

ACERVOS E CONTRA-ACERVOS: SOBRE SAQUEAMENTOS, FEITIÇOS E REDEMOINHOS NA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

CACÁ FONSECA¹
LAURA CASTRO²

RESUMO

O texto desdobra-se da seguinte questão: "Como deslocar as relações entre aura, obra, acervo e museus diante do que o diagrama da arte indígena contemporânea vem redesenhando sobre diagrama da arte contemporânea brasileira?". A sondagem desta questão é guiada pela imagem de um redemoinho que desenha uma exposição imaginária onde se enredam Glicéria Tupinambá, Daiara Tukano e Patrícia Ferreira "Para Yxapy" e de um Saci-curador, ser encantado que se infiltra na política das imagens, nos bastidores e nas engrenagens dos dispositivos: museu, coleção, exposição e da própria história da arte. O texto é sobre atravessar esse redemoinho, mapear saqueamentos coloniais, revisitar a encenação do moderno e escutar as ressonâncias de processos mobilizados por artistas indígenas contemporâneas a fim de confrontar as relações estreitas entre colonialidade e acervos, apontando para a ideia de contra-acervos e contra-arquivos da arte.

PALAVRAS-CHAVE

Saqueamentos; Contra-acervo; Artecídio; Valor de culto; Valor de exposição.

COLLECTIONS AND REVERSE-COLLECTIONS: ABOUT LOOTING, WITCHCRAFT AND SWIRL IN CONTEMPORARY INDIGENOUS ART

ABSTRACT

The text is delineated by the following question: "How to displace the relations between aura, work, collection and museums in the face of what the diagram of contemporary indigenous art has been redesigning on diagram of Brazilian contemporary art?". The survey of this question is guided by the image of a whirlwind that draws an imaginary exhibition where Glicéria Tupinambá, Daiara Tukano and Patrícia Ferreira "Para Yxapy" get entangled and a Saci-curator, an enchanted being that infiltrates the politics of images, the backstage and the gears of the devices: museum, collection, exhibition and the history of art itself. The text is about going through this whirlpool, mapping colonial looting, revisiting the staging of the modern, and listening to the resonances of processes mobilized by contemporary indigenous artists in order to confront the close relations between coloniality and collections, pointing to the idea of reverse-collections and reverse-archives of art.

KEYWORDS

Looting; Counter-acquis; Artecide; Cult value; Exhibition value.

COLLECTIONS ET CONTRE-COLLECTIONS: SUR LES PILLAGE, LES SORTS ET LES TOURBILIONS DANS L'ART INDIGÈNE CONTEMPORAINS

RESUMÉ

Le texte se déploie à partir de la question suivante : " Comment déplacer les relations entre aura, œuvre, collection et musées face à ce que le diagramme de l'art indigène contemporain a redessiné sur le diagramme

¹ Professora Adjunta de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba, onde também atua no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (UFPB/UFPE). caca.fonseca@gmail.com.

² Professora adjunta do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) na Universidade Federal da Bahia.

de l'art brésilien contemporain ? ". L'approfondissement de cette question est guidé par l'image d'un tourbillon qui dessine une exposition imaginaire où s'enchevêtrent Glicélia Tupinambá, Daiara Tukano et Patrícia Ferreira " Para Yxapy " et un Saci-curateur, un être enchanté qui infiltre la politique des images, les coulisses et les rouages des dispositifs : musée, collection, exposition et l'histoire de l'art elle-même. Il s'agit dans ce texte de traverser ce maelström, de cartographier le pillage colonial, de revisiter la mise en scène du moderne et d'écouter les résonances des processus mobilisés par les artistes indigènes contemporains afin de confronter les relations étroites entre colonialité et collections, en pointant l'idée de contre-collections et de contre-archives d'art.

MOTS-CLÉS

Pillage; Contre-acquisition; Artécide; Valeur culturelle; Valeur d'exposition.

COLECCIONES Y CONTRA-COLECCIONES: ACERCA DE LOS SAQUEOS, LOS ENCANTAMIENTOS E LOS REMOLINOS EN EL ARTE INDÍGENA CONTEMPORÁNEO

RESUMEN

El texto se desarrolla a partir de la siguiente pregunta: "¿Cómo desplazar las relaciones entre aura, obra, colección y museos frente a lo que el diagrama del arte indígena contemporáneo viene rediseñando sobre el diagrama del arte brasileño contemporáneo?". La indagación de esta cuestión está guiada por la imagen de un remolino que dibuja una exposición imaginaria en la que se enredan Glicélia Tupinambá, Daiara Tukano y Patrícia Ferreira "Para Yxapy" y un Saci-curador, un ser encantado que se infiltra en la política de las imágenes, en las bambalinas y en los engranajes de los dispositivos: museo, colección, exposición y la propia historia del arte. El texto trata de recorrer esta vorágine, cartografiando el saqueo colonial, revisando la puesta en escena de lo moderno y escuchando las resonancias de los procesos movilizados por los artistas indígenas contemporáneos para confrontar las estrechas relaciones entre colonialidad y coleccionismo, apuntando a la idea de contra-colecciones y contra-archivos de arte.

PALABRAS CLAVE

Saqueo; Contra-adquisición; Artécidio; Valor de culto; Valor de exposición.

LEVANTAR POEIRA: A CURADORIA DE UM SACI

O texto a seguir lança mão de uma linguagem poética, com procedimentos narrativos criados a partir do movimento de um Saci, para apresentar um olhar para exposições e curadorias, articulando reflexões de Daiara Tukano, Glicéria Tupinambá, Ailton Krenak (2019), David Kopenawa, Ricardo Basbaum (2013), Viveiros de Castro e Walter Benjamin (1987). Acionando uma espécie de exposição ficcional, esta coleção imaginária se faz com um gesto tentativo de reimaginar coleções. Uma coleção agregada pela ventania, fenômeno súbito da manifestação de forças inquietas e pulsantes, com a curadoria de um Saci. Presença encantada, mestre no esconde-esconde vivo dos objetos transportados pela força do redemoinho. Nesse jogo de visibilidades-invisibilidades, do que o Saci tira do lugar, desloca sigilosamente, furta(?), faz segredo, compõe domínios invisíveis para coisas visíveis, abrimos aqui uma pergunta, poeira no redemoinho: como deslocar as relações entre aura, obra, acervo e museus diante do que o diagrama da arte indígena contemporânea vem redesenhando sobre diagrama da arte contemporânea brasileira?

A curadoria dessa coleção imaginária de episódios é feita pelo Saci como um gesto de levantar poeira nas coleções de museus - via de regra, vitrines e testemunhas - da guerra colonial. Coleção de espólios, de saques, de roubos e/ ou outras modalidades de expropriação de um vasto acervo de imagens, objetos, peças, que nunca se reduzem a essas classificações ocidentais, pois que são o próprio corpo de encantados e de forças cosmológicas materializados, corporificados em objetos anímicos.

Convidamos vocês, a entrarem nessa exposição, com o alerta de que a coleção, enredada dentro do redemoinho, é movimento, poeira nos olhos, estilhaços de vidros e espelhos, é o avesso da atmosfera ordenada, catalogada e normatizada pelos museus etnográficos, mas não apenas por eles. Entrar aqui, nessas palavras que narram a coleção, é salto para dançar nos ritmos inesperados dessa ventania, gargalhar com o saci, incendiar com o fogo do cachimbo os traumas, epistemicídios, artecídios (TUKANO, 2020)³ consagrados pelos cânones do vasto espectro das coleções e acervos do tantos sistemas das artes.

LOGO NA ENTRADA DO REDEMOINHO:

“Nova York, mais uma cidade”⁴

³ O conceito de artecídio foi colocado por Daiara Tukano no momento de fechamento da performance “Ativação Morí' erenkato eseru' - Cantos para a vida” inserida na programação da exposição “Véxoá: nós sabemos”, na Pinacoteca de São Paulo. A performance encontra-se disponível em <https://fb.watch/aQ4LPfs-uo/>. Acesso em: 16 nov. 2022.

⁴ “Nova York, mais uma cidade” (2019) é um filme documentário, com roteiro e direção de André Lopes e Joana Brandão (18 minutos).

Um filme sobre outro filme, abre a coleção.

Patrícia Ferreira “Para Yxapy” cineasta e ativista guarany atravessa Nova York para chegar ao Museu Americano de História Nacional, onde vai exibir seu filme “Nós e a cidade” no Margaret Mead Film Festival. Diante do mapa intitulado “South American Peoples” constata a ausência de sua aldeia, uma cartografia tão esburacada quanto autoritária e pretenciosa, desse mapa que divide o território colonizado sob a alcunha de América do Sul em apenas 4 regiões, 4 cores. Dali ela passa a percorrer o museu e lança as seguintes flechas ante as vitrines do espólio da guerra colonial:

Quando será que essas peças chegaram aqui nesse museu? Por exemplo, esses passarinhos, são passarinhos de verdade, não são? Tem tantos objetos, com certeza as pessoas já faleceram, os que fizeram, e agora está aqui exposto para as pessoas verem, isso me incomoda um pouco dos museus. [...] Tem muita coisa que é sagrada que não deveria estar aqui, mas tá. (Patrícia Ferreira “Para Yxapy”, 2019, s/p).

O questionamento da cineasta Patrícia Ferreira “Para Yxapy” colocam em evidência a dissonância entre o sagrado para os povos ancestrais, no caso o seu povo guarani e a sacralização museal cuja estratégia expositiva, achata o perspectivismo e multinaturalismo como políticas das existências desses povos, transformando seres apenas em objetos, presenças invisíveis em imagens destituídas dos seus encantos e da sua força vital. Sacode então a poeira dos mapas e das cartografias tantas vezes instrumentos de achatamento e etnocídio, ao passo que cumpre suas funções educativas como equipamentos culturais nas práticas de amnésia e homogeneização.

NO OLHO DO FURACÃO:

Em seguida, um acontecimento: o encontro de Glicéria Tupinambá e o manto. O encontro é apresentado a partir de um trecho do texto “Curar o mundo, sobre como um MANTO TUPINAMBÁ voltou a viver no Brasil”⁵,

É um forte. Lá (Museu da Quai Branly – França) é o lugar mais seguro, eu acho, que está o manto. Fico pensando que o manto é uma coisa tão frágil, de anos, tipo aquele desenho que tem a cinza, quando você toca na cinza e acaba tudo. Ou aquele castelo de areia, você toca e acabou. O manto existe há cerca de 600 anos. Para entrar tem que ter um nome, um registro anterior, tem que dar o nome, tem um cadastro, tem um procedimento. Para você acessar essa sala passa por vários elevadores, é no subterrâneo. Passa por várias salas. É igual entrar naquelas cadeias que passa por uma porta, passa por outra, aí tem os vigilantes, tem um quase raio-X. Você entra e o guarda que está lá no final checa seu nome todo, a lista toda, checa seu documento e te dá a permissão de entrar. Ao chegar lá, o que foi maravilhoso é que está aquela peça, parada, mas que ela tem uma memória e tem algo a dizer. Estava me esperando. Digo que estava me esperando porque me dá uma alegria, chega me faz cócegas. Tinha uma energia lá, não sei o que, uma aura, uma energia que chega me fazia cócegas, me fazia feliz. É o encontro de alguém, de alguma coisa, muito precioso. Era importante aquele encontro. Eu e o manto. (TUPINAMBÁ, 2020, s/p.).

⁵ O título desse tópico é uma citação na íntegra do texto publicado pelo Editora n-1 disponível em: [Curar o mundo Sobre como um MANTO TUPINAMBÁ voltou a viver no Brasil | N-1 Edições \(n-1edicoes.org\)](https://www.n-1edicoes.org/). Acesso em: 16 nov. 2022.

Nesta casa forte, com segurança e controle máximos, os acervos, as reservas técnicas de grandes museus, nesta narrativa de Glicéria Tupinambá estão em relevo os procedimentos, as demandas: ter um nome, um cadastro, um procedimento. Elevadores, subterrâneos, vigilantes, raio X. Ao mesmo tempo, corre livre um acontecimento, um grande e esperado encontro: as energias emanadas pelo encontro do manto encantado e pela artista majé do Povo Tupinambá. Este acontecimento talvez possamos pensar que dá uma rasteira no forte armado, o museu como estrutura que sempre depôs, exterminou, saqueou os Povos das Américas. O encontro de Glicéria e do manto encena um contra-acervo, um contra-golpe?

Lemos esses dois encontros, de Patrícia Ferreira “Para Yxapy” com o mapa “South American Peoples” e o acervo do Museu Americano de História Nacional (Nova York) e de Glicéria Tupinambá e o manto tupinambá no Museu da Quai Branly – França escancaram sentidos praticados pelas coleções etnográficas, são contra-ataques. O ímpeto de guardar uma determinada versão da história e da cultura de povos definidos como primitivos, envidraçados, empalhados e aprisionados dentro dos acervos da colonização, nesse caso, os museus etnográficos configuram-se como ferramentas de legitimação e perpetuação da violência colonial.

A estreita relação entre colonialidade e acervos não se restringe às práticas dos museus etnográficos, a historiografia da arte e as múltiplas camadas que compõe o circuito das artes operam forças excludentes, violentas e estruturais ao estabelecer limites, que hierarquizam e estratificam um vastíssimo campo do sensível esquadrinhando-o em categorias como arte e artesanato, arte contemporânea e arte naif, arte moderna e arte primitiva, substancialmente entre o que é e o que não é arte.

SOBRE SAQUEAMENTOS COLONIAIS

NA CAIXA DE VIDRO:

No museu daquela cidade, machados de pedra com os quais os antigos habitantes da floresta abriam suas roças, anzóis de ossos de animais que usavam para pescar, os arcos com os quais caçavam, as panelas de barro em que cozinhavam sua caça e braçadeiras de algodão que teciam. Deu-me muita pena ver todos aqueles objetos abandonados por antigos que se foram há tanto tempo. Mas sobretudo vi lá, em outras caixas de vidro, cadáveres de crianças com a pele enrugada. Tudo isso acabou me deixando furioso. Pensei: “De onde vêm esses mortos? Não seriam os antepassados do primeiro tempo? Sua pele e ossos ressecados dão dó de ver! Os brancos só tinham inimizade com eles. Mataram-nos com suas fumaças de epidemia e suas espingardas para tomar suas terras. Depois guardaram seus despojos e agora os expõem aos olhos de todos! Que pensamento de ignorância! (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 427).

A indignação de Davi Kopenawa diante do pensamento da ignorância nos faz chegar aos saqueamentos coloniais e no modo como esses objetos e ossos se tornam peças e acervo, ganham montagem em caixas de vidro para figurarem narrativas dentro dos museus nacionais, históricos e etnográficos. Mas não encontramos procedimentos e apropriações desta natureza apenas no norte global. Na década de 1980, um grupo de indígenas do povo krahô acampam na universidade de São Paulo para reaver a *kàjré*, uma machadinha em formato semi-lunar que estava no acervo permanente no Museu da USP, exigindo que este objeto sagrado fosse devolvido.

Intimamente ligada ao ritual dos krahô como instrumento de cerimônias e ligado aos cantos, esse objeto não poderia sair do território, muito menos visto de qualquer forma. Na tentativa de retomar a machadinha, um longo processo de disputa se deu com o Museu Paulista. Em negativa ao pedido, em um dado momento, o Conselho Administrativo do museu se posicionou contrário à solicitação alegando que isso poderia significar um mutilação dos museus em seus acervos⁶. Depois de muita pressão e articulação política, os krahô conseguiram um termo de empréstimo para que levassem de volta a *kàjré*⁷ para a vida de seu território até um desmembramento definitivo do Patrimônio Histórico.

Práticas como as da etnografia são procedimentos de retirar, transportar, catalogar, guardar, expor que também coreografam movimentos de uma dominação estabelecida pela colonialidade. Práticas como a da curadoria se avizinham dessas operações, orquestrando o campo sensível de produção poética em exposições montadas por temas, cortes-recortes, ênfases, texturas sensoriais, numa montagem infinita de narrativas sobre mundos, gentes, olhares, imagens, sentidos e sensações. Há, portanto, um parentesco entre curadoria e etnografia, cujos evidentes rebatimentos entre as dimensões estética, ética e política são sintomáticos das relações coloniais, heteropatriarcais, que se infiltram de forma dissimulada nos saberes e poderes subjacentes ao campo das artes e da antropologia.

Ricardo Basbaum, no texto “Sur, Sur, Sur, Sur como diagrama: mapa + marca”, levanta essa poeira em torno da alcunha arte brasileira:

Mas não há como ocultar o desconforto em emitir a expressão arte brasileira, sem qualquer tipo de ofensa, não há como acreditar plenamente em uma formulação que a todo momento só faz perpetuar exclusões, apagar diferenças, dissimular a existência de grupos em confronto e em disputa por poder e hegemonia. Sempre que se perpetua a expressão arte brasileira parece que o rico contexto local se reduz a um colecionismo privado, narcisista e privado - por mais divisas que isso possa trazer ao país, é de se convir que é muito pouco, quase nada, frente às intervenções que a arte pode produzir nas redes conceituais, relacionais, afetivas, etc. (BASBAUM, 2013, p. 247).

⁶ Declaração disponível na matéria do jornal Folha de São Paulo, publicada em 12 de julho de 1986. Disponível no arquivo online do Instituto Socioambiental: https://documentacao.socioambiental.org/noticias/anexo_noticia/20617_20110711_143531.pdf. Acesso em: 16 nov. 2022.

⁷ Para um estudo detalhado deste episódio, ver Melo (2010).

Todo documento de cultura é um documento de barbárie, diz a máxima de Walter Benjamin (1987) no texto “Teses sobre o conceito de história”, que nos ajuda a questionar o lugar de composição de acervos dos museus, sobretudo, os museus chamados de etnográficos, mas não apenas. Os saqueamentos coloniais são pedra angular da formação de museus. E o epistemicídio e o artecídio (TUKANO, 2020) são substratos fundantes das curadorias e da historiografia hegemônica das artes, em que é raríssimo encontrar referências indígenas, negras, femininas como cânones de movimentos, vanguardas e bibliografias. Por isso, como não se perguntar o lugar dos museus e das exposições nesta guerra colonial? Como o museu encena o cortejo triunfante? Como os museus e os espaços institucionais da arte ocidental assumem esse papel de transmissão dos monumentos da barbárie?

Não sobrou nada de 1.500 no Brasil. Tem na França, na Noruega, na Bélgica. É o espúrio de um patrimônio coletivo. E agora falam em patrimônio nacional de países europeus. Como um manto Tupinambá, que está em Bruxelas no Museu Etnológico, pode ser um patrimônio mundial? Isso é na realidade o patrimônio de um povo e de uma cultura. E o fato de a gente não ter acesso é uma violência muito grande. Não existe tecnologia para esse transporte, para o recebimento aqui, mas principalmente, não existe arquitetura jurídico institucional para garantir o resgate desse patrimônio. (TUKANO, 2021, s/p)⁸.

A perspectiva da artista Daiara Tukano nessa entrevista é mais uma evidência do “cortejo triunfal” enunciado por Benjamin, nesse texto de vívido impacto no debate sobre a escrita da história. História como fabulação e invenção narrada hegemonicamente pelos vencedores e a reivindicação da escrita de uma história a contra-pelo. “A presa, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais” (BENJAMIN, 1987, p. 223)”. De posse dessas “artes do outro”, disparam categorias, termos, dilemas, projeções totalizadoras e “equivocos tradutórios” do Ocidente (VIVEIROS DE CASTRO *apud* CESARINO, 2013, p. 12):

O que efetivamente são essas artes dos outros? Quem categoriza dessa forma e por quê? Essas perguntas vão além de um questionamento (legítimo) da autoridade de produção do discurso, pois elas deixam em aberto o espaço para a reflexão sobre o que, afinal de contas, um Marubo ou um Yanomami quer, pensa e faz com um corpo ou uma imagem, como se dá o problema da materialidade, do invisível... (CESARINO, 2013, p. 9).

A autoridade e a naturalização desse espúrio vem sendo questionada na incessante disputa de narrativas no campo das artes, com protagonismo do movimento autodeclarado como Arte Indígena Contemporânea (ESBELL, 2020). Quando Denilson Baniwa faz a curadoria da exposição *ReAntropofagia* e nos oferece um baquete em que a cabeça de Mário

⁸ Estas passagens são fruto da transcrição de uma entrevista com Daiara Tukano por telefone, um momento de troca desdobrada do curso “Caminhos da Arte Indígena Contemporânea”, conduzido por Jaider Esbell e Paula Berbert, com a participação de Daiara Tukano, realizado pelo MASP entre outubro e dezembro de 2020.

de Andrade é oferecida em uma bandeja ao lado do livro *Macunaíma* com um bilhete onde lemos “Aqui jaz o simulacro Macunaíma, jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com bordeaux e pax mongolica”. Quando Daiara Tukano e Jaider Esbell performam a “Ativação Morî' erenkato eseru' - Cantos para a vida” e confrontam o acervo da Pinacoteca de São Paulo para celebrarem a primeira exposição com curadoria indígena realizada por Naine Terena, intitulada *Véxoa, Nós sabemos*. Quando Glicéria Tupinambá, na confluência da Acampamento Terra Livre em 2021 e a abertura da exposição *Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá | Essa é a grande volta do manto tupinambá* expõe o intensivo e mágico processo de reconstrução, de retomada do Manto Tupinambá.

Figura 1. Glicéria Tupinambá e o Manto



Fonte: [Performance Tupinambá abre Fiac 2021 - Jornal Correio \(correio24horas.com.br\)](https://correio24horas.com.br).

Quando na performance do Pajé-Onça⁹ caminhando pela Avenida Paulista, em 2018, Denilson Baniwa caminha pelas ruas de São Paulo, com uma máscara e um edredom de onça, empunhando um livro com a capa da *Monalisa*, um livro escrito em letras garrafais *BREVE HISTÓRIA DA ARTE*. O pajé-onça chega até o vão do MASP e diz, rasgando o mesmo livro, “Estamos vivos apesar da História da Arte”. O pajé-onça que performa hackeando a 33ª Bienal de Arte de São Paulo nos adverte “das violências sofridas por aqueles que não pertencem aos códigos epistemocráticos da arte moderna ocidental: o roubo colonial, o roubo epistêmico, o saque produzido pela arte” (DINIZ, 2019, p. 262).

⁹ Esta performance está disponível em: [Performance Pajé-Onça caçando na Avenida Paulista - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=...). Acesso em: 16 nov. 2022.

Figura 2. Pajé – Onça caçando na Avenida Paulista, 2018



Fonte: [Denilson Baniwa - Prêmio PIPA \(premiopipa.com\)](https://premiopipa.com).

Quando em 24 de julho de 2021 um grupo desembarca em um caminhão, espalha pneus ao redor da estátua do bandeirante Borba Gato e atea fogo. Um fogo que cresce alto e toma toda a estátua. O incêndio do monumento deste homem genocida que compõe, junto a vários outros, um outro acervo, uma espécie de acervo dilatado de uma coleção de ditadores, escravagistas, estupradores celebrados em praças públicas, em instituições museais públicas, por diferentes imagens e materialidades. Monumentos como apossamentos. Como estratégia de tomar posse do território, ficando bandeiras e exibindo saqueamentos e saqueadores, uma coleção de barbaridades¹⁰.

Episódios que provocam, atizam, ateiam fogo a esses monumentos da barbárie: as curadorias, a História da Arte, os museus. O monumento como arco do triunfo, as edificações tradicionalmente pomposas de um museu de grande porte e magnitude, gelado como um mármore branco e frio. Patrimônios materiais da “humanidade”. De que clube da humanidade? Quem constituiu esse patrimônio e se apossando de que? Material para quem?

Quando - e sobretudo como - essa “sub-humanidade”, esse povo “agarrado na terra” que dança e sustenta o céu figura em suas seções, em suas menções, em suas linhas do tempo e recortes curatoriais? (KRENAK, 2019, p. 11). Qual gesto inventaria esses “outros”? O que vem emergindo, no redemoinho das forças sensíveis dessas obras, processos e poéticas?

A ENCENAÇÃO DO MODERNO, VALOR DE CULTO E VALOR DE EXPOSIÇÃO

O movimento moderno e as vanguardas entram no redemoinho como acontecimentos controversos, capazes de deslocarem os próprios vetores do vento, fazer a gira, as lufadas mudarem bruscamente de direção e absorverem na sua força centrípeta

¹⁰ Sobre este tema, ver o trabalho “O artista como bandeirante” (2014), de Maria Thereza Alves, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BjB8CxcNO5U>. Acesso em: 16 nov. 2022.

matérias, imagens e presenças muito díspares. O Saci reaparece com o gorro na mão, os olhos soltando fumaça e nos lança a imagem da visita de Picasso ao Museu do Homem em Paris, no ano de 1905, para visitar a exposição Arte Africana. E na sequência lança a imagem do buraco, da ausência, da assimetria entre a presença de Pablo Picasso como referência à vanguarda cubista e a total invisibilidade da Arte Africana como referência, também canônica, para o movimento cubista, como poética capaz de renovar o imaginário e as formas de representação dos rostos, das expressões, dos olhos e dos contornos do mundo. O que essa ausência manifesta?

Aqui ecoa o sentido da história como ficção, invenção dos vencedores, nesse caso, da arte européia como centramento das referências do novo, mesmo que esse pretense novo seja absolutamente referenciado pela ancestralidade das máscaras africanas, que são presenças muito velhas e anteriores à própria vanguarda, ou seja, são a vanguarda da vanguarda, mas seguem enclausuradas nas estratificações de arte primitiva.

O museu como ficção, como encenação da verdade é um duplo desses processos que podemos mapear em tantas capilaridades dos dispositivos que compõem o sistema das artes. A artificialidade do sentido de coleção e a ficção inerente à figura dos Museus é parodiada por Marcel Broodthaers, artista que criou o “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles”. Para o artista o museu habitual encena uma verdade e esse museu fictício do departamento das águias opera uma pilhagem neste encontro, segundo ele, encenando o engano, a própria artificialidade do dispositivo museu, ao invés da verdade:

Todo museu é uma ficção, não apenas o de Broodthaers. E isso não faz menos real, decisivo e relevante. O museu é uma ficção porque encerra, nas palavras de Michel Foucault, a ideia de um espaço no qual se apresenta uma ilusão de ordem e de controle daquilo que é apenas construção e escolhas incoerentes, determinadas pelos movimentos da cultura, da sociedade e do poder. (REZENDE, 2013, p. 1).

Nessa política das imagens, vemos manifestar os bastidores, as engrenagens do dispositivo museu¹¹, coleção, exposição, da própria história da arte. É a imagem de Alice quando atravessa o espelho, a imagem do sistema de espelhos forjada por Benjamin nas Teses sobre o conceito de história ou na outra imagem que aparece “na realidade, um anão corcunda se escondia, um mestre no xadrez, que dirigia com cordéis a mão do fantoche” (BENJAMIN, 1987, p. 222). O que vemos é a ilusão de um sistema legítimo e prenhe de autoridade para tanto, o que não vemos são as múltiplas dissonâncias entre valor do culto e o valor de exibição, que estão presentes desde a passagem de Picasso pelo Museu do homem. Esses conceitos, valor de culto, valor de exposição se sobrepõem a ideia de aura, essa entidade mítica do campo artístico capaz de apartar peças, obras e imagens de contextos e lhes atribuir uma artificial e radical autonomia.

¹¹ Para outras referências para pensar o museu como dispositivo: Malraux (2011) e Pamuk (2011).

Se perguntar sobre essa tríade talvez seja chave para abrir mais portas neste redemoinho, fazer passagens, feitiços entre o saqueamento e o encantamento, atravessar o espelho e encontrar o anão corcunda. Muito daquilo que foi saqueado, mas sobretudo exibido desrespeita as éticas de existência de suas peças, como são chamadas genericamente.

Objetos de culto, objetos vivos pois ativam a própria vida, transmutam, fazem feitiço, transmutam energias e ativam presenças encantadas em um contexto ético-estético específico. Naine Terena em seu texto no catálogo da *Véxoa - Nós Sabemos*, exposição aberta na Pinacoteca de São Paulo em 2021, comenta sobre o que chama de “ampliação de possibilidades e de visões” com a presença, na mostra, das máscaras de Atujuwá, do povo indígena Wauja, as mulheres Terena de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul e os Praiás Pankararu (TERENA, 2020, p. 23). Segundo a curadora, essas atividades exigiram “uma boa produção de exposição de artes ou, ainda, de como se montar uma exposição de arte brasileira com artistas indígenas” (TERENA, 2020, p. 23). Um repertório que convoca de sua equipe de montagem, de gestão, de curar, exige uma mediação respeitosa e aberta às tantas presenças, éticas e poéticas que estavam em jogo:

Tivemos que aguardar longos processos de autorizações humanas e cosmológicas. Remanejamentos; compreensão de mundo, medos e inseguranças. Medos pelo tratamento que diferentes equipes e espaços expositivos dão a esses corpos em movimento. Inseguranças em como esses entes seriam transportados, recebidos, expostos (ou não) em seu destino final. Clarice Pankararu foi incisiva em dizer que os Praiá não ficariam expostos. Não são objetos. Eles poderiam visitar nossa exposição e retornar para o local onde podem descansar com tranquilidade. (TERENA, 2020, p. 23).

Como se dá no campo das artes essa inversão, em que o que antes assumia estritamente o lugar de obras referenciadas pelo valor de exposição são as próprias visitantes da exposição? Lampejos do que Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima (VIVEIROS DE CASTRO, 2017) nomeiam como perspectivismo ameríndio, parecem provocar um redemoinho na ontologia da exposição e no museu, quando o visitante não é mais o espectador e sim a própria obra e a obra inerte e aurática, tem agência e se manifesta como existência viva, visível e invisível. São linhas de força radicais, cuja potência transformadora levanta poeira até mesmo no campo teórico, ao afirmarem uma perspectiva contra colonial (BISPO, 2015) ante as formulações denominadas como decoloniais.

ACERVO E CONTRA-ACERVO, ARQUIVO E CONTRA-ARQUIVO¹²: A RETOMADA DO MANTO

Cerca de onze peças identificadas como manto ou carapuças tupinambás estão presentes atualmente em diversos museus da Europa, em cidades como Paris, Milão e

¹² A ideia de contra-acervo deriva da ideia de contra-arquivo, proposta por Yuri Firmeza, a quem dedicamos um especial agradecimento pelas tantas trocas durante os encontros virtuais do projeto Arqueologia da ignorância (2021).

Copenhague. O registro da chegada dos mantos para composição do acervo dessas instituições data dos séculos XVI e XVII (TUNGY, 2021, p. 32).

O fato da maioria dos mantos tupinambás estarem hoje reféns da gestão patrimonial de museus europeus vem sendo confrontado com gestos ético-poético-políticos de artistas indígenas como Glicéria Tupinambá, Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Jaider Esbel, Naine Terena, Gustavo Caboco e tantos mais¹³. São práticas de elaboração de acervos a contrapelo no rastro do que Benjamin (1987) chama de histórias a contrapelo. São também contra-acervos vivos, que desfiguram a dualidade entre valor de culto e de exposição, inventando um outro valor, talvez algo como um valor ritual, valor existencial, valor de presença, valor da vida. É o assobio do Saci, aquela frequência sonora misteriosa, de alguém que se tornou invisível, mas se faz presente pelo som e pela manifestação um tanto raivosa, mas também transformadora do redemoinho, levantando poeira no cortejo triunfal da história e do acervo dos vencedores.

Ailton Krenak (2019) fala em demarcar as telas, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco intitulam uma exposição de retomada da imagem¹⁴. E essas duas migrações de léxico, da demarcação e retomada de territórios à demarcação e retomada de telas, de museus, de imagens e de acervos são corporificações de gestos contra coloniais, que explicitam visceralmente as relações entre política, poética confluindo em direções singulares, ativando no campo das poéticas as cosmopoéticas:

Esse manto da performance é uma releitura, um diálogo com os espaços museológicos. Foi feito com material reciclável de penas de pato pintadas de vermelho que eu comprei e costurei. Mas primeiro, liguei pro Cacique Babau do povo Tupinambá. Pedi licença, autorização para o Povo Tupinambá, porque a gente tem que respeitar a memória de um povo. Bença ao próprio manto, a tudo que ele representa. Não sou eu Daiara Tukano visitando a Pinacoteca. Não fui eu que levei o manto, foi ele que me levou. O manto está vivo. É o manto visitando as cinzas do Museu Nacional. Nem o Jaider é o Jaider. A gente se coloca como um meio de expressão de memória, de cultura, que se atravessa pela expressão da espiritualidade, grito, dor e prazer dialogando com todos esses espaços de uma memória. Mas não é um manto para uma ritualidade dos pajés Tupinambás, mas para encarar a ritualidade dessas instituições e se materializar em outro campo, outro campo de discussão e de disputa da história da arte. Um campo de enfrentamento, mas também de diálogo. (TUKANO, 2020, s/p).

Entre 2020 e 2021, os mantos visitaram algumas instituições da **arte brasileira** (grifo aqui para lembrar a ofensa do incômodo colocado por Basbaum desde o início desse texto). O manto incorporado na performance "Ativação Mo'í' erenkato eseru' - Cantos para a vida" vivida por Daiara Tukano e Jaider Esbell, que pediu passagem e percorreu o acervo da

¹³ Artistas, curadores e realizadores atuantes, que integram curadorias e ações importantes no campo das artes nos últimos anos como o *rec•tyty*, festival de artes indígenas e a *Moquém_Surarí*, na 34ª Bienal da São Paulo, realizados em 2021.

¹⁴ Aberta em julho de 2021, a *Retomada da Imagem* aconteceu no Museu Paraense (MUPA), com a proposta para que Denilson Baniwa e Gustavo Caboco se relacionassem com o acervo de imagens que representam os povos indígenas presentes no acervo do MUPA.

Pinacoteca de São Paulo no ano de 2020, durante a exposição *Véxoa: nós sabemos*. Esse mesmo manto que pediu novamente passagem e se incorporou na curadoria da 34^a Bienal de Arte de São Paulo, plasmando na mostra como “Espelho da vida, 2020”, título que evidencia a presença do espelho circular e convexo que ocupa o lugar do rosto durante a performance e parece nos arremessar novamente para o avesso do avesso do avesso do avesso (VELOSO, 1978). O convite para atravessar o espelho e reposicionar as imagens no campo das Artes Visuais.

Figura 3. Obra Espelho da Vida, Daiara Tukano, 2021.



Fonte: [Bienal de São Paulo é histórica com arte indígena - Amazônia Real \(amazoniareal.com.br\)](http://amazoniareal.com.br).

Na performance de Daiara Tukano e Jaider Esbell percorrendo a Pinacoteca de São Paulo, instituição centenária das artes do Brasil que até então nunca tinha incorporado à sua coleção trabalhos de artistas indígenas, o espelho mira a própria coleção do museu. Em um dado momento, Daiara se posiciona diante do quadro “Antropofagia” (1928), de Tarsila do Amaral e o maracá chacoalha com intensidade, como uma pajelança frente ao carregamento colonial incrustado naquele acervo permanente. “Viemos em estado de arte e assumimos isso. Viemos de outras estruturas para nos fazer cabíveis aqui nesta ideia de tempo”, diz Esbell nos lembrando ser um artista da transformação, como seu avô Makunaima, que não anda só, não fala só, não aparece só (ESBELL, 2018, p. 19). Contra-imagens que em 2022 nos convocam, nos exigem que refaçamos caminhos para (re)inventarmos acervos, sobretudo neste ano que se comemora o centenário da Semana de Arte de 1922.

Se o acontecimento é mesmo uma grande gira, que possibilita giros epistemológicos, éticos-estéticos, contracoloniais, outro giro que este texto dá é estar às voltas com a retomada do manto tupinambá a partir de duas exposições: a exposição virtual

*Um outro céu*¹⁵, em 2020 e posteriormente a exposição que abriu em Brasília, em 2021, *Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá - Essa é a grande volta do manto tupinambá*.

A retomada do gesto aqui é, em primeira instância, o de saber/fazer/viver o manto tupinambá outra vez. Glicéria Tupinambá é a responsável por, guiada pelo que chama de cosmotécnicas, fazer acontecer esta retomada, junto com a comunidade de anciãos e crianças, pássaros e abelhas, sonhos e diálogos que integra em seu território. Durante fevereiro e agosto de 2020, a artista retomou o fazer ancestral de como costurar um manto com 3.000 penas, que posteriormente compôs a exposição *Um outro céu*. São dezenas de histórias e encontros coletivos e cósmicos que fazem o manto voltar a viver entre os tupinambás, pelas mãos de Glicéria.

Para fazer reviver esse encontro, na busca pelos mantos capturados nas investidas coloniais que hoje compõem os acervos de museus no norte global, Glicéria atravessa as interdições e burocratizações da política museal hegemônica. Mais do que um objeto em si, o manto, em sua materialidade sagrada, tem autonomia e voz, como um encantado.

PASSAGENS:

Quando eu tive oportunidade de viajar, ir para a França conhecer o manto pessoalmente, foi incrível. O manto estava em um forte, tão protegido! Uma coisa tão leve, tão sensível, que, se estalasse um dedo, se desmanchava tudo. Você pensar que ele está em um lugar que passa por várias portas, crachá, autorização, lista, vistoria para chegar até ele e, quando você chega, é aquele castelo de areia, que a onda passa e desfaz, o vento leva, e ele está lá, protegido com um cuidado especial só para ele. Eu senti que ele tinha algo a me dizer. É um objeto, não fala, mas guarda uma memória, uma fala, uma vontade ali. As pessoas o admiravam, mas ele não se comunicava. Quando cheguei, entrei e vi, foi um reencontro que precisava haver entre eu e ele. [...] Fiquei com ele durante uma hora e fui entendendo a trama, a feitura do manto, o cordão, o algodão com que ele foi tramado. (TUPINAMBÁ, 2021, p.12).

Passamos mais uma vez por essa porta. Retomamos neste outro relato a mesma história que nos aparece no início, no olho do furacão deste texto. O percurso de Glicéria Tupinambá no *Museu da Quai Branly*, na França, nas portas, pelos crachás, com as interdições e autorizações, listas e vistorias são operadores — que vale a pena sublinhar — de uma política museal baseada na propriedade e no controle, típicas da colonialidade/modernidade. A artista tupinambá precisa vencer essa passagem, suas proibições para estar diante de algo vivo que pertence a seu povo. Lá, é o próprio manto que ensina sobre sua trama, sua feitura, seus materiais. O encontro era necessário, era fundamental, era esperado, como diz o próprio relato da passagem. Essa fala retoma os ventos do início desse texto porque é um ponto de inflexão nas narrativas de saqueamentos e composições de acervo que percorremos.

¹⁵ A exposição segue disponível e pode ser acessada pelo endereço: <https://umoutroceu.ufba.br/exposicao/>. Acesso em: 16 nov. 2022.

Este levante dos mantos, tanto com o trabalho de Glicéria Tupinambá como o de Daiara Tukano, com seus tantos avizinhamentos, levanta poeira e põe em jogo outras perspectivas. Este levante é, ele mesmo, um redemoinho. Glicéria Tupinambá conta, no catálogo da exposição *Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá - Essa é a grande volta do manto tupinambá*, que quando decide fazer o manto isso surge de um desejo de dar um presente aos encantados, para ser vestido pelo Encantado Tupinambá. Se pensarmos no encantamento como tudo aquilo que resistiu e continua resistindo à máquina de guerra da modernidade, ao colonialismo genocida, podemos compreender aqui também “o encantamento enquanto astúcia de batalha e mandinga em um mundo assombrado pelo terror” (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 8). O encantamento que assombra com vida um “sistema de desencanto” (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 15), assombra suas políticas de morte e de saqueamento, da barbárie do projeto moderno/colonial, o projeto de civilização do Ocidente, o projeto político chamado Brasil.

Em janeiro de 2022, tempo de escrita deste texto, a exposição *Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá - Essa é a grande volta do manto tupinambá*, que passou pela Funarte em Brasília e pela Casa da Lenha, em Porto Seguro, chega à Serra do Padeiro, em Olivença, no território tupinambá onde posteriormente será abrigada, museada. Sobre os mantos que seguem em outros países e museus, Glicéria responde, sem deixar dúvidas

Para nós, Tupinambás da Serra do Padeiro, o manto que está lá na França tem que ficar lá. A gente não pede ele de volta, porque, se a gente o pegar de volta, a gente vai ter perdoado tudo o que foi feito com a gente. Então, existe uma pena, que eles estão pagando. Esses são os rastros onde Tupinambá percorreu, por onde Tupinambá passou. E hoje qualquer tupinambá pode ir à Europa e fazer a revitalização da sua cultura, entender a sua história. Se você fizer esse regresso, esses passos serão apagados. O interessante é deixá-los como castigo deles, que é cuidar e preservar a cultura tupinambá, enquanto a gente está aqui lutando pela nossa terra. Isso é mais difícil que trazê-lo de volta e, dentro de dois dias, ele virar poeira. (TUPINAMBÁ, 2021, p. 14).

A perspectiva de Glicéria Tupinambá coloca em questão até mesmo a prerrogativa de repatriação do manto, apontando para as tensões entre castigo e perdão, entre apagamento e retorno. O levante dos mantos redimensiona os espaços institucionais da arte, pois cruzam fronteiras, operam passagens e colocam para jogo outros sistemas-mundos, contra-epistemologias. O manto, sua presença sagrada, ensina, vive e reaviva memórias, saberes e fazeres a um só tempo. Ele é a centelha que torna possível a retomada, inclusive a retomada do território. Ele impõe outras miradas sobre a constituição de acervo, mobiliza, questiona, desafia aquilo que está estabelecido pelo museu, sob sua custódia institucional, castradora do rito e do livre encontro. A curadoria do Saci, a coleção imaginária, os gestos de fabulação de contra-acervos capazes de turbilhonar os axiomas da colonialidade e da modernidade, são também imagens mobilizadoras da possibilidade de reencantamento das próprias políticas museais, não no sentido de consolidar a sacralização aurática dos objetos,

mas de se fazer ocupar pelas presenças viva dos corpos, memórias, seres, vozes e sopro de outros territórios.

REFERÊNCIAS

BASBAUM, Ricardo. **Manual do Artista etc.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BISPO, Nego. **Colonizações, quilombos: modos e significações.** Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, 2015.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. //: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas.** Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

CESARINO, Pedro. O curador como etnógrafo, o etnógrafo como curador. //:VAZ, Rodrigo. **Máquina de escrever.** Rio de Janeiro: CAPACETE, 2013. p. 3-30.

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

ESBELL, Jaider. Arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas. 2020. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>. Acesso em: 27 jan. 2021.

ESBELL, Jaider. “Makunaima, o meu avô em mim!”. **Illuminuras,** Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan/jul, 2018.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MALRAUX, André. **O museu imaginário.** Lisboa: Edições 70, 2011.

MELO, Jorge Henrique Teotonio de Lima. **A vida social de uma machadinha krahô.** 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010.

PAMUK, Orhan. **O Museu da Inocência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

REZENDE, Marcelo. “Bem-vindo à Bahia, Monsieur Broodthaers!”. **Revista Contorno.** Salvador, v.1, p. 01-13, 2013.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Encantamento (sobre política de vida).** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

TERENA, Naine. “Véxoa: Nós sabemos”. **Catálogo Véxoa: Nós sabemos.** São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

TUKANO, Daiara. Entrevista inédita sobre a performance **Ativação Morí' erenkato eseru' - Cantos para a vida** realizada por telefone em dezembro de 2020. (Arquivo pessoal).

TUNGY, Augustin de. A volta histórica dos mantos tupinambás. **Catálogo da exposição Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá - Essa é a grande volta do manto tupinambá**, 2021. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/65935132/catalogo-kwa-yepe-turusu-yuriri-assojaba-tupinamba> Acesso em: 27 jan. 2022.

TUPINAMBÁ, Glicéria. **Curar o mundo, sobre como um MANTO TUPINAMBÁ voltou a viver no Brasil** 2021. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/curar-o-mundo-sobre-como-um-manto-tupinamba-voltou-a-viver-no-brasil>. Acesso em: 01 jan. 2022.

TUPINAMBÁ, Glicéria. O manto tupinambá. *In*: LOBO, Jade Alcântara *et al.* **Revista Odù: Contracolonialidade e Oralitura**. Ilhéus: Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB, 2021. p. 30-32.

VELOSO, Caetano. "Sampa". *In*: VELOSO, Caetano. **Muito - Dentro da Estrela Azulada**, Philips Records, 1978.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de Antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

Recebido em 31 de janeiro de 2022.
Aprovado em 11 de novembro de 2022.