



A ARTE CONTEMPORÂNEA INDÍGENA EM CONSTELAÇÕES TECNO-POÉTICAS

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA



Obra Lugar Inespecífico, residência artística, 2018. Foto: Thydêwá

ARTIGO

A ARTE CONTEMPORÂNEA INDÍGENA EM CONSTELAÇÕES TECNO-POÉTICAS

A atuação inovadora da ONG Thydêwá, que propõe uma estética decolonial e afetiva, na qual artistas indígenas e não indígenas criam poéticas altamente tecnológicas e colaborativas.

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA
ABCA/BAHIA

A relação entre tecnologia e os modos de vidas das comunidades originárias é um dos temas recorrentes no panorama da decolonialidade. Quando se trata de processos artísticos, reflete a complexidade da sociedade contemporânea: híbrida, múltipla e fragmentária. Não faltam exemplos de artistas indígenas no circuito nacional que abordam a temática, como Kadu Tapuya, que delineia em suas colagens digitais a proposta de um “futurismo indígena”; e Denilson Baniwa, que pintou imagens retratando indígenas utilizando celulares e televisões.

Um dos trabalhos mais fecundos sobre a articulação entre as poéticas originárias e a tecnologia tem sido feito pela ONG Thydêwá, sob a coordenação do realizador audiovisual e curador Sebastian Gerlic, que vem conseguindo com qualidade ímpar cingir estes elementos em um formato extremamente inovador de fomento às artes visuais. Situada em Olivença, terra mãe do território Tupinambá, em Ilhéus, no sul da Bahia, esta ONG vem realizando projetos pioneiros. O mais recente deles, a exposição

Retratos Invisíveis, em cartaz até 21 de outubro, na Feira Internacional de Arte Digital na Bolívia, mARTadero, Cochabamba. O objetivo da mostra foi “projetar luz visível em pessoas que são invisíveis na sociedade contemporânea, especialmente, as mulheres indígenas e as pessoas indígenas LGBTQI+”, afirmam Gerlic e Thea Pitman (Universidade de Leeds, Inglaterra), curadores da mostra. Os retratos apresentados concentram-se predominantemente nas comunidades indígenas do nordeste brasileiro, em especial a comunidade Pankararu, no sul de Pernambuco, e a comunidade Tupinambá de Olivença. A mostra ainda inclui obras feitas em sistemas colaborativos entre artistas não indígenas e as comunidades Desana, Imboré, Kaingang, Karapotó Plak-ô, Pataxó de Barra Velha, Pataxó Hãhãhãe, Terena e Xukuru do nordeste do Brasil, além de um artista Mocoví do nordeste da Argentina.

A série Mulheres Invisíveis (2019), que faz parte da mostra, consiste em cinco retratos em colagem digital de mulheres indígenas: Maria Pankararu, Iã Gwarini (Lais) Tupinambá, Menbyra

Iasy (Rita) Tupinambá, Txaynara Imboré e Txaha Pataxó Hãhãhãe. São colagens digitais articuladas, por meio de um código QR correspondente, a obras de videoarte que exploram as diferentes camadas das imagens e incluem as vozes das mulheres indígenas, em entrevistas à jornalista brasileira Débora Pill. O autor dos retratos e das peças de videoarte é o fotógrafo bretão Antoine Buquen. Sobre estas imagens foram adicionados grafismos de Menbyra Iasy (Rita) Tupinambá. A outra série apresentada na mostra intitula-se Origem (2020), que consiste em retratos de indígenas LGBTQI+: Bia Pankararu, Edmar e Leonardo Pankararu, Lesley Pankararu, Tonninho Pankararu, Brendo Tupinambá e Herbert Tupinambá. Os retratos foram feitos pela fotógrafa e videoartista brasileira Laryssa Machada, e tiveram a intervenção de grafismos de Antônio Vittal Neto (Tonninho) Pankararu. Alguns desses retratos podem ser vistos em outras versões no aplicativo Artivive.

Outras obras presentes na mostra surgiram de projetos artísticos anteriormente dirigidos ou apoiados

pela Thydêwá, como a instalação Voz do Mar, do artista boliviano Ozzo Ukumari, que criou a obra utilizando uma rede de pesca e captação de sons do mar, juntamente com os Pataxó de Barra Velha (BA). A rede pode ser “tocada” pelos fruidores da obra, que acionam o som das águas ao mexerem na rede. O trabalho fez parte do projeto Arte Eletrônica Indígena-AEI (www.aei.art.br), realizado, em 2018, pela Thydêwá. Agraciado com a menção honrosa do Start Prize 2019, importante prêmio europeu em homenagem à inovação em tecnologia, indústria e sociedade estimulada pelas artes, o projeto estimulou a conexão entre tecnologia e ancestralidade, contando com o apoio da Universidade de Leeds (Inglaterra), da British Academy e do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), além de patrocínio da empresa Oi e do Estado da Bahia. O projeto optou pelo formato da residência artística, promovendo a imersão de artistas em várias comunidades indígenas no Nordeste do Brasil, resultando em experiências in-loco e obras expostas em uma mostra/



Exposição Retratos Invisíveis, na Feira Internacional de Arte Digital na Bolívia, 2022. Foto: Thea Pitman.



Exposição AEI no MAM-Salvador. Foto: Thydêwá.



Exposição Retratos Invisíveis, na Feira Internacional de Arte Digital na Bolívia, 2022. Foto: Thea Pitman.

festival no Museu de Arte Moderna (MAM-BA), em Salvador. Fizeram parte da AEI, Sebastian Gerlic (coordenador da Thydêwá e curador), Thea Pitman (professora da Universidade de Leeds e curadora), Tiago Tao (produtor executivo e curador), Felipe Fonseca (curador e assessor), Helder C. Jr. (webmaster), Potyra Tê Tupinambá (diretora da Thydêwá e curadora), Ilana Majerowic (sinergismo com comunidade Pankararu), Dayanne Pereira (assessora de imprensa), Fernanda Martins (agitadora da rede AEI), Ana Campagnac (sinergismos com comunidades indígenas).

“SÃO AÇÕES QUE PROPÕEM A APROXIMAÇÃO ENTRE ARTE E VIDA ENQUANTO PEDRA ANGULAR DA ARTICULAÇÃO ENTRE AS EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS INDÍGENAS E A ARTE CONTEMPORÂNEA...”

Para além da produção da obra artística, a metodologia de investigação poética do AEI se revelou como autêntico meio propulsor da experiência estética em espaços de atuação originais, diversos aos

modelos hegemônicos do sistema da arte. São ações que propõem a aproximação entre arte e vida enquanto pedra angular da articulação entre as experiências estéticas indígenas e a arte contemporânea, que podem ser compreendidas não como expressões opostas, mas práticas e saberes que se inter-relacionam em espaços instáveis e sincréticos, cujo fim último é a junção “arte-vida”. Partilham mais semelhanças do que diferenças, especialmente, se pensadas em contraponto a um suposto caráter “representativo da arte”: estas poéticas não compõem uma pedagogia ou explicação do mundo; são uma reconfiguração do mundo sensível. Como afirmou Els Lagrou, no livro *Arte Indígena no Brasil* (C/Arte, 2013): “Muito do que é produzido na vertente, hoje em dia dominante, da arte conceitual tem mais a ver com o questionamento de tal definição do que com sua afirmação. O que estes artistas visam com sua obra é provocar um processo cognitivo no espectador que se torna, desta

maneira, participante ativo na construção da obra, à procura de possíveis chaves de leitura. Quanto mais complexas e menos evidentes as alusões presentes na obra, mais esta será conceituada” (p.12). Assim, Lagrou identifica diversos pontos em comum entre a arte contemporânea e a arte indígena, pois “[...] muitos artefatos e grafismos que marcam o estilo de diferentes grupos indígenas são materializações densas de complexas redes de interações que supõem conjuntos de significados; [...] São objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo” (p. 13). A nova geração de indígenas que despontou no sistema da arte contemporânea brasileira, principalmente, nos anos recentes, tem mostrado uma relação próxima com os modos de operar da arte contemporânea ao extrapolar o uso de suportes tradicionais, como a pintura e a escultura. Gustavo Caboco, por exemplo, utiliza foto-performance, texto, têxteis, desenho

“MESMO QUE SE CONSIDERE QUE TODA OBRA DE ARTE SEJA NATURALMENTE POLÍTICA, MUITAS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS E INDÍGENAS ABARCAM POR SI A EXPERIÊNCIA DE UMA POÉTICA-POLÍTICA PARTILHADA COM A VIDA”

para expressar uma poética autobiográfica relacionada à identidade e à preservação da memória. Paulo Desana, com a série de fotografias retratando indígenas pintados com grafismos em tinta neon, promove um efeito psicodélico nas imagens, cujo brilho, segundo o artista, simboliza a manifestação dos espíritos, dos conhecimentos. A artista Uýra Sodoma traveste-se de seres híbridos em foto-performances de forte impacto visual. Também se destacam artistas indígenas que lançam mão da fotografia e do áudio-visual, como Zahy Guajajara que realiza vídeo-performances e vídeo-instalações nos quais narrações e imagens fundem-se em jogos cênicos altamente expressivos; e Ziel Karapotó, cuja poética ligada à performance e novas tecnologias ganhou projeção com o excelente filme *E o verbo se fez carne*, obra que fica na fronteira entre a vídeo-performance e videoarte.

Voltando às obras do projeto Arte Eletrônica Indígena (AEI), é possível notar o vínculo entre arte indígena e arte contemporânea por meio de dimensões diversas, como o ativismo e o coletivismo, que marcam o modo de produção colaborativo entre indígenas e artistas não-indígenas a partir do uso inventivo das tecnologias digitais, e em contraposição a questões primordiais da tradição ocidental, como a materialidade do objeto e a autoria do artista. A dimensão ativista refere-se à vocação da resistência social inerente a essas expressões artísticas, aos moldes do que demonstra Jacques Rancière, no livro *A Partilha do Sensível: Estética e Política* (Editora 34, 2015). Mesmo que se considere que toda obra de arte seja naturalmente política, muitas poéticas contemporâneas e indígenas abarcam por si a experiência de uma poética-política partilhada com

a vida. Esta noção do par ética-estética, portanto, diferencia-se da ideia de uma “arte engajada”, declaradamente ideológica. A relação entre arte indígena e arte contemporânea, em si, naturaliza a conexão arte e política; visto o lugar de quem a produz. Neste caso, artistas e indígenas compartilharam de um mesmo lugar, a residência da criação poética. Um exemplo desta dimensão foi a residência Maracá no Chip, do músico, produtor e DJ Tito Vinícius, que resultou na parceria com o músico Yarú Tupinambá (BA), a partir da elaboração de sonoridades e instrumentos musicais, misturando a atmosfera sonora indígena, a música eletrônica e os elementos da natureza.

Esta dimensão ativista também marcou o trabalho dos artistas cariocas André Anastácio e Alberto Harres, que vivenciaram a experiência do AEI com o povo Pankararu (PE), co-criando a obra A voz da Terra Pankararu, artefato eletrônico sonoro com gravações de rituais e cantos Pankararu, inserido dentro de um pote de cerâmica feito pelas mulheres

indígenas. O coletivo procurou, assim, resgatar a memória por meio da sonoridade como metáfora relativa ao esquecimento tão comumente associado às novas tecnologias, e suas formas de comunicação instantâneas e efêmeras (aliás, não seria também o esquecimento do passado uma arma colonialista?). Juntas, a tecnologia ancestral da cerâmica e as novas mídias proporcionaram o resgate da oralidade, reafirmando a importância da preservação das vozes e cantos indígenas. Obras como essas valorizam modos de discurso, bens e signos anti espetacularização; sendo eles o tempo, as pequenas formas, as narrativas desconstruídas, entre outros aspectos presentes nas temáticas e nas formas artísticas contemporâneas. Um vaso de barro, aparentemente tão comum, pode ser pensado em sua dimensão ativista, pois emite sons de seu interior, que concentram em si a potência de um povo. Afinal, a “(...) imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração”, afirmou Didi-Huberman, no livro *Sobrevivência dos vaga-lumes* (UFMG, 2011, ps. 60-61).

Já a dimensão coletiva revela-se nas experiências do projeto AEI para além da política; aponta para o sentido de estar junto, o encontro de um sentido comum para o mundo. A busca pela criação coletiva e o compartilhamento de signos e sentidos entre as várias esferas sociais podem ser observadas na metodologia da residência artística, como confirmam os vídeos produzidos durante essas vivências nas aldeias. Nestes vídeos, é possível observar como não é apenas a necessidade de um “produto final” que interessa, mas o processo, a troca de experiências e ideias, e as várias produções feitas nos locais, registradas e apresentadas também na mostra/festival no MAM-BA. O artista Naum Bandeira, por exemplo, criou stencils e reproduziu imagens em vários locais em uma aldeia Xocó (Sergipe) promovendo uma reflexão sobre os signos nas sociedades. São “e-mojis ancestrais”, afirmou o artista, a respeito de imagens, como o cacto, o cocar, o maracá; “símbolos da resistência”, como identificaram os indígenas Paulo e Cristiano Xocó. A noção de “estética relacional”

pode ser emprestada aqui da teoria da “estética relacional” proposta por Nicolas Bourriaud, no livro *Estética Relacional* (Martins Fontes, 2009), para uma arte com funções interativas, conviviais e relacionais, em oposição aos espaços simbólicos autônomos e privados legitimadores do sistema artístico. Uma verdadeira teia relacional foi proporcionada por obras, como a *Árvore dos Desejos Hãhãhãe*, projeto dos artistas Paulo César Teles e Rosana Bernardo, com o povo Pataxó Hãhãhãe (BA). A “escultura árvore” foi feita a partir da reciclagem de lixo encontrado na aldeia, com sensores digitais de aproximação e expressões audiovisuais interativas a partir do movimento das pessoas ao redor. Com uma proposição também relacional, o fotógrafo Davy Alexandrisky mergulhou em aldeias Pataxó (BA) para estimular o diálogo entre gerações a partir da produção de imagens. Os indígenas jovens fotografaram a vida dos indígenas idosos, enquanto os idosos fizeram o mesmo em relação aos jovens; brincando de “caçar imagens”. Ao final de cada

“caçada” foram projetadas as imagens, discutidas posteriormente em rodas de conversa. Para Ailton Krenak, no livro *A vida não é útil* (Companhia das Letras, 2020), a experiência de uma consciência coletiva é algo inato aos povos indígenas. “É uma forma de preservar nossa integridade, nossa ligação cósmica [...]. Não conheço nenhum sujeito de nenhum povo nosso que saiu sozinho pelo mundo. Andamos em constelação” (p. 39)

O projeto AEI apresentou diversas expressões híbridas, que poderiam ser nomeadas como escultura sonora interativa, colagem digital, pintura ancestral digital, música tecno étnica. O artista Bruno Gomes, pesquisador de culturas indígenas, em residência com o povo Karapotó Plak-ô (AL), criou pinturas corporais eletrônicas, ampliando o conceito de pintura corporal com o uso da tecnologia. Os participantes desenharam os elementos visuais, que depois foram animados e projetados em seus corpos. As imagens também foram projetadas sobre os corpos dos espectadores na mostra do MAM e em outras exposições. A artista aruma,

da Bolívia, que trabalhou com o povo Camacam Imboré/ Tupinambá (BA), realizou a obra *Pulsação*, na qual combinou conhecimentos, processos e materiais tradicionais, como a tecelagem e a taboa, com elementos high-tech, como a fibra ótica. A artista criou um casulo gigante a partir da tecelagem, onde as pessoas poderiam ficar dentro. A partir de um microcontrolador e um sensor de pulso, o casulo convertia em luz os batimentos do coração de quem entrava nele. Arte e tecnologia ainda resultaram em obras ritualísticas, como *Eles estão escutando*, fruto da residência realizada pelo britânico



Menbyra Iasy Tupinambá, fotografa por Antoine, 2019. Foto: Sebastián Gerlic.

Nicolas Salazar Sutil, na aldeia Karirí-Xocó (Porto Real do Colégio/AL), que se inspirou no rio Opara (São Francisco), uma das principais fontes de sustento, memória e cultura da comunidade Kariri-Xocó. Três “site specific performances” exploraram a quietude, a postura corporal, e o uso do espaço para simbolizar temas como a recuperação de terras, resiliência e enraizamento.

“A COLETA DE SONHOS, PORTANTO, UNIU TERRITÓRIOS, REPRESENTAÇÕES E SISTEMAS CULTURAIS DIFERENTES, PORÉM COM ALGO EM COMUM: A TRANSFORMAÇÃO DO MUNDO POR MEIO DA PARTILHA ESTÉTICA”

O projeto AEI reforça a ideia de que a arte dos povos originários possui uma história que pode ser reconstruída por meio de pontos em comum, rupturas e ligações geopolíticas. Os artistas Sheilla Souza e Tadeu Kaingang, do coletivo Kokir, apresentaram a proposta de “sonhar junto”, criação compartilhada de colagens digitais feitas pelos artistas, juntamente

com os Tupinambá, do Nordeste, e os Kaingang, do Sul. A coleta de sonhos, portanto, uniu territórios, representações e sistemas culturais diferentes, porém com algo em comum: a transformação do mundo por meio da partilha estética.

Em 2021, a ONG Thydêwá também realizou o projeto AIRE (Arte com Indígenas em Residências Eletrônicas – www.aei.art.br/aire), que possibilitou o encontro de artistas indígenas e não indígenas do Brasil, Chile, Argentina, Equador e Bolívia, que criaram obras de arte, em diferentes formatos, linguagens e conceitos, por meio de encontros digitais. Obras em formato audiovisual, que foram resultado de AIRE, como El Colibri e Soño Profundo, revelam sons e imagens que remetem a espaços oníricos, alterando a equação espaço-temporal vigente. São obras que fazem o constructo da imagem do tempo em relação oposta à temporalidade cotidiana. Nesta temporalidade fílmica, intrínseca ao universo audiovisual do qual ela se origina, o desaceleramento não corresponde à experiência sensorial

e direta do mundo, mas a um estado de imanência, onde a fluidez, o ritmo, a encadeamento remetem a um arcabouço espaço-temporal diferente dos ritmos tradicionais da linguagem audiovisual; há aqui um ponto de encontro com as estratégias do cinema indígena, no qual a espetacularização da imagem cede espaço à desaceleração e ao silêncio como métodos anti-imediatismo das imagens e do mundo, como podemos ver em obras emblemáticas do cineasta Isael Maxacali, um dos principais diretores indígenas em atuação no Brasil, que desenvolve uma obra altamente criativa, constituída por filmes-rituais, documentários e animações.

Na observação das obras do projeto AIRE, a percepção torna-se outra. Em El Colibri, os artistas Tadeu Kaingang (Brasil), OzZo Ukumari, Elías Caurey Guarani (Bolívia) e Rudy Andrés Wiliche-Mapuche (Chile) lançam um olhar subjetivo de um pássaro que no Brasil é chamado de Colibri (Beija-flor) e na língua Kaingang é nomeado Kókoj. A obra tem ainda a poesia do Elías que foi traduzida para a língua



Obra A terra que nós somos, etnia Karapotó Plaki-ô, 2018. Foto: Thydêwá.

Kaingang, as vozes de João Natalino Pantu, da Terra Indígena Ivaí e do Florêncio Rékág, da Terra Indígena Rio das Cobras, ambas no Paraná (Brasil). Alguns desenhos traçam a relação da ave com a cosmologia Guarani, que percebe a figura do colibri marcada nas estrelas. Sons de uma floresta profunda, insetos, sapos, pássaros noturnos, passos sobre folhas, se misturam ao ritmo

da fala em língua indígena com sutil eco e entrecortada por pausas, moldando assim a plasticidade sonora da obra e a sensação de imersão, a escuta que leva a outra dimensão, o fruidor que sai do tempo de consumo imediato para contemplar o que os sentidos não captam. Nesta operação, o fruidor é transportado a outra dimensão, como se estivesse em meio à floresta escutando a fala de um ente

espiritual. Como afirma Deleuze, no livro Cinema 2: A imagem-tempo (Brasiliense, 2013, p. 27): “[...] há devir, mudança, passagem. Mas a forma do que muda não muda, não passa. É o tempo, o tempo em pessoa, ‘um pouco de tempo em estado puro’: uma imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança”. Nestes alargamentos dos instantes, estas obras oferecem um futuro contra-futuro, isto é, um futuro de possibilidades outras frente ao aceleração da sociedade da informação e à visão mecanicista da realidade, resultando em uma experiência de ruptura. É o que acontece com a obra *Soño Profundo* (Fotografias: Anna Carolina Barros Campagnac; ngela Berlinde; aruma; Carina Dessana; Coletivo Kókir-Sheilla Souza e Tadeu dos Santos Kaingang; Shiraigo Lanche; Valeria Scornaienchi. Imágenes Deep Dream: aruma. Animação: Naine Terena; aruma. Audio: Shiraigo Lanche), na qual o ritmo lento e fluido de transformação das imagens de mulheres e crianças em mosaicos de cores e elementos fluidos, embaladas por um canto

mântrico, cria este espaço-tempo de uma outridade emanada por um sentido cósmico.

Os projetos da Thydêwá inserem-se nas novas dimensões da cultura visual como um todo. Se o crescimento das redes virtuais e da espetacularização do cotidiano nos leva a pensar sobre a possibilidade de um colapso da experiência física e coletiva na cidade, as residências em aldeias indígenas apresentaram um reordenamento deste paradigma a partir da própria tecnologia, reafirmando a articulação entre arte e vida. Depoimentos dos indígenas nos vídeos confirmam isso: “A vida é uma arte”, “É como lançar uma flecha para o mundo”. Uma das vozes mais marcantes foi a de Tawaná Kariri-Xocó. Ele explicou que, através da natureza, o indígena vê, percebe o mundo, dança e canta. Mas, se de repente, passa um pássaro, uma nova forma artística se constrói. “Hoje até com o som de um carro o índio tem a capacidade de juntar o que tem na civilização e o que ele aprendia e aprende, o que viveu e o que vive na natureza, e de repente sai um

canto.” Estes dizeres vão ao encontro do entendimento do escritor Daniel Mundukuru a respeito da arte, como ele escreveu no catálogo da mostra Vêxoa - nós sabemos (Pinacoteca, 2020): “A arte que reverbera é a arte da natureza [...] Assim, entendo-a para além de mim e para além de nós. [...] Penso nisso, quando observo a natureza - que não costuma se impor por meio da criação artística -, que é a própria arte por ser capaz de estar no aqui e agora de si mesma” (p. 142). Assim, as experiências da Thydêwá mostram que artistas, indígenas ou não, costuram seus universos sensíveis a partir do estar junto e do próprio estatuto da arte contemporânea e sua relação intrínseca com a vida. São constelações poéticas em permanente afeto e transformação.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DELEUZE, Gilles. Cinema 2. A imagem-tempo. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

HUBERMAN, Didi. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

KRENAK, Ailton. A vida não é útil. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAGROU, Els. Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação. C/ Arte, 2013.

MUNDUKURU, Daniel. Da gênese de vêxoa. In: Vêxoa - nós sabemos. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível: Estética e Política. São Paulo: Editora 34, 2015.

Alessandra Simões Paiva é membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), Associação Nacional de Pesquisadores

em Artes Plásticas (ANPAP), European Network of Brazilianists Working in Cultural Analysis (REBRAC). Docente na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB).

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA

Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), European Network of Brazilianists Working in Cultural Analysis (REBRAC). Docente na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB).