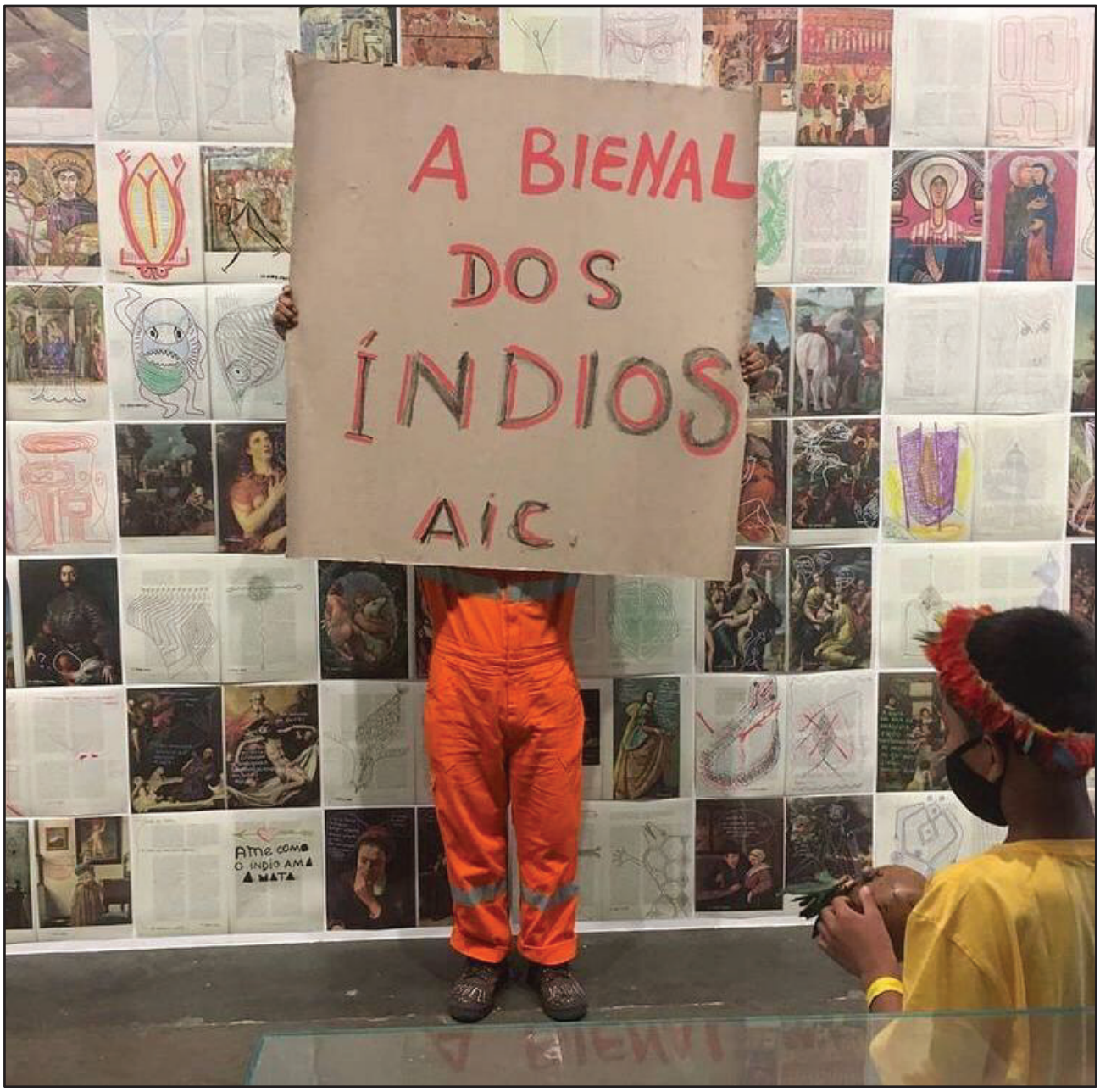

Imagem 2 - Registro da performance AIC. Fonte: Página de Jaider Esbell no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CTj0U4dr78M/?utm_medium=copy_link> Acesso em: 19 de novembro de 2021.

A Arte Indígena Contemporânea é um movimento que vem se construindo nos últimos anos a partir das reflexões e diálogos de vários artistas e pensadores indígenas brasileiros, cujas motivações estão diretamente ligadas à visibilidade de sua pluralidade de existências, cosmologias e demandas políticas, como seus direitos individuais, coletivos, territoriais e as urgências ecológicas. De acordo com Esbell (2021) as histórias e pensamentos dos povos indígenas sempre sofreram interferências e interpretações externas, nunca os foi possibilitada

a condição e o lugar para que pudessem expressar seus pensamentos autorais, sua condição de pertencimento e seus mundos e cosmologias próprios. E, na busca por recobrar esse espaço, Esbell (2021) aponta:

> Para isso chamamos o que estamos fazendo de arte indígena contemporânea, que também sabemos que não é suficiente, que não abarca tudo, mas que é necessária para atrair alguns curiosos, atentos, que têm vontade de escutar de fato alguma história outra, que vêm perguntar pra nós: "o que é arte indígena contemporânea?" E a gente diz: "é uma armadilha para levar bons curiosos para um lugar de reflexões profundas", que, mais uma vez, não cabe no movimento político, na igreja, nem no judiciário, nem lugar nenhum, porque esses lugares não foram feitos para isso mesmo.

As palavras do termo Arte Indígena Contemporânea não suportam a inteireza dos povos originários, algo que vai além da matéria e das compreensões ocidentais. "Os povos indígenas têm seus próprios sistemas de arte, com fundamentos próprios, com razões próprias e tempos próprios.". Esbell (2021) aponta ainda que essa concepção "não é um quadro, flecha ou cerâmica; é um feitiço para falar de um assunto sério que é a urgência ecológica". Nessa perspectiva, Krenak (2021, 23 min) aponta para a importância de questionar a existência de um único sistema da arte e se a arte é somente isso que foi instituído e difundido pelo ocidente, "[...] ou se existem milhares de sistemas de arte, instituídos em diferentes cosmovisões, de diferentes povos, com outros materiais, com outras disposições de afeto, de entrega, de colaboração."

Apontando para a complexidade inerente aos fazeres poéticos e sensíveis, especialmente dentro das compreensões dos povos originários, os quais possuem uma vasta e elaborada produção, muito anterior aos processos de colonização e de absorção das noções de arte e padrões eurocêntricos.

> E assim vamos trabalhando, reconhecendo os sistemas de arte europeu como importante, e por isso estamos lá com consciência, mas trazendo também a possibilidade de eles entenderem e acreditarem que nós, povos indígenas, temos nossos próprios sistemas de arte que são múltiplos, plurais, e que só aqui no Brasil ainda tem mais de 200 povos vivos, íntegros, inteiros. Com suas cosmologias fragmentadas pela colonização, é claro, mas povos autênticos. (ESBELL, 2021)

A arte indígena possui um vínculo com o sentido prático da vida, por isso ela é atravessada por diversos aspectos e práticas que constituem o cotidiano desses povos e, "[...] a provocação de substituir as palavras para conseguir imaginar a amplitude, a autonomia de sentido, de dimensão que a arte indígena tem em si mesmo" é mais uma forma de evidenciar a "autonomia ontológica e a anterioridade histórica do sistema de arte indígena." (BERBERT,

2021, 1h 12 min) Ainda de acordo com Berbert (2021) as artes indígenas, assim como as relações cotidianas com a espiritualidade, ou xamanismo, "[...] são um conjunto de tecnologias para manter as relações com a terra. A memória antiga e a continuidade presente dessa relação talvez sejam as maiores forças movimentadas pela AIC".

> Aquelas pinturas deixadas nas rochas são códigos dizendo cavem, aprofundem, usem seus recursos para o autoconhecimento, para a autonomia. Que recursos seriam esses? Memórias, xamanismo e outras habilidades extra-sensoriais. (...) O Xamã e seu ofício aliado às habilidades artísticas, como ritos, cantos, danças, performances e, claro, o desenho, modo mais ilustrativo de repassar a informação que deveria ser concebida por todo o grupo em cada situação em particular. Aqui temos pistas contundentes de como a arte esteve manifestada desde sempre entre os povos primeiros. A arte presta-se ao sentido prático da vida, sendo uma habilidade xamânica para orientar sobre locais de caça, modos de guerrear ou modos de usar recursos para curas ou mesmo feitiços contra inimigos. (Esbell, 2019, p. 82-83)

De acordo com Berbert (2021, 28 min 40 seg) os procedimentos artísticos indígenas e os procedimentos xamânicos podem ser pensados enquanto paralelos pois ambos têm a função de traduzir mundos diferentes; enquanto os xamãs cumprem esse papel dentro de suas comunidades, os artistas tentam traduzir suas cosmovisões de algum modo que possa ser compreendido aos povos não indígenas. Dessa forma, torna-se possível "[...] pensar o conhecimento dos xamãs e dos pajés, grandes especialistas dessas civilizações que são os povos indígenas, como um dos motores ou linhas de força mais importantes da produção de sentido e da produção de beleza que são próprias dos artistas indígenas." (BERBERT, 2021, 1h 10 min)

Outro paralelo possível apontado por Berbert (2021, 30 min 10 seg) é que as tecnologias, sabedorias e relações muito antigas que os povos de origem possuem, com as forças extra-humanas e com outras dimensões espaço-temporais são utilizadas enquanto recursos expressivos, temas, imagens ou elementos poéticos que dão forma para os trabalhos de muitos artistas indígenas.

> [...] essas imagens [obras] agenciam, ativam, uma série de relações que esses artistas têm com aspectos tradicionais, aspectos ancestrais das suas cosmovisões que são atualizados todos os dias pelas atividades xamânicas e que também podem ser atualizados, presentificados, vividos e rememorados a partir da produção desses artistas. (BERBERT, 2021, 44 min)

Para além da materialização e tradução das relações diretas com a espiritualidade e outros mundos, a Arte Indígena Contemporânea é permeada por outros aspectos que

impulsionam as produções poéticas e artísticas desses povos, como é o caso do artivismo que, igualmente, pode ser observado nas obras que estão presentes na exposição *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea*.

O artivismo é uma camada essencialmente presente na produção artística indígena desde as primeiras invasões do território, em 1500, pois está diretamente ligada à necessidade de resistência à estrutura colonial que, desde então e, até os dias atuais, segue presente e atualizada nas mais diversas tentativas de assimilação dos modos de vida, das cosmovisões e do roubo das terras dos povos indígenas. "A guerra colonial segue em curso com o objetivo de assimilação dos povos indígenas, ela está em movimento, é atual e atualizada dentro da política pública do Estado Brasileiro ou por interesses econômicos muito poderosos". (BERBERT, 2021, 22 min)

Essa atualização constante e, em curso, da guerra colonial se presentifica, de acordo com Berbert (2021, 23 min), na invasão do garimpo na terra indígena Yanomami, com os atentados que o povo Guarani-Kaiowá enfrenta diariamente cercado pelas milícias dos latifundiários, com o assédio das igrejas neopentecostais nas terras Maxakali e em tantas outras formas de apagamento e violação dos povos originários. E, a partir disso, se faz possível compreender que a luta em defesa de suas culturas, de suas cosmovisões, do seu bem viver e de seus territórios, é a resistência indígena à guerra colonial e essa luta estará sempre atravessada por uma dimensão expressiva. Nessa perspectiva, Esbell (2021, 9 min) acrescenta que o artivismo indígena utiliza suas imagens, atividades e lutas para dialogar e propor reflexões acerca da urgência ecológica e da racialidade.

Jaider Esbell aponta como marco histórico e de conhecimento midiático do sentido artivista indígena, o discurso emblemático de Ailton Krenak durante a Assembléia Constituinte de 1987, ato que culmina, no que é chamado por muitos pensadores indígenas, de "Tempo dos Direitos", pois o extermínio e a assimilação dos povos indígenas pela cultura dominante é retirada da legislação brasileira. O qual é apontado por Berbert (2021, 33 min 52 seg) como fissuras na estrutura da guerra colonial, sendo um efeito da atuação da arte indígena que abre caminho e possibilita a circulação da Arte Indígena Contemporânea com toda sua potência, pois mecanismos que antes eram utilizados para a assimilação desses povos, como a educação e condições básicas de bem viver, agora são utilizados como ferramenta para a autonomia e protagonismo. (BERBERT 2021, 32 min e 10 seg)

Ainda de acordo com Berbert (2021, 40 min e 35 seg), uma das obras que traz consigo fortemente a camada artivista é a obra que está no painel de abertura da exposição *Moquém_Surarî*, uma pintura do artista Makuxi Charles Gabriel, onde ele apresenta os

contornos da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, último grande território demarcado, homologado e reconhecido pelo estado brasileiro.

> "A gente fez questão de trazer essa tela do Charles para a primeira parede da exposição, no sentido de deixar muito explícito quais são as implicações artivista do conjunto de artistas que compõem esse projeto, qual é a implicação artivista do próprio Jaider e de toda a equipe que colaborou para que isso acontecesse. Que todos saibam que a reflexão que essa exposição traz, as forças que esse projeto expositivo mobiliza tem a ver com uma defesa inarredável dos direitos originários (...) do direito e da luta pela demarcação das terras indígenas." Berbert (2021, 42 min e 24 seg)

As diversas camadas de expressividade, produção de beleza e produção de sentido presentes em suas ações e produções, são impulsionadas pelo forte movimento de resistência que os povos indígenas articulam desde as primeiras invasões de seus territórios. Nesse sentido, Berbert (2021, 27min) salienta que: "As dimensões expressivas, seja nos cantos, nas danças, nas pinturas em suportes ditos "tradicionais" ou ditos "contemporâneos" são, por si mesmo, dentro desse contexto da guerra colonial, atos de resistência." (27 min 30 seg)

Com efeito, as camadas de complexidade presentes na Arte Indígena Contemporânea, sejam elas poéticas, políticas, cosmológicas ou ontológicas, podem ser observadas como formas diretas de resistência aos ataques da colonialidade e diálogo entre mundos, possibilitando repensar o que se compreende enquanto conceito hegemônico de arte e abarcando a pluralidade de narrativas existentes, configurando-se, assim, enquanto uma prática decolonial. Sobretudo, quando a materialização de suas concepções e demandas se dá dentro de um espaço hegemônico da arte, como é o caso da exposição *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea* realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

3.1 *MOQUÉM_SURARÎ:* [uma armadilha da] *arte indígena contemporânea*

Imagem 3 - Vista da entrada da mostra Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea. MAM-SP. Fonte: Compilação do autor.

A exposição *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo no ano de 2021 como parte da programação expandida da 34ª Bienal de São Paulo - *Faz escuro mas eu canto*, apresentou trabalhos de 34 artistas indígenas, dos povos Baniwa, Guarani Mbya, Huni Kuin, Krenak, Karipuna, Lakota, Makuxi, Marubo, Pataxó, Patamona, Taurepang, Tapirapé, Tikmũ'ũn, Maxakali, Tukano, Wapichana, Xakriabá, Xirixana e Yanomami, sob a curadoria do artista indígena do povo Makuxi, Jaider Esbell, com assistência curatorial da antropóloga e pesquisadora Paula Berbert e consultoria do antropólogo e professor Pedro Cesarino.

Levando o nome de uma antiga tecnologia indígena em que se utiliza um jirau, armação em madeira, para o preparo e conservação dos alimentos durante o período de caça e pesca, facilitando assim o seu transporte, a exposição *Moquém_Surarî*, apresenta as narrativas

e cosmovisões dos 18 povos presentes através de poéticas visuais que traduzem de maneira sensível suas práticas, crenças e ancestralidade, apresentando outras perspectivas de percepção e conexão com o mundo e a natureza.

Dentro do contexto expositivo, ambos os termos, *Moquém* e *Surarî*, que fazem referência à tecnologia de moquear, uma forma de conservar o alimento e facilitar o seu transporte dos locais de caça e pesca até as aldeias, criam uma analogia com as relações de trânsito entre os saberes e fazeres possibilitados pela Arte Indígena Contemporânea, criando uma circulação entre mundos sob perspectivas distantes do discurso colonial. Isso torna-se evidente na construção do argumento curatorial, onde as tradições orais do povo Makuxi são apresentadas através de um Pandon, termo Makuxi para histórias antigas, sobre quando Surarî, objeto que nomeia a exposição, deixa de ser um jirau e transforma-se em constelação. Em trechos do texto de apresentação da exposição, Esbell (2021) nos fala:

> Contam os mais velhos do povo Makuxi que, nos tempos antigos, Surarî' foi abandonado no mato por um caçador. Ao sentir saudades dele, Surarî' virou gente e decidiu subir aos céus atrás de seu dono. Para isso, pediu ajuda a um pequeno gavião que o levou nas costas. Quando chegou lá, Surarî' se transformou novamente, ganhando corpo de estrela, responsável por trazer as chuvas e lembrar que, depois do tempo da seca, haverá ainda um outro tempo possível, o das águas (...) Surarî' olhava para a terra e lembrava que de lá o céu era lindo com as estrelas. Agora, do ponto onde foi posto pelo gavião, vê a grandiosidade do mundo que ganhara para iluminar. Passaram gerações, o tempo do apagamento, e rompe no horizonte um algo além do vulto, uma volta certa. Traz caças que estavam longe, retratos da tradição antiga e desenhos no corpo como mapas de onde ainda restam pássaros ensinando a direção. Quando os pajés falam com clareza nas línguas dos brancos é para situar os povos da transformação. Surarî' passou cumprimentando as avós e, como gente de vanguarda, já estava lá antes mesmo de chegar. Chegou e viu que precisava de outras palavras, pois ali eram outros os valores. Em estado de cerimônia pousou como antigamente e disse que vinha de longe. Lá, quando passeava como mais um na diversidade, quis se distinguir. Emergiu e disse o que vem sendo dito, o rito com a vida serve para comunicar. Surarî' sabe que aparecer é servir, está ali, no meio da mata ou no alto do céu dizendo que é hora de agir. Parou, pensou e soube que estava no lugar certo. Como neto, foi ter com os seus, e soube que o esperavam, sempre guardado entre a terra e o céu.

Toda a construção curatorial se dá a partir das percepções e análises do artista e curador Jaider Esbell que, além de apresentar Surarî como parte do argumento curatorial, define-o também enquanto uma armadilha, assim como aponta para o significado da alteração na ordem dos termos ao instituir a Arte Indígena Contemporânea. Armadilha essa que se instala, sobretudo, dentro do Museu de Arte Moderna de São Paulo, uma instituição de arte propriamente ocidental, com a intenção de capturar a atenção das pessoas e discutir questões como as urgências ecológicas e a cosmopolítica dos povos originários.

Jaider Esbell é de origem roraimense, tendo nascido na região, hoje demarcada Terra Indígena Raposa Serra do Sol, onde iniciou sua trajetória artística. Atuando em diversas frentes, o artista desenvolveu juntamente ao seu amplo trabalho artístico, grande papel enquanto curador, educador, escritor e, especialmente, ativista, tornando-se uma das figuras centrais na concepção e construção da Arte Indígena Contemporânea no Brasil. E, devido a circunstâncias não amplamente divulgadas, o artista veio a falecer durante o período de apresentação da exposição, causando grande impacto para a comunidade indígena e artística nacional e internacional.

3.2 Série *Vacas nas terras de Makunaimî – de malditas a desejadas*

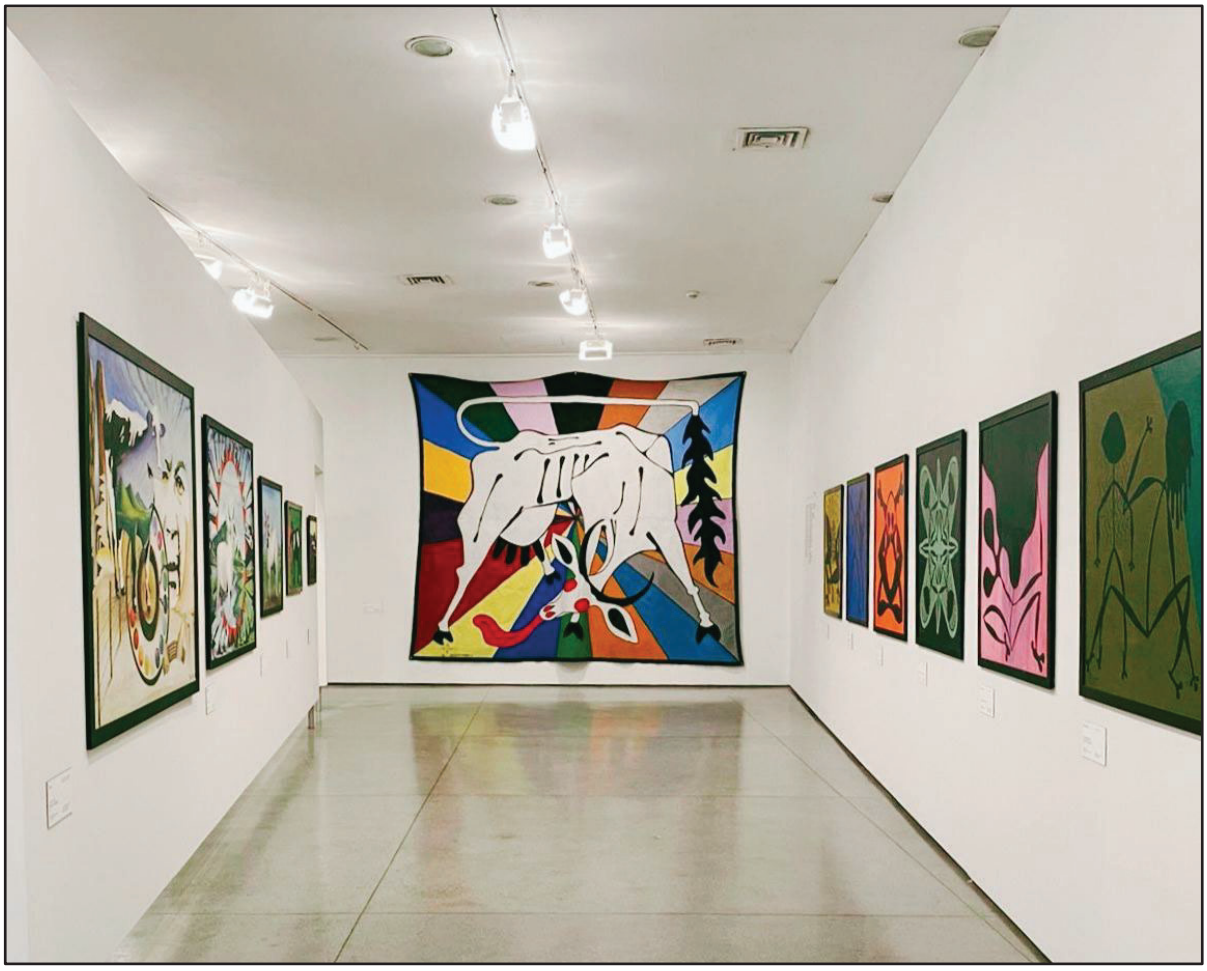

Imagem 4 - Vista do espaço onde está localizada a série *Vacas nas terras de Makunaimî – de malditas a desejadas*. Fonte: Compilação do autor.

A série *Vacas nas terras de Makunaimî – de malditas a desejadas* é uma das séries de obras que compõem a exposição *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea* (2021)

ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo como parte da 34ª Bienal de São Paulo - Faz escuro mas eu canto. Pensada no ano de 2013, a partir da curadoria do artista indígena roraimense do povo Makuxi, Jaider Esbell, a série apresenta 16 obras, entre pinturas e esculturas, dos artistas Carmézia Emiliano e Diogo Lima, do povo Makuxi, Amazoner Arawak, do povo Wapichana, Bartô, Isaias Miliano e Luiz Matheus, do povo Patamona, e Mario Flores, do povo Taurepang.

A escolha da série *Vacas nas terras de Makunaimî – de malditas a desejadas* como meio de análise e compreensão da Arte Indígena Contemporânea enquanto uma proposição decolonial, se deu devido à sua relevância no contexto da exposição *Moquém-Surarî: arte indígena contemporânea*, bem como por sua temática abordar questões diretamente relacionadas às mazelas da colonização e como esse animal foi utilizado como ferramenta para tal e as formas de resistência dos povos originários, inclusive, por meio da arte.

De acordo com Esbell (2021, 36 min 30 seg), a necessidade da série Vacas nas Terras de Makunaimî ser o carro chefe da exposição surge, pois ela trata de uma situação que "[...] envolve todo o Brasil e, de uma certa forma, todos os ambientes indígenas ao redor do mundo, que é a chegada do colonizador". Já, Berbert (2021, 46 min), destaca o caráter decolonial da série ao

> [...] pensar narrativas de cada um desses artistas, que estão contextualizadas na cosmovisão desses povos e no traço comum que essas cosmovisões tem, que é o parentesco com o grande avô Makunaimî, e na reflexão coletiva sobre a forma específica da guerra colonial e da resistência.

Os fios condutores que interligam a produção da série são a descendência dos artistas naturais da região do Monte Roraima com o grande avô ancestral Makunaimî, uma das figuras centrais da cosmologia desses povos, e a significação da chegada do gado nesta região. A partir dessa perspectiva, os artistas apresentaram reflexões sobre as primeiras impressões que o animal passou aos povos originários dessa localidade e, também, sobre os aspectos sociais, territoriais e políticos desse acontecimento que foi um grande artifício para a tomada colonial e, ao mesmo tempo, a uma das formas de resistência desses povos.

A partir da construção curatorial da série, Jaider Esbell convida alguns artistas indígenas a pensar crítica e espiritualmente a chegada do gado nessas terras, buscando compreender o processo de colonização e seus reflexos. Esse processo, que se inicia com a chegada do gado nas terras, hoje demarcadas, da Raposa Serra do Sol, está diretamente ligado às suas condições geográficas e do território que circundava o Monte Roraima, os quais eram

propícios para a criação do gado bovino que, de acordo com Esbell (2021, 26 min 12 seg), chega nessa região durante o século XVII através da Coroa Portuguesa, a qual se estabelece em uma pequena vila onde hoje é a capital de Roraima, Boa Vista, suplantando diversas comunidades indígenas.

Posteriormente, alguns povos nordestinos também são levados para essa região a fim de povoá-la, forjando sua posse através da grilagem e tomando o gado que estava solto por essas paragens. Todo esse processo da captura do gado e da posse ilegal dessas terras, está ilustrada na obra *Grilagem, 2013,* do artista Luiz Matheus do povo Patamona, "[...] quando ele pinta esses papéis enrolados como os títulos das fazendas ilegais, das fazendas forjadas, da grilagem de terras". (Esbell, 2021, 27 min 54 seg)

Imagem 5 - MATHEUS, Luiz. Grilagem, 2013. Acrílica sobre tela. Acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. Fonte: Compilação do autor.

A exposição é constituída por dois momentos essenciais: A chegada do gado nas terras indígenas da Raposa Serra do Sol e a forma como ele chegou faminto, bravo e cheio de doenças espirituais, a qual Ebell (2021) acrescenta:

> Isso não existia no nosso meio. Então, quando os parentes viram a vaca, essas doenças dominaram na alma deles! Muitos morreram, até que o Pajé falou para colocar pimenta nos olhos – esse foi o rito que ele descobriu para que sobrevivêssemos à vaca. Nesse primeiro momento, portanto, ela era a maldita, horrorosa, indesejada.

Assim, a primeira reação à chegada desse animal, até então desconhecido, foi completamente negativa, causando muito medo e apreensão aos povos da região do Monte Roraima, "[...] e eu me encarreguei de desenhar esse primeiro momento do pânico, do horror e do pavor que nós tivemos desses animais" (ESBELL, 2021, 37:32)

Imagem 6 - ESBELL, Jaider. O curumim escondido, 2012. Acrílica sobre tela. Coleção do artista. Fonte: Compilação do autor.

Imagem 7 - ESBELL, Jaider. Metamorfose, 2012. Acrílica sobre tela. Coleção do artista. Fonte: Compilação do autor.

Neste trecho da série, composto por oito obras realizadas por Jaider Esbell, o artista busca retratar as primeiras reações à chegada da vaca em suas terras, causando pavor, desespero, adoecimentos e até mortes.

A partir dessas memórias que transcorrem gerações, Jaider apresenta diversas situações em que o seu povo é acometido pelo pavor ao surgimento desse animal, materializando as reações das avós, crianças e outros animais ao verem a vaca em suas terras, as quais o artista apresenta através da representação de estranhamento, fuga e transformação.

Imagem 8 - ESBELL, Jaider. Vovó com medo das vacas, 2012. Acrílica sobre tela. Coleção do artista. Fonte: Compilação do autor.

Imagem 9 - ESBELL, Jaider. Sapo boi, 2012. Acrílica sobre tela. Coleção do artista. Fonte: Compilação do autor.

Imagem 10 - ESBELL, Jaider. Esconderijo das meninas, 2012. Acrílica sobre tela. Coleção do artista. Fonte: Compilação do autor.

Imagem 11 - ESBELL, Jaider. Fugindo das vacas, 2012. Acrílica sobre tela. Coleção do artista. Fonte: Compilação do autor.

Imagem 12 - ESBELL, Jaider. Fugindo para as montanhas, 2012. Acrílica sobre tela. Coleção do artista. Fonte: Compilação do autor.

Já, em um segundo momento, para além de causar grande estranhamento, o gado foi sinônimo do domínio colonial sobre essas terras, onde propagava-se o discurso de que, só tinha direito à terra quem possuísse gado, tal qual Jaider apresenta na obra a seguir.

Imagem 13 - ESBELL, Jaider. Fazendeiro, 2012. Acrílica sobre tela. Coleção do artista. Fonte: Compilação do autor.

Contudo, essa perspectiva negativa foi se transformando com a chegada e auxílio de alguns padres na região, sobre os quais Esbell (2021) conta:

> Os padres italianos chegaram para nos ajudar a resgatar a terra. Eles juntaram dinheiro e se disfarçaram de vaqueiros para comprar gado porque os fazendeiros não vendiam gado para índios. Houve essa artimanha para os índios terem gado e, consequentemente, o direito à terra. Nascia o projeto *Uma Vaca para o Índio* e, assim, o animal maldito tornou-se desejado.

Esse projeto esse que se dá no ano de 1985 e, de acordo com o item 3 de seu estatuto, “visa proporcionar soluções efetivas aos problemas da terra e da alimentação dentro de um trabalho comunitário para a emancipação e a auto-determinação das comunidades indígenas.”, possibilitando, dessa forma, que os povos indígenas conseguissem se desvencilhar minimamente das amarras coloniais e pudessem retomar parte de suas terras.

De acordo com Esbell (2021, 40:20), “a criação de gado comunitário (...) dentro desse contexto de resistência, onde eles pegam esse animal colonial, que é apropriado para colonizar, e transformam toda uma realidade onde a gente usa o boi para reivindicar nosso território”, é parte da camada artivista abordada pela Arte Indígena Contemporânea e pode ser observada nas obras produzidas pelos artistas convidados por ele a pensarem e construírem essa série.

Imagem 14 - BARTÔ. Uma vaca para um índio, 2013. Acrílica sobre tela. Acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. Fonte: Compilação do autor.

Bartô é um artista plástico do povo Patamona, atuante desde 1979. Tendo como temática de suas obras a crítica social, atua enquanto artista e ativista em defesa do meio ambiente. Para Bartô (2021, 13 min) com o Projeto Uma Vaca para o Índio "[...] você ta livre, você tem terra pra morar, você tem terra pra viver. Antes você não tinha isso, era ameaça (...) até hoje o pessoal lembra dessas histórias, que roubaram as suas terras, só porque deixaram um branco, um fazendeiro morar.".

Na perspectiva de seu trabalho artivista, Bartô (2021, 15 min) salienta a importância da tecnologia enquanto forma de denúncia, divulgação e comunicação. Destaca, também, a falta de um museu próprio das culturas indígenas. "Nós somos 500 mil e não temos nenhum museu. Que diabo é isso menino? É uma vergonha pra nós (...) o Estado não tem coragem porque vai fazer apologia à cultura indígena. É o que eles não querem!"

A obra a seguir, realizada pelo artista e antropólogo do povo Wapichana, retrata o lavrado típico da região que circunda o Monte Roraima e, bem como, uma das estratégias de resistência indígena, que é avisar, "de maneira muito pedagógica", aos fazendeiros quem são os verdadeiros donos da terra, através da vaca flechada. (Berbert, 2021, 49 min)

Imagem 15 - ARAWAK, Amazoner. Vaca flechada, 2013. Óleo sobre tela. Acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. Fonte: Compilação do autor.

Já nas duas obras seguintes que compõem a série, é possível perceber a transição de quando a vaca deixou de ser um animal temido e passou a ser um animal zelado pelos povos que a tinham enquanto forma de subsistência, evidenciando, igualmente, como as memórias relacionadas a esses acontecimentos materializam as "múltiplas camadas de afeto que as telas dessa série como um todo vão trazendo.” Berbert (2021, 50 min)

As memórias e afeto são características muito presentes para Carmézia Emiliano, que iniciou seu trabalho artístico em 1992 pintando a cultura de seu povo. Uma das únicas mulheres artista do povo Makuxi, destaca a importância de ser mulher nesse contexto ao retratar todas as atribuições da mulher dentro de seu povo. Para Carmézia (2021, 3 min e 30 seg) “[...] é só a mulher que faz tudo, por isso eu pinto sobre mulheres (...) mulheres são poderosas.” Carmézia também aponta: “[...] eu to retratando a cultura indígena, cada vez mais, pra mim não esquecer.” O que pode ser observado na obra a seguir, onde a artista Makuxi retrata a memória de sua infância sobre a vaca que seu pai e avô tinham, e que era parte de suas subsistências.

Imagem 16 - EMILIANO, Carmézia. [Sem título], 2012. Óleo sobre tela. Acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. Fonte: Compilação do autor.

Imagem 17 - LIMA, Diogo. Vacas no luar, 2013. Acrílica sobre tela. Acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. Fonte: Compilação do autor.

Mario Flores Taurepang é um artista do povo Taurepang que vive na fronteira com a Venezuela e, desde muito pequeno, desenha e pinta com os recursos que tinha em sua comunidade Segundo ele, gostava de desenhar com galhos na areia e carvão nas paredes. Mário (2021, 3 min) conta que seu pai, observando seu gosto pelas artes, ofereceu-lhe materiais, sobre os quais ele nem sabia da existência. "Eu não sabia, né. Eu não sabia caderno, nem lápis. Meu lápis era o carvão e o galho de pau. Então meu pai disse: "Olha meu filho, vou comprar um material pra você."Agora sim, melhorou demais. Eu comecei a pintar tudo o que queria."

Depois de adulto, por muito tempo sem pintar, Mário conta que foi Jaider Esbell quem o incentivou a retornar, convidando-o a pintar sobre a chegada das vacas.

> "[...] chegou o meu amigo ai, naquele momento chegou com a tela grande, dizendo que eles iam fazer uma exposição (...) ele explico mesmo a tela, para pintar a vaca, mas eu tinha esquecido (...) eu não sei o que aconteceu comigo, mas eu pintei aquele boi. Mas valeu a pena, né." Taurepang (2021, 8 min)

Imagem 18 - TAUREPANG, Mario F. Boi Taurepang, 2013. Acrílica sobre tela. Acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. Fonte: Compilação do autor.

Mário conta, ainda, que a primeira vez que viu esse animal foi através de um projeto da FUNAI, e que, sua reação imediata foi correr de medo, motivo pelo qual acabou pintando essa memória ao invés da imagem da vaca. "Quando eu vi pela primeira vez a vaca, pra mim era bicho. Eu sentia medo da vaca, mesmo. Até agora, mesmo. Por que ninguém se aproxima de uma vaca, de um touro, assim, até hoje." Evidenciando, novamente, a conexão entre os povos através das memórias e experiências causadas pelo animal e como isso reflete diretamente no processo poético individual dos artistas.

Imagem 19 - MILIANO, Isaias. Cabeça de vaca, 2013. Escultura em cedro doce de Roraima. Acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. Fonte: Compilação do autor.

Artista do povo Patamona, Isaias Miliano iniciou sua trajetória artística, há mais de 30 anos, através da escultura em cerâmica, durante um período em que viveu em Rondônia. Nesse período, o artista passou também a trabalhar com a madeira em um contexto de derrubadas, sobras e carvoarias e, a partir do reaproveitamento e transformação desse material, unido a um aprofundamento sobre os grafismos rituais, desenvolveu sua poética.

Miliano (2021, 9 min) conta sobre o desafio de ser convidado a participar dessa série, pois ele queria criar uma vaca que fosse diferente, vinda de outro lugar. E, através de um pedaço de cedro doce de descarte, ele cria a vaca. “Todos os detalhes, como os olhos, são

pinturas rupestres, os pequenos detalhes são pontilhamentos rupestres de sítios onde eu fui fazer a coleta dessas pinturas para fazer uma releitura em forma de entalhe baixo-relevo." Destacando também a importância da madeira em seu trabalho e em sua vida, a partir da qual ele cria o sentido da obra e de dar vida e transformação a algo que antes era lixo e agora é arte. MILIANO (2021, 8 min)

Imagem 20 - ESBELL, Jaider. Maldita e desejada, 2012. Acrílica sobre lona, 400 x 400 cm. Acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. Fonte: Compilação do autor.

Sobre a finalidade que culminou na produção desta série de 16 obras acerca de uma temática tão relevante aos povos do entorno do Monte Roraima, bem como para a história brasileira, em termos de resistência e combate a guerra colonial e todas as suas devastadoras consequências, Berbert (2021) aponta que os trabalhos "foram comissionados para o 1º Encontro de Todos os Povos (evento também organizado por Jaider Esbell, que reuniu em três edições a produção de artistas originários da região) e demonstram a relação de pertencimento

que os indígenas mantêm com a terra", assim como tornam-se uma evidência "prática de como a estratégia da autonomia e da produção de alianças, magnetiza um circuito". Aspectos esses que vão muito além da produção desta série, sendo parte essencial e intrínseca à Arte Indígena Contemporânea e, se pensados para além desse contexto, são capazes de transformar o que se compreende enquanto sistema da arte ocidental, e suas tantas formas de exclusão e inferiorização da alteridade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo em questão buscou compreender a inserção da Arte Indígena Contemporânea em um contexto hegemônico da arte enquanto prática decolononial, ao analisar a série de obras *Vacas nas Terras de Macunaimî - De Malditas a Desejadas*, apresentada na exposição *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea* ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo no ano de 2021, bem como suas implicações políticas, poéticas e cosmológicas. Atendendo ao seguinte problema de pesquisa: Como a Arte Indígena Contemporânea pode ser compreendida a partir de uma perspectiva decolonial e enquanto possibilidade transformadora nos campos da arte e do conhecimento?

Para que o objetivo proposto com o estudo fosse atingido a fim de responder o presente problema de pesquisa, realizou-se uma aproximação dos conceitos de colonialismo, colonialidade e modernidade suscitados pelo pensador e sociólogo peruano Aníbal Quijano, bem como dos estudos decoloniais propostos pelo grupo Modernidad/Colonialidad, com destaque às concepções do professor e semiólogo argentino Walter Mignolo, por meio de investigação bibliográfica. Concepções essas, que foram utilizadas enquanto lentes para a observação das várias camadas de significação da Arte Indígena Contemporânea.

Já o objeto que possibilitou essa análise, materializado na série de obras *Vacas nas Terras de Macunaimî - De Malditas a Desejadas,* foi observado e compreendido a partir de um estudo de caso que envolveu a participação em seis encontros com o curador e propositor da série Jaider Esbell e a antropóloga e assistente curatorial Paula Berbert, através do curso *Moquém-Surarî: caminhos de uma exposição de arte indígena contemporânea com Jaider Esbell e Paula Berbert,* a partir do qual foi possível realizar um aprofundamento acerca das motivações da Arte Indígena Contemporânea, bem como compreender de que maneira suas diversas camadas, que envolvem o fazer artístico como uma ferramenta de resistência à guerra colonial e manutenção de seus direitos e cosmovisões, se distanciam das concepções hegemônicas da arte ocidental e de poderem conferi-la enquanto uma prática decolonial.

Dentre as diversas camadas que podem ser observadas na Arte Indígena Contemporânea, especialmente na série *Vacas nas Terras de Macunaimî - De Malditas a Desejadas*, as camadas de artivismo e xamanismo, são percebidas enquanto formas de resistência e diálogo entre mundos, o que, no transcorrer do estudo pode ser observado nos apontamento de Mignolo como algo próprio da decolonialidade, e, o fato de isso ser apresentado dentro de um museu essencialmente ocidental que, em certa medida, abrange

aspectos da colonialidade, é conseguir colocar em prática uma discussão e revisão profundas do sistema de arte ocidental que ainda rege esse país.

Contudo, ao longo desse percurso as perspectivas foram ampliadas, suscitando novas contribuições que podem ser observadas a partir do apontamento de Jaider Esbell (2021):

> Discutir a decolonização talvez seja dar um primeiro passo em negar a sua totalidade, ou, que discuti-la não seria exatamente o que se tem a fazer quando desconstruí-la acaba parecendo mais razoável. Essa segunda opção pode dar a nós um sentido mais enérgico ou mais ativo que discutir o que acaba nos deixando apenas nos campos passivos de validar uma teorização.

Diante disso, pode-se considerar que, como continuidade deste estudo, o próximo passo a ser dado refere-se diretamente a compreensão do que é o processo de desconstrução da decolonialidade e como isso pode se dar dentro do contexto da Arte Indígena Contemporânea.

REFERÊNCIAS

BARTÔ.**Bartô e Luiz Matheus - Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea**. 1 vídeo (16 min) Canal MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo. Youtube. Disponível em: <https://youtu.be/wvUMnLwOZfg>. Acesso em: 20 nov. 2021.

BERBERT, Paula. **Reflexões em um observatório avançado da arte indígena contemporânea**. Select, Revista de Arte e Cultura Contemporânea. vol 10, n 51, jul/ago/set 2021. Disponível em: <https://www.select.art.br/reflexoes-em-um-observatorio-avancado-da-aic/>. Acesso em: 28 out. 2021.

EMILIANO, Carmézia.**Carmézia Emiliano - Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea**. 1 vídeo (10 min 04 seg) Canal MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo. Youtube. Disponível em: <https://youtu.be/GoW42jiGbXs>. Acesso em: 20 nov. 2021.

ESBELL, Jaider. **Artista indígena que fomentou a Bienal desse ano, Jaider Esbell revela seu esforço para trazer a arte dos povos originários para o centro do debate.** Entrevistado por: Artur Tavares. Elástica. out de 2021. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam/>. Acesso em: 20 out. 2021.

ESBELL, Jaider. BERBERT, Paula. **Moquém-Surarî: caminhos de uma exposição de arte indígena contemporânea com Jaider Esbell e Paula Berbert**. Youtube. MAM - SP. (1 vídeo) Disponível em: <https://youtu.be/wOxci6QRaMg>. Acesso em: 23 out. 2021.

ESBELL, Jaider. BERBERT, Paula. **Moquém-Surarî: caminhos de uma exposição de arte indígena contemporânea com Jaider Esbell e Paula Berbert**. Youtube. MAM - SP. (1 vídeo) Disponível em: <https://youtu.be/VPTn_TRL8xQ>. Acesso em: 23 out. 2021.

ESBELL, Jaider. BERBERT, Paula. **Moquém-Surarî: caminhos de uma exposição de arte indígena contemporânea com Jaider Esbell e Paula Berbert**. Youtube. MAM - SP. (1 vídeo) Disponível em: <https://youtu.be/Z_BKihQLRjY>. Acesso em: 23 out. 2021.

ESBELL, Jaider. BERBERT, Paula. **Moquém-Surarî: caminhos de uma exposição de arte indígena contemporânea com Jaider Esbell e Paula Berbert**. Youtube. MAM - SP. (1 vídeo) Disponível em: <https://youtu.be/KUF9LZm67lo>. Acesso em: 23 out. 2021.

ESBELL, Jaider. **Jaider Esbell**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2018 (Coleção Tembetá).

ESBELL, Jaider. **AUTODECOLONIZAÇÃO – UMA PESQUISA PESSOAL NO ALÉM COLETIVO**. Galeria Jaider Esbell. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/08/09/auto-decolonizacao-uma-pesquisa-pessoal-no-alem-coletivo/>. Acesso em: 2 dez. 2021.

GERMANO, Beta. **MAM de São Paulo abre coletiva de arte indígena contemporânea**. ARTEQUEACONTECE. set. de 2021. Disponível em: <https://www.artequeacontece.com.br/jaider-esbell-assina-a-curadoria-de-mostra-de-arte-indigena-contemporanea-no-mam-de-sao-paulo/>. Acesso em: 5 out. 2021.

GÓMEZ, Pedro Pablo. **Decolonialidad estética: geopolíticas del sentir el pensar y el hacer.** 369 Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 369-389, maio/ago. 2019. Disponível em: http://dx.doi.org/10.22456/2357-9854.92910 Acesso em: 13 nov. 2021.

KRENAK, Ailton. **apresentação da exposição Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea**. 1 vídeo (1h 34 min 20 seg) Canal MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo. Youtube. Disponível em: <https://youtu.be/zT5q2zID2Ac>. Acesso em: 12 nov. 2021.

MIGNOLO, W. D. **Aiesthesis decolonial**. Calle 14 revista de investigación en el campo del arte, *[S. l.]*, v. 4, n. 4, p. 10–25, 2011. DOI: 10.14483/21450706.1224. Disponível em: https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224. Acesso em: 3 out. 2021.

MIGNOLO, Walter. **A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir**. In: MASP e a Afterall Arte e descolonização. Edição 2019.
Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>. Acesso em: 25 set. 2021.

MILIANO, Isaias. **Isaias Miliano - Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea**. 1 vídeo (15 min 20 seg) Página do MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CVxxl8graHn/?utm_medium=copy_link>. Acesso em: 20 nov. 2021.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concha. **Uma breve história dos estudos decoloniais.** Arte e colonialidade: n.3. São Paulo: MASP Afterall, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>. Acesso em: 25. set. 2021.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Anibal. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142. Disponível em: <https://ria.ufrn.br/123456789/1661>. Acesso em: 25 set. 2021.

ROJAS, Francine C. S. C.; DARÓS, Mila G. **O (DES)APRENDER AESTHETICO COMO OPÇÃO DESCOLONIAL: resenha do livro Arte y estética en la encrucijada descolonial II.** In: v. 8 n. 16 (2016): Estéticas Periféricas (ISSN: 1984-7785) Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4245>. Acesso em: 2 nov. 2021.

SILVA, Hertha T. **Artes visuais entre a subordinação e a desobediência epistêmica.** In: Revista Sures. v. 1 n. 14 (2020): Pedagogias Decoloniais. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/2072>. Acesso em: 2 nov. 2021.

TAUREPANG, Mario F.**Mario Flores Taurepang - Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea.** 1 vídeo (13 min 14 seg) Canal MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo. Youtube. Disponível em: <https://youtu.be/ENYgcC9LSTU>. Acesso em: 20 nov. 2021.

WALSH, C., OLIVEIRA, L. F., & CANDAU, V. M. (2018). **Colonialidade e pedagogia decolonial: Para pensar uma educação outra.** Arquivos Analíticos de Políticas educativas, 26(83). http://dx.doi.org/10.14507/epaa.26.3874 Acesso em: 25 de set. 2021.

ANEXOS

Texto de apresentação da exposição *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea*[2]

"Contam os mais velhos do povo Makuxi que, nos tempos antigos, Surarî' foi abandonado no mato por um caçador. Ao sentir saudades dele, Surarî' virou gente e decidiu subir aos céus atrás de seu dono. Para isso, pediu ajuda a um pequeno gavião que o levou nas costas. Quando chegou lá, Surarî' se transformou novamente, ganhando corpo de estrela, responsável por trazer as chuvas e lembrar que, depois do tempo da seca, haverá ainda um outro tempo possível, o das águas."

Surarî' é a palavra na língua makuxi que designa o moquém, jirau usado para desidratar e defumar carne. A técnica de moquear, uma forma de conservar o alimento e facilitar o seu transporte dos locais de caça e pesca até as aldeias, é boa para pensar o trânsito de provimentos e de saberes que atravessam não só diferentes espaços, mas também diferentes mundos – trânsitos estes que constituem os movimentos da arte indígena contemporânea. A chuva provocada por Surarî' é uma maneira de conceber os fazeres dos artistas indígenas como veículo entre distintas temporalidades e um modo de produzir e atualizar relações.

Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea apresenta trabalhos de 34 artistas indígenas que corporificam transformações, traduções visuais de suas cosmovisões e narrativas, presentificando a profundidade temporal que fundamenta suas práticas. As obras atestam que o tempo da arte indígena contemporânea não é refém do passado. A ancestralidade é mobilizada no agora, reconfigurando posições enunciativas e relações de poder para produzir outras formas de encontro entre mundos não fundamentados nos extrativismos coloniais.

Surarî' olhava para a terra e lembrava que de lá o céu era lindo com as estrelas. Agora, do ponto onde foi posto pelo gavião, vê a grandiosidade do mundo que ganhara para iluminar. Passaram gerações, o tempo do apagamento, e rompe no horizonte um algo além do vulto, uma volta certa. Traz caças que estavam longe, retratos da tradição antiga e desenhos no corpo como mapas de onde ainda restam pássaros ensinando a direção. Quando os pajés falam com clareza nas línguas dos brancos é para situar os povos da transformação. Surarî' passou

---

[2] Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <https://mam.org.br/exposicao/moquem_surari-arte-indigena-contemporanea/>. Acesso em: 20 de nov. de 2021.

cumprimentando as avós e, como gente de vanguarda, já estava lá antes mesmo de chegar. Chegou e viu que precisava de outras palavras, pois ali eram outros os valores. Em estado de cerimônia pousou como antigamente e disse que vinha de longe. Lá, quando passeava como mais um na diversidade, quis se distinguir. Emergiu e disse o que vem sendo dito, o rito com a vida serve para comunicar. Surarî' sabe que aparecer é servir, está ali, no meio da mata ou no alto do céu dizendo que é hora de agir. Parou, pensou e soube que estava no lugar certo. Como neto, foi ter com os seus, e soube que o esperavam, sempre guardado entre a terra e o céu."

Nota de pesar pelo falecimento de Jaider Esbell[3]

É com muito pesar que o MAM São Paulo recebe a notícia do falecimento do artista Jaider Esbell, curador e artista da exposição "*Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea*", em cartaz no museu. Lamentamos profundamente a perda e estendemos nossa solidariedade aos amigos e familiares.

Ao longo de sua trajetória, assim como na mostra, Esbell sempre buscou ampliar a visibilidade da arte indígena contemporânea e a luta do povo Macuxi. Esbell se identificava como neto de Macunaíma e abordava em seu trabalho questões ecológicas, socioculturais e políticas, promovendo cosmovisões e narrativas indígenas, além de críticas à cultura canônica da história da arte. Assim, consolidou-se como uma das figuras centrais do movimento de afirmação da arte indígena contemporânea no Brasil, atuando de forma múltipla e interdisciplinar, desempenhando funções de artista, curador, escritor, educador, ativista, promotor e catalisador cultural.

Indígena macuxi, nasceu na região da Normandia, em Roraima, hoje conhecida como Terra Indígena Raposa Serra do Sol. Lá, viveu até completar o ensino médio, mudando-se posteriormente para a capital Boa Vista. A partir de 2010, começou a se dedicar à produção artística, produzindo livros e pinturas, tendo seus trabalhos em uma série de exposições. Em 2021, além de assinar a curadoria da exposição no MAM, na qual também apresenta algumas obras, Jaider teve sua primeira individual, na Galeria Millan, em São Paulo, além de participar também da coletiva Véxoa: Nós sabemos, na Pinacoteca de São Paulo e da 34ª Bienal de São Paulo.

[3] Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <https://mam.org.br/2021/11/02/nota-de-pesar-pelo-falecimento-de-jaider-esbell/>. Acesso em: 20 de nov. de 2021.

NOTA DE PESAR PELO FALECIMENTO DE JAIDER ESBELL[4]

A Fundação Bienal de São Paulo lamenta imensamente o falecimento de Jaider Esbell e solidariza-se com seus familiares, amigos e colegas. Artista, escritor, curador e ativista macuxi, Esbell teve um papel central no movimento de consolidação da arte indígena contemporânea no Brasil. Com clareza e generosidade, tornou-se um dos principais porta-vozes dos artistas de povos originários, estabelecendo pontes e trocando saberes com o circuito institucional da arte contemporânea.

Na 34ª Bienal de São Paulo, sua contribuição se estendeu para muito além da apresentação de seus próprios trabalhos, envolvendo intensas trocas com os curadores e outros artistas da mostra, uma atuação curatorial histórica na exposição coletiva organizada em parceria entre a Bienal e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, e o desenvolvimento de ações na programação pública da Bienal em colaboração com outros artistas.

Jaider Esbell foi, acima de tudo, um articulador, uma pessoa de grande generosidade e dedicação, que agregava sujeitos, afetos e saberes. Sua falta será profundamente sentida, não apenas por aqueles que eram próximos a ele, mas também por todos que acreditam na luta, que ele liderava, pelo reconhecimento da importância das culturas, da produção artística e da própria vida dos povos originários. Faz escuro, ainda mais escuro hoje…

Como você diria: Gratidão, Jaider.

José Olympio da Veiga Pereira
Presidente – Fundação Bienal de São Paulo

[4] Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/9329>. Acesso em: 20 de nov. de 2021.