

Curadoras indígenas: diálogos e tensões na demarcação simbólica de museus no Brasil

INDIGENOUS CURATORS: DIALOGUES AND TENSIONS IN THE SYMBOLIC
DEMARICATION OF MUSEUMS IN BRAZIL

Randra Kevelyn Barbosa Barros

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Ríó de Janeiro,
Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-3881-1063>

randrakevelyn@gmail.com

RESUMO: Artistas indígenas no Brasil têm reivindicado cada vez mais a inserção de seus corpos nos espaços museais, tendo em vista que almejam contestar a invisibilidade dos povos originários no país e desconstruir estereótipos etnocêntricos frequentemente associados a essas culturas. Nesse sentido, construir o diálogo com as instituições tem sido uma tarefa árdua, pois a estrutura desses espaços por vezes repele o sujeito indígena com suas filosofias, línguas, cosmogonias e modos próprios de pensar o estético. Levando em consideração a relevância desse debate, o artigo pretende analisar o fazer curatorial de Sandra Benites e Naine Terena nas exposições *Dja Guata Porã: o Rio de Janeiro Indígena* (2017), realizada no Museu de Arte do Rio (MAR), e *Vêxoá: nós sabemos* (2020), que ocorreu na Pinacoteca do Estado de São Paulo, respectivamente. Cabe examinar como essas duas mulheres indígenas interagiram com museus brasileiros tradicionais, buscando executar outras formas de curar uma exposição. Para tanto, recorre-se a algumas noções, tais como de arte indígena contemporânea (Jaider Esbell, 2018) e curadoria como resistência (Moacir dos Anjos, 2017). Assim, o estudo demonstra que as curadoras indígenas têm buscado estabelecer diálogos interculturais com

os museus, porém, frequentemente, as instituições não estão preparadas para desconstruir seu próprio pensamento eurocêntrico.

PALAVRAS-CHAVE: Povos originários, museus, curadorias indígenas, Sandra Benites, Naine Terena.

ABSTRACT: Indigenous artists in Brazil have increasingly demanded the insertion of their bodies in museum spaces, as they aim to challenge the invisibility of native peoples in the country and deconstruct ethnocentric stereotypes often associated with these cultures. In this sense, building dialogue with institutions has been an arduous task, since the structure of these spaces sometimes repels the indigenous subject with its own philosophies, languages, cosmogonies, and ways of thinking about aesthetics. Taking into account the relevance of this debate, this article intends to analyze the curatorial work of Sandra Benites and Naine Terena in the exhibitions *Dja Guata Porã: the Indigenous Rio de Janeiro* (2017), held at the Art Museum of Rio (MAR), and *Véxoá: we know* (2020), which took place at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, respectively. It is worth examining how these two indigenous women interacted with traditional Brazilian museums, seeking to execute other ways of curating an exhibition. To this end, some notions, such as contemporary indigenous art (Jaider Esbell, 2018) and curation as resistance (Moacir dos Anjos, 2017), are resorted to. Thus, the study demonstrates that Indigenous curators have sought to establish intercultural dialogues with museums, but often the institutions are not prepared to deconstruct their Eurocentric thinking.

KEYWORDS: Native peoples, Museums, Indigenous curatorships, Sandra Benites, Naine Terena.

ARTES INDÍGENAS CONTEMPORÂNEAS NO BRASIL

*A exposição é também um enfrentamento
da própria instituição.*
Sandra Benites, “Contracolonialismo”

Os povos originários têm ampliado as suas formas de produzir arte. Para além dos trabalhos geralmente conhecidos que se relacionam com

o patrimônio cultural de cada comunidade, indígenas de diferentes regiões do Brasil utilizam suportes ocidentais, como a pintura em tela, vídeo-performance e registro fotográfico, para expandir o seu repertório e questionar a ausência de corpos indígenas nos espaços institucionais de arte. Jaider Esbell (2018), artista Macuxi, chama esse movimento de Arte Indígena Contemporânea (AIC).

A expressão sugerida por Esbell sinaliza que “a arte sempre esteve entre os índios, e hoje quando se argumenta da palavra ‘contemporânea’, ela se veste, ela capta junto dos seus argumentos essa necessidade inclusive de ser comercial” (“Sobre a arte indígena contemporânea” 50). Há um desejo de dialogar com o mercado da arte, mas, antes disso, “é uma arte de provocação, de promoção e de fortalecimento da cena e das identidades indígenas contemporâneas” (*ibid.*). Nesse sentido, muitos artistas se deslocaram para a cidade ou nasceram em espaços urbanos e esse processo inscreve uma rasura nas próprias identidades. O sentimento de pertencimento a um povo originário continua, porém os não indígenas por vezes acreditam que essa identificação só pode ocorrer com quem mora dentro das comunidades. Portanto, a arte indígena contemporânea é um movimento que desconstrói preconceitos e sensibiliza o público para a força das línguas, culturas, filosofias e saberes de tantos povos que integram o Brasil.

Para além de elaborar os seus trabalhos, os indígenas também almejam atuar como curadores. Ao desenvolver esse papel, podem construir projetos de exposições artísticas, o que causará mudanças mais estruturais nos museus, no processo de silenciamento e na forma como esse grupo é visto na sociedade. Sandra Benites, curadora Guarani Nhandewa, no debate virtual intitulado “Contracolonialismo no contexto dos museus públicos”, afirma: “a exposição é também um enfrentamento da própria instituição”. Pensar a construção de uma mostra artística a partir da visão do seu povo desafia as estruturas ocidentais do museu, que valoriza o indivíduo ao invés do coletivo; foca mais na obra do que no sujeito por trás dela; e adota um conceito de arte alicerçado em concepções europeias. Enfrentar esses aspectos exige coragem e resistência, em especial no caso de mulheres, que trabalham em um cenário artístico dominado por homens, os quais fortalecem apenas a existência desses corpos nos museus.

Diante disso, buscamos estudar o pensamento curatorial de duas mulheres indígenas (Sandra Benites e Naine Terena), na construção das

exposições *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena* (MAR – Museu de Arte do Rio, 2017) e *Véxoa: nós sabemos* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2020). Nos interessa averiguar quais concepções essas curadoras levam para os museus, o processo de diálogo estabelecido e os conflitos inevitáveis nesse processo. Assim, verificaremos os desafios que ainda precisam ser superados para que de fato as instituições valorizem curadores e artistas indígenas.

DJA GUATA PORÃ: A EXPERIÊNCIA CURATORIAL DE SANDRA BENITES

Filha do povo Guarani Nhandewa, Sandra Benites nasceu na aldeia Porto Lindo, no Mato Grosso do Sul, em 1975. cursou Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atuou como professora em escolas indígenas. Possui mestrado em Antropologia Social, cursando atualmente doutorado nessa área, pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em seus debates, tem destacado o conhecimento das mulheres indígenas, em especial do povo Guarani, questionando a invisibilidade dessas culturas.

Quando Benites foi convidada para participar da equipe curatorial do projeto *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena* (2017-2018), a estudiosa não sabia o que significava curar uma exposição. Ela afirma que, de certa maneira, isso foi positivo, pois lhe deu segurança para desenvolver um trabalho pautado na sabedoria do seu povo, levando esse conhecimento para as salas do Museu de Arte do Rio (MAR/RJ). Viver em trânsito entre a cidade e o território indígena também contribuiu para a experiência desse projeto. Com uma formação na área de educação escolar indígena e antropologia social, a guarani nhandewa conseguia entender tanto as demandas artísticas do grupo quanto as ideias dos outros integrantes da curadoria (José Ribamar Bessa, Clarissa Diniz e Pablo Lafuente).

Em intervenção oral virtual no Seminário *Kixpatla: arte y cosmopolítica*, na mesa “Curadoria de las artes indígenas en Brasil, México, Perú y Reino Unido”, Benites explica que foi necessário estabelecer um intenso diálogo com os artistas e, assim, considerar não apenas as produções artísticas, mas também aqueles que as criaram:

Não adianta a gente pensar na obra de arte indígena porque essa obra tem várias relações. Ela não é só uma obra de arte em si, como o ocidental coloca numa exposição, por exemplo, sem diálogo e acaba muitas das vezes reforçando esse estereótipo, essa discriminação, ou seja, [pensar] o indígena como se ele não existisse mais. Então, nós tivemos muito cuidado para não repetir alguns equívocos em relação a essa ideia, por isso nós tivemos que conversar com os próprios produtores dessas obras.

A estudiosa reconhece que existe uma forma de os trabalhos de indígenas serem expostos no museu que não é a maneira adequada. O objeto em si colocado na instituição pode sugerir que está integrado a um período remoto do passado. Com isso, os agentes que elaboraram a produção não existiriam no tempo presente. Essa ideia foi disseminada, na maioria das vezes, por museus etnográficos. Pensar em uma exposição com obras de indígenas para o Museu de Arte do Rio (MAR/RJ) demanda revisar esse legado museológico e estar atento para não reproduzir os equívocos difundidos pelo olhar dominante.

Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena (2017-2018), que ficou em exposição entre maio de 2017 e março de 2018, foi um evento fundamental para mostrar a história de resistência dos povos originários no estado, algo ignorado por muitos cariocas. A partir do desenho de uma cobra-canoa na parede do museu, elaborado pelo artista Denilson Baniwa em parceria com não indígenas, houve a construção de uma linha do tempo para expor diversos momentos históricos vivenciados por esses grupos, desde antes do processo de colonização até a contemporaneidade. Além disso, a mostra foi dividida em quatro núcleos que reverenciam essas comunidades: Guarani, Pataxó, Puri e indígenas em contexto urbano.

Mariane Vieira, a qual atuou como pesquisadora na exposição, afirma que a linha do tempo “estabeleceu as seguintes temporalidades: tempo da autonomia, tempo da invasão, tempo da usurpação e tempo das retomadas” (237). Cada um desses setores é composto por diferentes materiais, tais como urnas funerárias (utilizadas pelos antigos povos da região); pinturas; documentos históricos; fotografias; notícias de jornal; vídeos; entre outros. A cobra conduz o público a refletir sobre a antiguidade da presença indígena no estado do Rio de Janeiro, os processos de apagamento e expropriação territorial durante séculos, e as lutas contemporâneas para que a demarcação dos espaços ancestrais indígenas de fato aconteça.

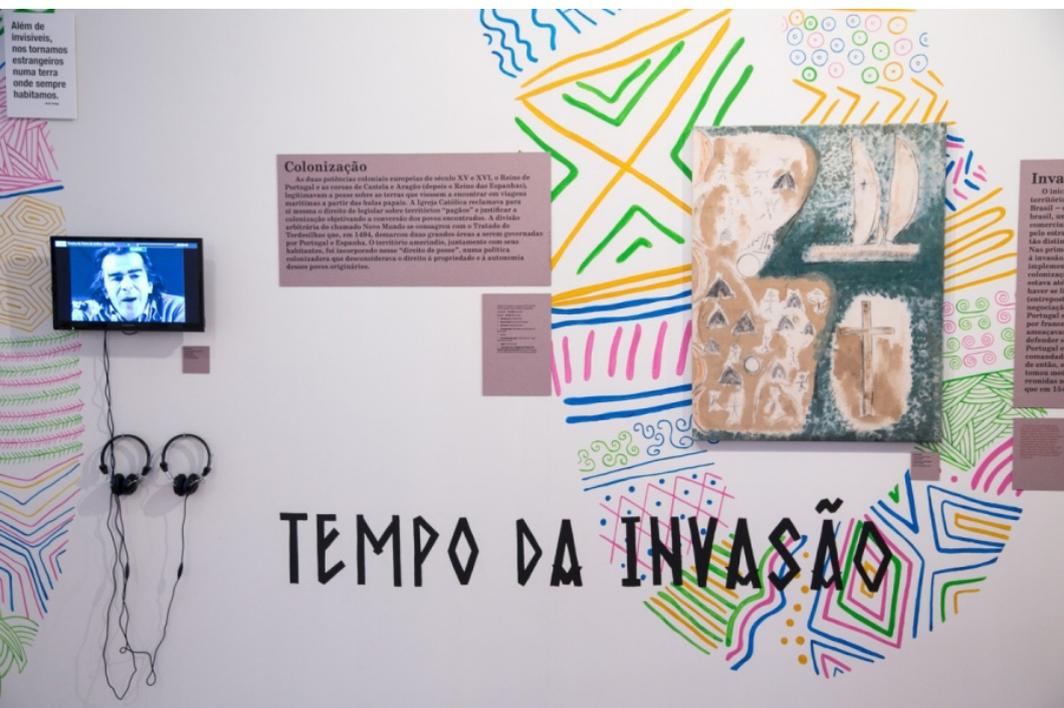


FIGURA 1. *Tempo da invasão*. Fonte: Guia das Artes, 2017. Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena-2017-05-16>. Acesso em: 12 fev. 2023.

Na figura 1, é possível observar algumas produções que integraram o “Tempo da invasão”. Do lado esquerdo da imagem, parte superior, há uma frase do cineasta Guarani Mbyá Ariel Ortega: “além de invisíveis, nos tornamos estrangeiros numa terra onde sempre habitamos”. O processo de invasão dos territórios indígenas causa esse sentimento de que as comunidades que aqui já estavam seriam estrangeiras diante do domínio dos colonizadores. Essas pessoas, suas culturas, línguas e tradições, se tornam indesejáveis e são reprimidas para a ascensão dos costumes portugueses em Pindorama¹.

¹ Segundo Graça Graúna (46), “Pindorama, em tupi, significa ‘terra das palmei-

Além dos trechos que explicam as terminologias “colonização”, “invasão”, e o vídeo com a imagem do antropólogo Darcy Ribeiro, cabe destacar um quadro que foi exibido em uma curva do corpo da cobra. A tela *As três caravelas*, de Ailton Krenak, chama a atenção do público. O intelectual, com vários livros publicados, é conhecido nacional e internacionalmente por suas reflexões contra o colonialismo e o capitalismo, porém sua faceta artística precisa ser mais lembrada. A tela reconstitui o momento de chegada dos europeus por meio das caravelas. Qual impacto aquelas pessoas tão diferentes causariam na vida daqueles que exerciam suas culturas livremente? O símbolo da cruz nas velas indica o processo de catequização desses povos, enquanto, ao estar fincada na terra, ela remete à morte. O extermínio dos povos indígenas, tanto físico, quanto espiritual e cultural, se estende desde o “tempo da invasão” até a contemporaneidade, mostrando que *As três caravelas* instauraram um tempo de angústia para as comunidades originárias.

Dja Guata Porã também foi composta por quatro núcleos que fazem referência aos grupos que vivem no estado do Rio de Janeiro (Guarani, Pataxó, Puri e Indígenas em contexto urbano). O povo Guarani é o mais populoso na região, apresentando algumas aldeias demarcadas. Houve um processo anterior de visita da equipe curatorial a essas comunidades, tal como dessas pessoas realizarem encontros nos museus. Com esse diálogo, foi possível estabelecer como essa etnia contribuiria para a mostra:

Durante o encontro, os curadores apresentaram a proposta do museu, e em seguida os representantes de cada aldeia reuniram-se e discutiram entre si os temas. Por fim, mostraram as propostas e selecionaram em conjunto as mais relevantes, assim como os suportes (filmes, desenhos, fotografias, objetos). (...) Na configuração final do núcleo expositivo, podemos vislumbrar uma gama bem diversa de temas. A participação de cineastas guarani é uma característica desse núcleo (Vieira 248).

Trabalhos audiovisuais dirigidos por Verá Mirim Caceres, Alberto Álvares e pela Associação Comunitária Indígena de Bracuí (Acibra), entre outros, compuseram o núcleo. É interessante notar como os indígenas se apropriam das tecnologias para elaborarem narrativas a partir dos

ras”. Essa denominação foi atribuída por alguns povos indígenas para o Brasil antes do início da colonização.

próprios pontos de vista, divulgando o cotidiano da comunidade, as relações com o sagrado, a sabedoria dos mais velhos, invasões territoriais, entre outras temáticas. Daniel Munduruku acredita que as diferentes linguagens ocidentais podem ser utilizadas como instrumentos para “atualizar a luta”, pois “[...] tudo isso está sendo usado devidamente por esses artistas indígenas, por essas pessoas que descobrem na arte uma maneira de resistir, de denunciar” (113). Os cineastas guarani entendem a força de sensibilizar o público através de imagens em movimento e assim o fizeram com seus trabalhos em *Dja Guata Porã*.

Quanto à seção dedicada ao grupo Pataxó, os indígenas destacam em vídeo a história desse grupo que migrou do sul da Bahia para o Rio de Janeiro e ainda não tem o seu território demarcado. Os integrantes da mostra “também escolheram expor objetos etnográficos produzidos pelos próprios, como armas e armadilhas de caça, que servem tanto para venda, como para uso cotidiano” (Guedes; Bessa 111). Açucena Pataxó e Anaiá Pataxó são alguns dos nomes que contribuíram para esses trabalhos, tendo em vista que muitas pessoas da Aldeia Iriri Kânã Pataxi Uy Tanara participaram do projeto. Aqui cabe destacar que a confecção desses objetos é realizada a partir dos saberes e dos códigos da cultura ancestral e, ao serem inseridos dentro do espaço do museu, existe uma valorização dessas peças para que o público também possa apreciá-las pelo valor técnico que possuem.

No núcleo Puri, há tanto uma iconografia colonial sobre esse povo quanto a exposição de objetos utilitários, tais como *maruthi* (que se parece com uma lança e foi produzido por Marcos Apoena) e um tapete (elaborado por Carmel Puri). Em contato com esses materiais, o público pode conhecer um pouco da cultura Puri, em especial a relação sagrada com as matas que os indígenas deixaram transparecer em vídeos com entrevistas e fotografias.

O espaço dedicado aos indígenas em contexto urbano aponta a presença de uma comunidade multiétnica na cidade do Rio de Janeiro, que vive na “Aldeia Maracanã”². Apesar da violência que sofrem com a

² “A Aldeia Maracanã é uma resistência indígena no Rio de Janeiro, ao lado do Estádio do Maracanã. É um espaço comunitário e de referência para o movimento indígena, onde foi implantada a Universidade Indígena Pluriétnica Aldeia Maracanã. Aqui afirmamos nossa identidade e estabelecemos uma ponte entre os nossos saberes ancestrais e a sociedade. Em nossas atividades estão práticas

repressão policial, os integrantes dessa aldeia continuam mantendo vivas as suas culturas no cimento do centro urbano:

Neste espaço foram dispostas fotos fornecidas por alguns indígenas que participaram desde o primeiro momento da ocupação do prédio, em 2006, como Afonso Apurinã, os próprios Carlos Tukano e José Guajajara, dentre outros, em um grande mural instalado na parede. Produções videográficas abordaram a ocupação do antigo prédio do Museu do Índio no bairro Maracanã e a violenta expulsão dos indígenas perpetrada por agentes do Estado. Também constavam uma maquete do projeto de transformar aquele espaço em universidade (Guedes; Bessa 112-113).

Nesse núcleo, há uma aproximação maior com o público, pois evidencia-se que muitos indígenas vivem na cidade, em um bairro de intenso movimento, ao lado do maior estádio de futebol do país. Muitos cariocas (designação usada para quem nasce na cidade do Rio de Janeiro) desconhecem a existência desses indígenas e de uma aldeia que busca se manter de pé de forma autônoma, apesar da pressão governamental para que a ocupação termine.

sagradas, rodas de maracá, aulas de língua, cultura, bioconstrução, plantio, tear, artes gráficas, mostras de cinema indígena, visitação regular de alunos de escolas e universidades, entre outras” (Wiki Favelas, s/p).



FIGURA 2. Núcleo Indígenas do Contexto Urbano. Fonte: Guia das Artes, 2017. Disponível em: https://www.guiadasartes.com.br/dja_guata-porra-rio-de-janeiro-indigena-2017-05-16.

Acesso em: 12 fev. 2023.

Na figura 2, há destaque para uma faixa que enuncia “Universidade indígena/Aldeia Maracanã”. Esse projeto de universidade é praticado dentro do prédio onde fica localizada a aldeia, pois o edifício já foi sede do Museu do Índio, durante o período de 1953-1977. Há, portanto, um simbolismo ao se recuperar esse espaço a partir de uma proposta que valorize os conhecimentos indígenas. Diante disso, “trata-se de uma universidade pluriversa, instituída não pelo corporativismo burocrático, mas pela prática da retomada territorial onde a luta social se inscreve e instaura a cada dia o seu lugar no mundo” (Leite 3). Neste lugar, há rodas de conversas para dialogar com não indígenas sobre as demandas desses povos. Além disso, o núcleo apresenta vídeos e uma instalação de Sallisa Rosa.

Diante do extenso número de indígenas que participaram da exposição, especialmente na composição dos núcleos, é possível afirmar que houve um protagonismo dos povos originários na mostra. Isso aconteceu porque na equipe curatorial havia uma mulher guarani (Sandra Benites) preocupada em estabelecer esses diálogos. O significado da expressão em guarani *Dja Guata Porã* (Caminhar junto) indica esse desejo curatorial de intercâmbio cultural entre os universos indígena e ocidental. O diálogo entre conhecimentos distintos é fundamental, o que exige o trânsito por esses espaços de artes, apontando que tanto o museu quanto a aldeia são lugares de produção artística. Para valorizar os trabalhos indígenas, o museu contratou essas pessoas para produzirem obras comissionadas, incluindo fotografias, vídeos, objetos, murais, desenhos, entre outras, o que sugere a necessidade de se valorizar o artista indígena.

Dessa forma, ao se deparar com uma diversidade tão grande de obras, a maior parte do público não indígena desconstruiu a sua expectativa em relação ao que deve ser exposto em um museu de arte. Outros tiveram um estranhamento muito grande com esses trabalhos, questionando o viés estético daquelas produções. Sandra Benites lembra que “houve o questionamento de dizer que arte a gente estava propondo ali na exposição *Dja guata porã*, como se não tivesse arte ali” (“Contracolonialismo”). Esse pensamento provoca uma reflexão sobre quais são os critérios ocidentais que definem uma obra como artística.

Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena (2017-2018) contribuiu para que o público ampliasse a sua visão acerca dessas culturas, percebesse que os povos existem e resistem neste estado. Houve também consequências relevantes para a própria instituição que está construindo um olhar mais sensível para esses artistas e produções, buscando convidá-los também para outros projetos realizados no museu.

Para a experiência de Sandra Benites como curadora, a exposição também foi um marco inicial relevante. Em 2019, a estudiosa foi contratada para ser curadora adjunta de arte brasileira no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Essa notícia reverberou em várias reportagens que destacaram o pioneirismo de Benites ao ocupar a posição de curadora institucionalmente. Como guarani nhandewa, a pesquisadora poderá discutir a sua perspectiva com a equipe para a construção dos projetos artísticos elaborados no museu, tanto daqueles dedicados exclusivamente aos trabalhos de povos indígenas quanto das mostras que contemplam diversas temáticas na arte brasileira.

Em 2022, a curadora pediu demissão do museu, após fotografias ligadas ao Movimento Sem Terra (MST)³ não terem sido aceitas pela direção da instituição para compor o núcleo “Retomadas”, curado por Benites e Clarissa Diniz, na exposição *Histórias Brasileiras*, inaugurada em agosto. Com isso, esse núcleo seria cancelado pelas curadoras como forma de protesto⁴. O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) alegou que a razão pela qual as imagens foram rejeitadas refere-se à falta de cumprimento do prazo para a entrega do material. Houve uma ampla repercussão dessa notícia nas mídias brasileiras, destacando o pedido de demissão da primeira mulher indígena contratada para ser curadora adjunta de um museu tradicional no país.

Diante da proporção que essa situação adquiriu, o MASP voltou atrás, aceitou as fotografias e solicitou que as curadoras continuassem trabalhando no núcleo “Retomadas”. No site do museu, há uma nota publicada no dia vinte de maio, reconhecendo que houve um problema de comunicação com as curadoras: “o Museu tem refletido muito sobre o atual momento e, como um museu vivo, busca aprender com este episódio, inclusive observando falhas processuais e erros no diálogo com as curadoras Clarissa Diniz e Sandra Benites” (MASP)⁵. Assim, o núcleo foi novamente incluído na exposição *Histórias Brasileiras*, inaugurada em agosto de 2022.

O episódio apresentado mostra que é difícil para os indígenas atuarem em instituições que não os ouvem. Para Benites, faltou o processo da escuta, de haver uma disposição da equipe do museu para também sair do seu lugar de conforto, entender e acolher as reivindicações da curadora, para que a história de luta e disputa do território não seja

³ Segundo o site da organização, “O Movimento Sem Terra está organizado em 24 estados nas cinco regiões do país. No total, são cerca de 450 mil famílias que conquistaram a terra por meio da luta e organização dos trabalhadores rurais. Mesmo depois de assentadas, estas famílias permanecem organizadas no MST, pois a conquista da terra é apenas o primeiro passo para a realização da Reforma Agrária” (MST/Quem Somos).

⁴ Mais informações sobre o caso podem ser acessadas no site Brasil de Fato, que realizou uma entrevista com Sandra Benites para compor a reportagem: <https://www.brasildefato.com.br/2022/05/20/e-dificil-lidar-com-um-sistema-que-engessa-a-gente-diz-curadora-indigena-que-deixou-o-masp>

⁵ A nota completa emitida pela instituição pode ser lida em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-brasileiras>

esquecida em exposições artísticas. Tendo isso em vista, a estudiosa crítica a ausência de autonomia que tinha em sua atuação no MASP, pois para ela é ineficaz “chamar o indígena para fazer parte [da instituição] e não dar a autonomia de pensar, de construir junto, de soma” (Benites, “Contracolonialismo”). Isso porque essa inclusão transmite a imagem de que o museu se preocupa com a diversidade de vozes no cenário artístico brasileiro, porém não há um interesse concreto em pluralizar esse campo quando as proposições de uma curadora guarani nhandewa não são escutadas. Cabe questionar: “o que adianta eu entrar para não fazer nada? Eu prefiro não entrar. Então, eu prefiro ficar na minha comunidade, fazendo as coisas do que ficar no museu só para dizer que eu estou no museu desconstruindo alguma coisa” (Benites, “Contracolonialismo”). Desconstruir pensamentos tradicionais colonialistas exige que a própria instituição reveja suas práticas e a forma como interage com a sua equipe curatorial.

Dessa forma, a recepção dos museus diante da presença de uma mulher indígena na curadoria pode gerar reações diversas: caminhos de parceria e trabalhos colaborativos, como o que aconteceu na relevante exposição *Dja Guata Porá: o Rio de Janeiro Indígena*; tensões e conflitos inevitáveis quando esse espaço ainda não está de fato preparado para dialogar com uma voz guarani nhandewa, o que observamos nos impasses para a construção do núcleo “Retomadas”, na mostra *Histórias Brasileiras*.

VÉXOA E O TRABALHO EXPOGRÁFICO DE NAINÉ TERENA

Naine Terena de Jesus nasceu em Cuiabá, no Mato Grosso, em 1980. Filha do povo Terena, é graduada em Radialismo, pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Possui mestrado e doutorado em Educação pela Universidade de Brasília (UnB) e pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), respectivamente. Tem participado de vários projetos sobre teatro dos povos originários, produções audiovisuais indígenas, além de ser uma curadora independente e ativista.

Em 2020, a estudiosa curou a mostra *Véxoa: nós sabemos*, um acontecimento relevante no processo em que a Pinacoteca do Estado de São Paulo reconhece a lacuna em seu acervo e precisa escutar as vozes dos

povos originários para construir, por meio de uma parceira, a primeira exposição coletiva de obras de artistas indígenas neste museu. A exposição aconteceu em 2020, o que indica o quanto o diálogo foi estabelecido tardiamente e se tornou possível em virtude da mobilização desses agentes que cada vez mais fraturam as instituições.

A produção curatorial e artística indígena tem realizado dois exercícios fundamentais: práticas de ativismo que mostram a potência de um movimento articulado por esses agentes, de extrema importância em uma perspectiva estético-política; tensões na história da arte, nos museus, nas instituições de arte contemporânea, enfim, os artistas convocam esses lugares a reverem seus princípios, critérios estéticos e lacunas excludentes, que se apropriam das culturas indígenas como objeto de representação, mas por vezes esquecem de que essas pessoas estão vivas.

Ao realizar uma intervenção oral virtual no Seminário *Kixpatla: arte y cosmopolítica*, na mesa “Curadoría de las artes indígenas en Brasil, México, Perú y Reino Unido”, Naine Terena afirma: “para mim, a curadoria é um espaço de poder”. Como curadora independente que eventualmente é convidada para produzir trabalhos, estar nesse lugar significa pensar conceitualmente a exposição; projetar as narrativas que almeja construir nas instituições; dialogar com artistas para integrem a mostra a partir da ideia inicial proposta; dispor as obras no espaço, organizando a visualidade das produções. Esses gestos contribuem para se pensar no poder que é exercido na função de curador.

Moacir dos Anjos acredita que as práticas curatoriais estabelecem relações com os contextos políticos e sociais, tornando visíveis algumas produções selecionadas para compor uma expografia:

E como são em exposições de arte que essas produções (ou seja, que essas equivalências sensíveis de uma realidade) são dadas a ver, que adquirem sentido social, a curadoria é uma prática que também participa, de modo ativo, na construção de uma partilha do sensível; na delimitação do que é visto e dito em um dado momento e lugar (Anjos 109).

O fazer curatorial, nesse sentido, atribui inscrição social aos trabalhos artísticos e pode desafiar as representações dominantes ao desempenhar o importante papel de organizar as obras e artistas que devem estar

presentes nas mostras. Tendo esse pensamento em vista, Anjos ressalta a existência “de uma curadoria que resiste (...) Resistência que é entendida, assim, não como gesto passivo frente a uma força que acua, mas, paradoxalmente, como postura ativa de transformação” (112). A postura de questionar os espaços hegemônicos, revelar a ausência de membros dos povos originários no circuito de arte contemporânea e propor sua inclusão neste cenário tem sido reivindicada por curadores indígenas. Como fruto desse ativismo, daqui a alguns anos, poderemos vislumbrar uma transformação concreta nos museus e galerias de arte para dialogarem com diferentes grupos sociais no Brasil.

É necessário destacar que o movimento de curadorias indígenas tem se articulado por um longo período para conseguir as conquistas mais recentes. Seja em parcerias institucionais ou criando galerias e eventos autônomos, várias estratégias vêm sendo utilizadas para que essas vozes sejam ouvidas. E esses trabalhos expositivos têm chamado a atenção de gestores de museus renomados no Brasil que percebem a necessidade de dialogarem com essas práticas e, portanto, convidarem indígenas para pensarem de maneira colaborativa os projetos artísticos.

Ao trabalharem no acervo permanente da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2016, Fernanda Pitta (curadora sênior) e a equipe do museu perceberam que faltavam artes indígenas na coleção. Na tentativa de encontrar uma solução para esse problema, Pitta narra que perguntaram a Naine Terena como a pinacoteca poderia incluir essas produções. A pesquisadora indígena respondeu à pergunta com outro questionamento perspicaz:

qual espaço a instituição pode compartilhar ou abrir para os artistas indígenas? Entendemos que isso era uma provocação e para darmos um passo adiante teríamos que convidá-la [Terena] para fazer uma exposição na Pinacoteca. Nós não poderíamos fazer por, nós não poderíamos fazer de, teríamos que fazer com (s/p).

De um processo curatorial marcado pelo intercâmbio de experiências entre curadora, representantes da instituição e os artistas, nasce *Véxoa: nós sabemos* (2020-2021), que ficou em cartaz entre outubro de 2020 e março de 2021. Os trabalhos de vinte e quatro artistas/coletivos reunidos na mostra cartografam diferentes experiências subjetivas, culturais e geográficas. Esses artistas/coletivos são: Ailton Krenak; Anápuaka

Tupinambá; ASCURI – Associação Cultural dos Realizadores Indígenas; Bernaldina José Pedro; Daiara Tukano; Denilson Baniwa; Edgar Kanaykó; Pajé Gabriel Tukano; Gustavo Caboco; Lucilene Wapichana; Ricardo Werá; Camila Kanhgág; Dival Xetá; Juliana Xereku; Jaider Esbell; Kaya Agari; MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin; Olinda Yawar Tupinambá; Artistas Pankararu; Tamikuá Txihi; Mulheres Terena; Artistas Wauja; Yacuná Tuxá; Artistas Yudjá.

É interessante notar a diversidade de produções que compõem o projeto: painéis de barro, máscaras, vídeo-performances, instalações sonoras, fotografias, desenhos, pinturas digitais, curtas-metragens, entre outras. De certa maneira, essa expansividade transgride a categorização que por muito tempo foi aplicada às artes indígenas e definiu os objetos como artesanatos ou artefatos que deveriam estar nos museus etnográficos com sua autoria coletiva apagada. Ticio Escobar acredita que existe um viés político ao se repensar essa categorização:

Pero hay otras razones, de carácter político, para argumentar en pro del término “arte indígena”. El reconocer la existencia de un arte diferente puede refutar una posición discriminatoria que supone que la cultura occidental detenga la prerrogativa de acceder a ciertas privilegiadas experiencias sensibles. Y puede proponer otra visión del indígena actual: abre la posibilidad de considerarlo no solo como un ser marginado y humillado sino como un creador, un productor de formas genuinas, un sujeto sensible e imaginativo capaz de aportar soluciones y figuras nuevas al patrimonio simbólico universal (7)⁶.

De fato, reconhecer a existência de corpos indígenas no presente, elaborando as suas próprias estéticas, é fundamental para reconstruir a imagem desses sujeitos na sociedade brasileira. Nesse sentido, será possí-

⁶ Mas existem outras razões, políticas, para argumentar a favor do termo “arte indígena”. Reconhecer a existência de uma arte diferente pode refutar uma posição discriminatória que pressupõe que a cultura ocidental detém a prerrogativa de acesso a certas experiências privilegiadas e sensíveis. E pode propor outra visão dos povos indígenas de hoje: abre a possibilidade de considerá-los não apenas como seres marginalizados e humilhados, mas também como criadores, produtores de formas genuínas, sujeitos sensíveis e imaginativos capazes de contribuir com novas soluções e figuras para o patrimônio simbólico universal (Escobar 7, tradução nossa).

vel valorizar as percepções cosmológicas do mundo que se inscrevem na confecção desses objetos e não precisam da aprovação da cultura ocidental para continuarem vivos. Por isso, houve um intenso cuidado da curadora para mostrar que existem diferentes concepções estéticas indígenas.

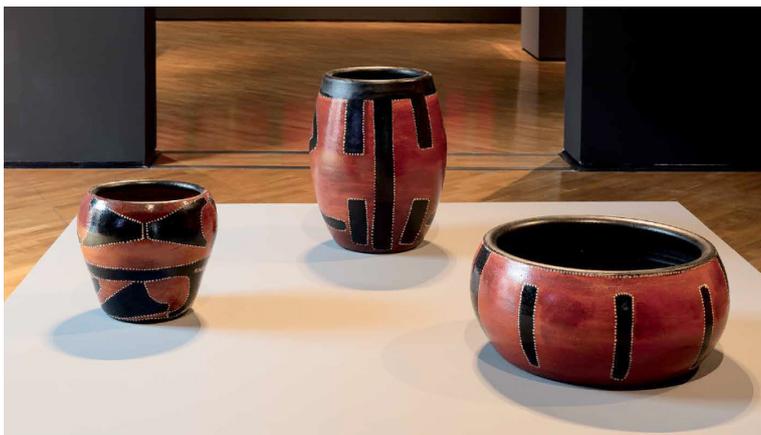


FIGURA 3. Cerâmica de artistas Yudjá. Fonte: *Catálogo Vêxoá* (2020), p. 124.

Na figura 3, observa-se que painéis de barro de artistas Yudjá compõem a mostra na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Cabe ressaltar que existe um processo minucioso de confecção dessas peças: “realizada exclusivamente pelas mulheres, a cerâmica é feita com barro recolhido nos rios Xingu e afluentes, de canoa, por homens e por mulheres, na época da seca” (*Catálogo Vêxoá* 122). A partir dessa coleta, o barro ainda passa por outras etapas antes de ser utilizado para a confecção das painéis:

O barro é misturado à casca da caripé, árvore rica em sílica, tornando as peças resistentes às rachaduras ou à quebra. O barro é seco ao sol, quebrado e socado no pilão, peneirado e misturado ao carvão da caripé. Só depois é molhado e moldado a partir da técnica de superposição de roletes. As peças são alisadas com conchas ou com caroços de frutas. Depois de secas, são queimadas em fogueira, ganhando ainda pinturas feitas com barro branco,

urucum e carvão, que representam motivos gráficos da pintura corporal Yudjá (*Catálogo Vêxo* 122-123).

Dessa forma, quando essas peças integraram a exposição de um museu tradicional no Brasil, há a possibilidade de as pessoas verem essas produções de outra forma. Nesse sentido, as etapas técnicas rebuscadas sugerem a complexidade por trás das painéis e das mãos que as constroem. A partir de conhecimentos milenares do povo Yudjá, com base em seus sistemas culturais, são elaboradas peças que envolvem concepções estéticas ancestrais.

A expografia pode ser o lugar no qual conceitos prévios são desconstruídos. No caso de Vêxo, a reunião dessas múltiplas obras indica que não há hierarquias, todas estão no mesmo espaço do museu de arte e posicionadas juntas, lado a lado. Mesmo sem apresentar uma cronologia, notamos que a montagem expõe obras que datam desde a década de 1970 até trabalhos realizados no século XXI, propondo um diálogo entre gerações. Essa dimensão temporal (quando as obras foram produzidas) e espacial (de onde vem esses artistas) é também marcada por pluralidades: gerações mais jovens e antigas estão unidas; o coletivo e o individual se imbricam; trabalhos de indígenas que vivem nas comunidades se misturam com aqueles elaborados por indígenas urbanos; há artistas que representam todas as regiões do Brasil, de Norte a Sul, mostrando que no país inteiro existe a presença desses produtores de arte.



FIGURA 4. Quadros de Daiara Tukano. Fonte: *Catálogo Vêxo* (2020), p. 48.

Na figura 4, os trabalhos assinados por Daiara Tukano dialogam intensamente com a cultura de seu povo. Nas obras, “a artista articula uma investigação sobre os grafismos tradicionais às experimentações sobre a luz, da cor presente à cor inexistente, buscando compreender a densidade de suas vibrações, bem como a maneira como nos tocamos em diferentes níveis” (*Catálogo Vêxoa* 47). Com isso, Tukano combina a linguagem tradicional do grafismo, que é inscrita nos corpos indígenas e em alguns objetos, com o suporte da pintura em tela, recorrendo a diferentes técnicas artísticas. Assim, essa mulher Tukano valoriza e divulga os códigos de seu povo por meio da criação de seus quadros.

Além de expor essas obras em sua parte interna, ao receber *Vêxoa*, a própria pinacoteca foi alvo de intervenção, em um processo de reavivamento de sua estrutura física. A ação *Nada que é dourado permanece*, de Denilson Baniwa, é um exemplo disso. O artista, embora utilize principalmente linguagens visuais, sentiu necessidade de trocar os pincéis por uma enxada e substituir o ateliê pelo estacionamento do museu. Em setembro de 2020, Baniwa começou a transformar este lugar em um canteiro, no qual plantou sementes e mudas. Mas como fazer esse cultivo se o chão estava cheio de paralelepípedos? Entre uma pedra e outra, o artista encontrava uma brecha para cavar e plantar. O trabalho foi árduo, já que exigiu força e disposição do artista para passar dias embaixo do sol quente realizando esta intervenção.

É possível a vida germinar entre os paralelepípedos? Quais os impactos desse pequeno jardim em um espaço que seria inapropriado para ele? Seguindo a concepção de Ailton Krenak de que “a vida vai dos oceanos para a terra firme, atravessa de norte a sul, como uma brisa, em todas as direções. A vida é esse atravessamento do organismo vivo do planeta numa dimensão imaterial” (28), podemos dizer que a ação de construir um mini jardim nos pedregulhos contribuiu para tecer uma política do vivo. As plantas atraem outros animais como beija-flores, borboletas e sabiás, formando um conjunto de diferentes seres. Essa nova paisagem torna-se mais agradável também para os trabalhadores da pinacoteca e o público que estivesse visitando a exposição. É importante ressaltar que esse trabalho nos sugere uma reflexão sobre a insistência da vida. Diante de todos os obstáculos, há plantas que insistem em viver, como aconteceu com muitas mudas e sementes que se desenvolveram. Poderíamos até mesmo deslocar essa discussão

para pensar nos povos indígenas que existem apesar de séculos de um projeto de extermínio, ainda em curso.

Com a pandemia causada pelo coronavírus, indígenas de diferentes comunidades têm sido vitimados e há a perda significativa de anciãos, arquivos vivos que salvaguardam os saberes. É necessário lembrar daqueles que lutam contra a pandemia autonomamente, pois foram esquecidos pelo governo brasileiro, e em defesa de suas terras. Essas sociedades continuam vivas em um país que lhes quer mortas, um gesto de resistência semelhante às plantas e sementes persistirem em meio a aridez das pedras. Todas essas dimensões podem ser percebidas no trabalho de Denilson Baniwa e afetam a paisagem da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Morê' erenkato eseru' - Cantos para a vida foi outro trabalho que mexeu com a lógica museal, mostrando a necessidade de o projeto expográfico ir para além das obras apresentadas nas salas desse espaço, algo pensado pela curadora Terena. Em novembro de 2020⁷, Daiara Tukano e Jaider Esbell fizeram uma ativação na pinacoteca, entoando cantos indígenas. O termo “ativação” no lugar da palavra “performance” merece ser destacado. Embora a performance designe uma prática em que o corpo do artista expressa diversas linguagens (dança, canto, entre outras), no caso do trabalho realizado pelos indígenas, existe uma dimensão mais complexa envolvendo o sagrado e os antepassados. Tukano estava coberta por um manto vermelho que fazia referência aos mantos do povo Tupinambá⁸ e carregava um maracá (chocalho indígena utilizado por várias comunidades). Esbell queimou fumo em frente ao prédio do museu: “queimei resina maruai que para nós, povo Macuxi, é um pajé sagrado. Evoquei o pajé. Toda vez que o evocamos, ele desce para estar conosco harmonizando, curando, trazendo vida” (Esbell, *Morê' erenkato eseru'*). Os artistas fizeram um ritual, chamando forças espirituais, para estarem juntos nesse percurso de entrar na instituição. A ativação sugere

⁷ A ativação aconteceu em 23 de novembro de 2020 e, em virtude da pandemia, foi transmitida virtualmente nas redes sociais do museu.

⁸ Mariana Alvim esclarece que “Os mantos tupinambás são resquílios exuberantes do povo que dominava a costa do Brasil há 500 anos. Há apenas seis exemplares preservados no mundo que ainda trazem quase intactos os trançados de fibras naturais e penas vermelhas de guarás e azuis de ararunas. Mas, apesar de eles terem sido confeccionados em território nacional, os brasileiros que queiram conhecê-los terão de viajar ao exterior: todos os exemplares de mantos tupinambás de que se tem notícia estão em acervos da Europa”.

ser assim denominada por despertar um universo para além do visível e convocar essa espiritualidade.

Após o ritual, Jaider Esbell explicou a importância de os indígenas estarem conseguindo ampliar a visibilidade de seu movimento artístico no museu:

Estávamos esperando essa ocasião especial de nos encontrar diante desse monumento da arte brasileira, diante dessa árvore ancestral, dessas palmeiras, desses prédios, para fazer uma visita, uma reavistação, uma situação, uma locação de ocupar, entrar no prédio pela porta da frente. Vamos revisitar os principais momentos históricos da nossa arte brasileira e depois nos encontrar para um novo momento na exposição *Véxoa (Moré' erenkato eseru)*.

Há um caráter simbólico no gesto de “entrar no prédio pela porta frente”, pois é a afirmação de uma conquista possível pela atuação coletiva dos artistas. Antes de visitar *Véxoa*, é preciso percorrer a história da arte brasileira contada pelo acervo da pinacoteca; é necessário cantar para os indígenas que estão representados nessas obras. Daiara Tukano agita o maracá com mais força diante dessas telas, Jaider Esbell canta com mais intensidade, em uma tentativa de tornar vivos os sujeitos ali figurados, já que existe também uma presença espiritual nesta ativação.

Ao chegarem nas salas da exposição, os artistas fazem uma reverência diante das máscaras do povo Wauja, pois entendem que essas peças foram confeccionadas para serem utilizadas em rituais, o que sugere um significado ligado à cosmologia deste povo. Ao finalizar o percurso, foi necessário provocar o público com uma reflexão:

A história da arte no Brasil é um fino livro que resume graficamente o genocídio dos povos indígenas. O genocídio da invisibilidade, o genocídio do estereótipo, o genocídio do racismo repetido no dia a dia. O que somos nós? Peças raras? Exóticas? Guardadas em caixinhas e museus depois de mortas? Nós somos povos vivos, livres, dignos, temos memória, somos o que sempre fomos: contemporâneos. Estamos aqui compartilhando um momento muito especial de nossa geração, um momento de dar um passo à frente e reafirmar que a nossa história nós escrevemos com as nossas próprias mãos. Nós pintamos sobre nossos próprios

corpos e todos os territórios são indígenas: as terras, as ciências, a arte, o pensamento (Daiara Tukano, *Moré' erenkato eseru*).

Daiara Tukano denuncia o modo como os povos originários foram tratados na sociedade, na arte e nos museus em vários momentos da história do Brasil. Afirmar que os indígenas são e sempre foram contemporâneos é uma maneira de contestar e revisar a ideia de que essas pessoas vivem aprisionadas em um passado colonial e não podem compartilhar da mesma dimensão espaço-temporal que a sociedade brasileira. Escrever a história das artes indígenas, incluindo de pinturas corporais a técnicas digitais, requer que os próprios artistas integrantes de tantos povos utilizem as suas mãos neste exercício.

A ideia de que é preciso demarcar múltiplos territórios, como propõe Daiara Tukano, nos interessa aqui. As comunidades frequentemente reivindicam que as suas terras sejam demarcadas pelo governo federal para poderem praticar sua cultura e modos de vida. Paralelamente a esse movimento, os indígenas também buscam demarcar territórios simbólicos, em diferentes campos, e também almejam reconfigurar o pensamento da sociedade brasileira, educá-la para respeitar a diversidade cultural do país. As curadorias indígenas são práticas fundamentais nesse processo, pois articulam a entrada de integrantes desses grupos nos museus. Não mais como objetos, mas como agentes dos seus fazeres artísticos. Nesse sentido, cabe lembrar as considerações de Ticio Escobar:

Por último, el reconocimiento de un arte diferente puede apoyar la reivindicación que hacen los pueblos indígenas de su autodeterminación y su derecho a un territorio propio y una vida digna. Por un lado, la gestión del proyecto histórico de cada etnia requiere un imaginario definido y una autoestima básica, fundamento y corolario de la expresión artística. Por otro, los territorios simbólicos son tan esenciales para los indígenas como los físicos; aquellos son expresión de estos; estos, proyección de aquellos. Por eso, resulta difícil defender el ámbito propio de una comunidad si no se garantiza su derecho a la diferencia: su posibilidad de vivir y pensar, de creer y crear de manera propia (7)⁹.

⁹ Finalmente, o reconhecimento de uma arte diferente pode apoiar a reivindicação dos povos indígenas de autodeterminação e seu direito a seu próprio território e a uma vida digna. Por um lado, a gestão do projeto histórico de cada grupo étnico requer um imaginário definido e uma autoestima básica, o fundamento

A autodeterminação dos povos originários, com a demarcação de seus territórios, não é a única demanda relevante para esses grupos. Os territórios simbólicos também devem ser demarcados, com o direito de poderem levar para dentro dos museus suas formas de viver e pensar, além de suas singularidades estéticas, como também a possibilidade de experimentar códigos da sociedade dominante.

Naine Terena, na posição de curadora independente convidada para realizar um projeto na instituição, colocou os interesses dos indígenas em primeiro lugar, buscando entender suas demandas para conseguir montar a mostra. A pesquisadora fez a mediação entre artista e público, refletindo sobre uma forma de organizar a expografia de modo que o público tivesse uma experiência sensível no espaço e percebesse as múltiplas facetas dessas produções.

Diante da relevância dos trabalhos exibidos em *Véxoa*, a Pinacoteca do Estado de São Paulo comprou obras que integraram o projeto, por meio do programa Patronos da Arte Contemporânea. Os trabalhos de Daiara Tukano, Gustavo Caboco, Edgar Kanaykó e do MAHKU - Coletivo de Artistas Huni Kuin foram adquiridos. Essa prática já mostra a força da proposta curatorial de Naine Terena, que impactou a instituição a ponto de o museu ampliar o seu acervo permanente com essas produções. Com isso, as pessoas que visitarem este lugar poderão visualizar e ser afetadas por obras construídas a partir de perspectivas indígenas.

MULHERES INDÍGENAS E NOVAS PRÁTICAS CURATORIAIS: EM BUSCA DE TERRITÓRIOS SIMBÓLICOS

As produções artísticas indígenas têm cada vez mais reivindicado a possibilidade de dialogarem com os espaços institucionalizados de artes, como é o caso de museus e galerias. Estabelecer essa interação não é uma tarefa fácil, tendo em vista o preconceito frequente em relação às obras

e o corolário da expressão artística. Por outro lado, os territórios simbólicos são tão essenciais para os povos indígenas quanto os físicos; os primeiros são uma expressão dos segundos, os segundos uma projeção dos primeiros. Por esta razão, é difícil defender a própria esfera de uma comunidade se seu direito à diferença não for garantido: sua possibilidade de viver e pensar, de acreditar e criar à sua maneira (Escobar 7, tradução nossa).

indígenas, por estas expandirem as práticas artísticas. Diante desse contexto, a curadoria realizada por pessoas integrantes aos povos originários desempenha o papel de estabelecer a mediação, buscando garantir que os artistas indígenas sejam tratados com respeito nos museus. O destaque para projetos de corpos femininos indica que essas mulheres enfrentam ainda mais obstáculos nos espaços hegemônicos.

Em *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena* (2017-2018), Sandra Benites e os outros curadores conseguiram mostrar um outro Rio de Janeiro, pouco conhecido pelas pessoas que vivem no estado. A exposição trouxe as visões dos povos originários da região, fortalecendo o trânsito da equipe curatorial para as aldeias; e das pessoas indígenas para o museu. O Museu de Arte do Rio (MAR) recebe uma pluralidade de fazeres artísticos. A mostra foi um marco de que é possível desenvolver projetos curatoriais de outras formas, escutando e dialogando com os artistas, e mediando os desejos desses sujeitos para a instituição. Benites conseguiu construir essa rede, extremamente positiva para o museu repensar o próprio acervo e o modo como interage com artistas indígenas. No entanto, a experiência da guarani nhandeva no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) foi completamente diferente. Na posição de curadora adjunta de arte brasileira, Sandra Benites acreditava que seria possível estabelecer um diálogo amplo, intenso e sensível com o espaço museal. Ao coordenar junto com Clarissa Diniz o núcleo “Retomadas”, da exposição *Histórias Brasileiras*, Benites percebeu que as tensões surgem nesse processo e é preciso enfrentar a instituição para manter a postura ético-política. O direito à autonomia deve ser essencial para a curadora indígena conseguir exercer o seu trabalho.

Em *Véxoa: nós sabemos* (2020-2021), Naine Terena teve o grande desafio de curar sozinha essa exposição, buscando mostrar uma história das artes indígenas que contemple as diferenças regionais, culturais, de gênero e sexualidade. A metodologia utilizada é a mesma adotada por Sandra Benites: concretizar a vontade dos artistas sobre o modo que desejam que suas obras sejam expostas. Terena leva essas reivindicações para o museu, ao mesmo tempo em que também pensa em como estruturá-las de modo a impactar o público. A Pinacoteca do Estado de São Paulo foi afetada também em seu espaço físico, com a intervenção de Denilson Baniwa, de fazer brotar verde entre os paralelepípedos; e com a ativação de Daiara Tukano e Jaider Esbell, os quais inscreveram

a dimensão do ritual nesse espaço, tornando presente a espiritualidade. Nos diálogos estabelecidos por Terena, a curadora conseguiu que esses trabalhos externos às salas do museu pudessem ser praticados, territorializando o lugar a partir das perspectivas indígenas.

As concepções curatoriais de Sandra Benites e Naine Terena são indispensáveis para a demarcação simbólica dos museus. Essas mulheres mostram que as facetas estéticas indígenas demandam deslocamentos epistêmicos, um mergulho nas filosofias dos povos para evitar julgamentos etnocêntricos colonialistas. Essas mulheres estão dispostas a denunciar, discutir e dialogar com gestores de museus, para que transformações de fato aconteçam. Essas mulheres defendem a ritualização das instituições, tornando-as indígenas e com multiplicidade de perspectivas artísticas. Assim, Sandra Benites e Naine Terena contribuem ativamente para a demarcação simbólica de museus no Brasil.

REFERÊNCIAS

- “Aldeia Maracanã”. *WikiFavelas*. Web. 26 de julho de 2021. <https://wikifavelas.com.br/index.php/Aldeia_Maracan%C3%A3>. (Acesso: 8 fev. 2023).
- ALVIM, MARIANA. “Das peças indígenas a fósseis: os itens culturais brasileiros que estão ou correm risco de ir parar no exterior”. *BBC News Brasil*. Web. 3 fev. 2018. <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-42405892>>. (Acesso: 22 jun. 2022).
- ANJOS, MOACIR DOS. “Arte, curadoria e crise de representação”. Em Gabriela Motta e Fernanda Albuquerque (orgs.), *Curadoria em artes visuais: um panorama histórico e prospectivo*. Santander Cultural, 2017, pp. 107-127. <http://repositorio.ufpel.edu.br:8080/bitstream/prefix/7033/1/Curadoria_em_artes_visuais.pdf>. (Acesso: 18 jun. 2021).
- BENITES, SANDRA. “Discussão na mesa Curadoría de las artes indígenas em Brasil, México, Perú y Reino Unido”. Seminário *Kixpatla: arte y cosmopolítica*. Com Naine Terena, Sandra Benites, Fernanda Pitta, Els Lagrou, Giuliana Borea, Johannes Neurath, Alessandro Questa,

- Rember Yahuarcani. *Colegio de San Ildefonso* (02:54:29). YouTube, 2021. <<https://www.youtube.com/watch?v=shwJJE-QhHsU>>. (Acesso: 9 jun. 2022).
- _____. Contracolonialismo no contexto dos museus públicos. *Currículo, Diferença e Formação de Professorxs*. YouTube. 12 set. 2022. <<https://www.youtube.com/watch?v=u3Nz0yhYuB8>>. (Acesso: 12 set. 2022).
- DAFLON LEITE, RENATA. “Universidade Indígena Autônoma Aldeia Maraka’Nà: práticas de resistência e diversidade na cidade do Rio de Janeiro”. *ARIES*. Web. 23 jan. 2021 <<https://aries.aibr.org/storage/pdfs/3440/ARIES%20.%20AIBR%20UNIVERSIDADE%20INDIGENA%20AUTONOMA%20Renata%20Daflon%20Leite.pdf>>. (Acesso: 11 fev. 2023).
- “Dja Guata Porá | Rio de Janeiro indígena”. *Guia das Artes*. Web. 2017. <<https://www.guiadasartes.com.br/dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena-2017-05-16>>. (Acesso: 12 fev. 2023).
- ESBELL, JAIDER. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Ativação *Moî* erenkato ese’u- - Cantos para a vida – cartaz. *Pinacoteca de São Paulo*. Facebook. 23 nov. 2020. <<https://www.facebook.com/PinacotecaSP/photos/a.119435761411014/3775849672436253/>>. (Acesso: 23 nov. 2020).
- _____. “Entrevista concedida a Nina Vincent e Sergio Cohn. Sobre a arte indígena contemporânea”. Em Kaká Werá (org.), *Jaider Esbell*, Rio de Janeiro, Beco do Azogue editorial, Coleção Tembetá, 2018, pp. 17-57.
- ESCOBAR, TICIO. “Arte indígena: el desafío de lo universal”. Em José Jiménez (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*, Madrid, Turner, 2011, pp. 3-18.
- GRAÚNA, GRAÇA. *Flor da Mata*. Belo Horizonte, Peninha Edições, 2014.
- GUEDES, LEANDRO E JOSÉ RIBAMAR BESSA. “Curadorias compartilhadas em exposições indígenas: o caso de “Dja Guata Porá” no Museu de Arte do Rio”. *Espaço Ameríndio*, v. 14, n. 1, jan./jul. 2020, pp. 89-117. <<https://www.seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/view/102817/58303>>. (Acesso: 12 fev. 2023).
- KRENAK, AILTON. *A vida não é útil*. (Pesquisa e organização: Rita Carelli), São Paulo, Companhia das Letras, 2020.

- MASP – MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. “Histórias brasileiras”. *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*. Web. <<https://masp.org.br/exposicoes/historias-brasileiras>>. (Acesso: 14 set. 2022).
- MUNDURUKU, DANIEL. “Entrevista concedida a Ana Cernicchiaro. Literatura para desentortar o Brasil”. Kaká Werá (org.), *Daniel Munduruku*, Rio de Janeiro, Beco do Azogue editorial, Coleção Tembetá, 2018, pp. 103-121.
- MST – MOVIMENTO SEM TERRA. “Quem somos?” MST. Web. <<https://mst.org.br/quem-somos/>>. (Acesso: 13 set. 2022).
- “Núcleo indígenas do contexto urbano”. *Guia das Artes*. Web. 2017. <<https://www.guiadasartes.com.br/djaguata-pora-rio-de-janeiro-indigena-2017-05-16>>. (Acesso: 12 fev. 2023).
- PINACOTECA DE SÃO PAULO. Cerâmica de artistas Yudjá e informações sobre essa obra. *Véxoa: nós sabemos*. Curadoria Naine Terena; textos de Daniel Munduruku et. al. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2020, pp. 122-124.
- _____. Quadros de Daiara Tukano e informações sobre a artista. *Véxoa: nós sabemos*. Curadoria Naine Terena; textos de Daniel Munduruku et. al. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020, p. 47-48.
- _____. *Patronos 2020*. <http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2016/11/PATRONOS-E-OBRAS-ADQUIRIDAS-EM-2020-1-compactado.pdf>
Acesso em: 22 jun. 2021.
- PITTA, FERNANDA. Discussão na mesa Curadoria de las artes indígenas en Brasil, México, Perú y Reino Unido. Seminário *Kixpatla: arte y cosmopolítica*. Com Naine Terena, Sandra Benites, Fernanda Pitta, Els Lagrou, Giuliana Borea, Johannes Neurath, Alessandro Questa, Rember Yahuarcani. *Colegio de San Ildefonso* (02:54:29). YouTube, 2021. <<https://www.youtube.com/watch?v=shwJE-QhHsU>>. (Acesso: 9 jun. 2022).
- TERENA, NAINE. Discussão na mesa Curadoria de las artes indígenas en Brasil, México, Perú y Reino Unido. Seminário *Kixpatla: arte y cosmopolítica*. Com Naine Terena, Sandra Benites, Fernanda Pitta, Els Lagrou, Giuliana Borea, Johannes Neurath, Alessandro Questa, Rember Yahuarcani. *Colegio de San Ildefonso* (02:54:29). YouTube,

2021. <<https://www.youtube.com/watch?v=shwJE-QhHsU>>. (Acesso: 9 jun. 2022).

TUKANO, DAIARA. “Pinacoteca do Estado de São Paulo. Ativação *Mori’ erenkato eseru’* - Cantos para a vida – cartaz”. Facebook. Web. <<https://www.facebook.com/PinacotecaSP/photos/a.119435761411014/3775849672436253/>>. (Acesso: 23 nov. 2020).

VIEIRA, MARIANE A. DO NASCIMENTO. Dja Guata Porá: o rio indígena que desaguou no MAR. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 25, n. 53, 2019, pp. 227-256.

Recepción: 15-09-22

Aceptación: 26-01-23