



Indígenas Favelados
(Kadu Tapuya , 2020).
Colagem Digital.
Acervo do artista.

ESTÉTICAS COSMOLÓGICAS: A NOVA ARTE INDÍGENA BRASILEIRA E SUAS ARTICULAÇÕES COM AS LINGUAGENS CONTEMPORÂNEAS

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA - ABCA/BAHIA

RESUMO: Este artigo utiliza uma abordagem reflexiva para analisar a produção da nova geração de artistas visuais indígenas no contexto da virada decolonial da arte brasileira. A metodologia empregada implica uma análise qualitativa e interpretativa baseada em observações diretas das obras apresentadas em diversas exposições, assim como uma revisão crítica da literatura especializada. A partir das observações, identificaram-se e examinaram-se as semelhanças entre as práticas artísticas da nova arte indígena e a arte contemporânea, focando-se na forma como essas estéticas promovem a conexão entre arte e vida, estética e política. O conceito de “aesthesis”, desenvolvido pelo semiólogo argentino Walter Mignolo, serve como base teórica central e se relaciona com os princípios teóricos estabelecidos por autores como Jacques Rancière, Nicolas Bourriaud e Anne Cauquelin, além de autores indígenas.

PALAVRAS-CHAVE: arte indígena, decolonialidade, arte contemporânea, arte brasileira, virada decolonial.

ABSTRACT: This article uses a reflective approach to analyze the production of the new generation of Indigenous visual artists in the context of the decolonial turn in Brazilian art. The methodology involves a qualitative and interpretative analysis, based on direct observations of works presented in various exhibitions, as well as a critical review of specialized literature. From these observations, the similarities between the artistic practices of the new Indigenous art and contemporary art were identified and examined, focusing on how these aesthetics promote the connection between art and life, aesthetics and politics. The concept of “aesthesis”, developed by the Argentine semiotician Walter Mignolo, serves as the central theoretical basis, and is related to the theoretical principles established by renowned authors such as Jacques Rancière, Nicolas Bourriaud, and Anne Cauquelin, in addition to indigenous authors.

KEYWORDS: Indigenous art, decoloniality, contemporary art, Brazilian art, decolonial turn

INTRODUÇÃO

Está ocorrendo uma transformação radical na arte contemporânea, caracterizada pela articulação transcultural e global de sistemas artísticos em rede, unidos pela crítica ao poder colonialista e imperialista. Essas poéticas se conectam de maneira inédita por meio de uma complexa combinação de elementos simbólicos como religião, territorialidade, raça, classe, etnia, gênero, nacionalidade, direitos humanos, ecologia e direitos culturais. Nesse contexto, que no Brasil descrevo como a “virada decolonial da arte” (Paiva 2022), emerge uma nova geração de artistas indígenas cujas poéticas se articulam profundamente com as linguagens contemporâneas. São práticas e saberes que se interrelacionam em espaços instáveis e sincréticos com o objetivo de unir arte e vida.

Este artigo analisa a produção da nova geração de artistas visuais indígenas do Brasil e sua relação com a arte contemporânea. Com obras que enfatizam a relação inseparável entre arte e vida (estética e política) como

resposta urgente à crise capitalista, esses artistas criam poéticas decoloniais que abordam questões étnico-raciais, sobretudo reforçando os vínculos entre injustiça social, política, territorialidade, ecologia, etc. O objetivo aqui é investigar as semelhanças entre as formas de operar da arte indígena e a arte contemporânea, a partir da maneira como ambas as estéticas promovem a conexão entre arte e vida, utilizando como base o conceito de “aesthesis” desenvolvido pelo semiólogo argentino Walter Mignolo (2010, 2019), relacionando-o com alguns princípios estabelecidos por autores referenciais das teorias do arte contemporânea, como Jacques Rancière (2015), Nicolas Bourriaud (2009) e Anne Cauquelin (2013), além de autores indígenas.

Conceituando a “aesthesis” como uma categoria que estabelece a importância dos sentidos e da sinestesia no processo de criação e fruição estética, em oposição ao culocentrismo que dominou o cânone da arte ocidental por séculos, Mignolo (2010, 2019), um dos principais intelectuais vinculados ao grupo Modernidade/Colonialidade/

Decolonialidade (MCD), fundamentou os estudos da decolonialidade nas artes. Partindo desse princípio conceitual, nossa proposta neste artigo é realizar uma análise crítica panorâmica do fenômeno do surgimento de uma novíssima geração de artistas indígenas no Brasil, explorando um marco teórico desde a teoria, crítica e história da arte, para investigar como os novos artistas indígenas resgatam a “aesthesis” (Mignolo 2010) para produzir arte, mostrando como o arte indígena renova os vínculos entre arte e vida, ética e estética.

A EMERGÊNCIA DA “ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA” NO CONTEXTO DA VIRADA DECOLONIAL DO BRASIL

Neste subtítulo, utilizamos aspas para destacar o termo “arte indígena contemporânea” com o intuito de enfatizar o pensamento do artista, galerista, curador e pesquisador Jaider Esbell (1979-2021), da etnia Macuxi, que foi uma das principais vozes indígenas a liderar o movimento de emergência de artistas indígenas

surgidos recentemente no Brasil. Esbell, falecido prematuramente, foi um dos líderes do movimento artístico decolonial e propagou a ideia do surgimento de uma “arte indígena contemporânea” no Brasil como um fenômeno sem precedentes em suas curadorias, conferências e textos. Esse conceito está descrito em um artigo seminal publicado na revista Select (<https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo-2/>). O texto de Esbell foi escrito em uma época que ele mesmo definiu como “grandiosa”, pois foi um período marcado pela presença sem precedentes de novos artistas indígenas na cena brasileira. Segundo o artista, pela primeira vez no Brasil também houve um maior reconhecimento de artistas de gerações anteriores, que até então haviam atuado à margem do sistema do arte contemporânea.

Inúmeros exemplos dessas transformações foram apontados por Esbell. Houve exposições coletivas de grande escala, como Vêxoa: nós sabemos (2020/2021) na Pinacoteca de São Paulo, curada pela educadora e crítica indígena Naime Terena, que

discutiu os estereótipos sobre as artes dos povos indígenas, frequentemente associados a conceitos artesanais e etnológicos. Houve inovações de grande repercussão, como a 34ª Bienal de São Paulo (2022), considerada a primeira bienal indígena graças a um amplo programa organizado por Esbell. Grandes instituições também realizaram exposições individuais, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), que abrigou mostras de Joseca Yanomami em 2022 e Carmézia Emiliano em 2023. Outras ações – como bienais e prêmios – deram visibilidade a jovens artistas que começaram recentemente a se destacar no mundo da arte.

É importante destacar que o fenômeno da geração desses novos artistas indígenas faz parte de um contexto mais amplo no arte contemporânea brasileiro, que defino como a “virada decolonial na arte brasileira”.¹ Considero que o início desse movimento no Brasil foi a exposição 1988: A mão afro-brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Emannel Araújo e Carlos Eugênio Marcondes de Moura como curador

adjunto. O antropólogo Alexandre Araujo Bispo (2020) estabelece um importante marco cronológico para a continuação e afirmação desse movimento no Brasil, que vai de 2016 a 2019, quando uma extensa sequência de exposições protagonizadas por artistas negros assinala um momento sem precedentes na cena cultural brasileira. O autor afirma que essa mudança se deve principalmente à pressão crítica do meio artístico negro, especialmente no teatro. Apesar desses começos associados à arte produzida por artistas afro-diaspóricos, a produção indígena só ganhou destaque na cena brasileira muito recentemente, concretamente durante a pandemia de Covid-19, com a já mencionada exposição Vêxoa: Nós sabemos e a exposição Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea (com curadoria de Esbell, coorganizada pelo MAM e pela Fundação Bienal de São Paulo em 2021).

Muitas iniciativas ocorreram em períodos anteriores, como o projeto iMira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas, parte de um extenso projeto coordenado por Maria



Obras de Jaider Esbell (34a Bienal de São Paulo, 2022). © Levi Fanan/Fundação Bienal de São Paulo

Inês de Almeida entre 2013 e 2015. No entanto, diria que é importante situar o surgimento de uma nova geração de artistas indígenas brasileiros como consequência de um fenômeno bastante recente e sem precedentes. Em 2024, por exemplo, pela primeira vez na história, o pavilhão brasileiro da Bienal de Veneza (com curadoria do brasileiro Adriano Pedrosa) foi composto inteiramente por obras de artistas indígenas. Batizado de Pavilhão Hãhãwpuá (como o povo Pataxó chama o território que hoje chamamos Brasil), a exposição brasileira foi curada pelos artistas indígenas Denilson Baniwa, Arissana Pataxó e Gustavo Caboco Wapichana.

É essencial definir esses marcos cronológicos para apontar possíveis diferenças e semelhanças entre o movimento decolonial nas artes no Brasil e em outros países latino-americanos. O intervalo de mais de duas décadas entre a fundação do grupo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (MCD) e as recentes publicações acadêmicas no campo das artes no Brasil evidencia a necessidade de estudos que reflitam

sobre o arte decolonial brasileiro. Em minha pesquisa, utilizei o termo “decolonial” com base nos estudos do grupo MCD. Contudo, a “decolonialidade” no Brasil ainda é uma questão problemática, uma vez que a colonização portuguesa trouxe especificidades ao caso brasileiro, como observa Ballestrin (2013), para quem “o Brasil aparece quase como uma realidade separada da realidade latinoamericana”. A autora salienta que não há pesquisadores brasileiros associados ao grupo MCD. No que diz respeito às questões de etnicidade e raça na arte brasileira, por exemplo, há peculiaridades historiográficas e territoriais muito importantes para se comparar com os países vizinhos. Isso se reflete, por exemplo, na presença pioneira do arte afro-diaspórica no circuito hegemônico em comparação com o arte indígena, que só recentemente ganhou relevância.

AS MÚLTIPLAS DIMENSÕES DA “AESTHESIS”

Ao descrever o que seria essa nova arte indígena, Esbell (2021) afirma: “Não há como falar de arte indígena

contemporânea sem falar dos povos indígenas, sem falar do direito à terra e à vida.” Portanto, esse é um ponto crucial em minha análise da “aesthesis” do arte indígena: o direito à terra e à vida permeia as poéticas indígenas contemporâneas, precisamente porque, em várias dimensões formais, essas obras estabelecem propósitos intrínsecos à própria existência indígena, como a recuperação da identidade, a luta pela terra, a ecologia e a espiritualidade, mostrando assim uma profunda relação entre arte e vida.

O ponto principal a ser analisado aqui é a relação que Mignolo (2010/2019) estabelece com as acepções da palavra “aesthesis”, que giram em torno de “sensação”, “processo de percepção”, “sensação visual”, “sensação gustativa” ou “sensação auditiva”. E dada sua observação sobre a presença da sinestesia na arte como um fator ontológico na relação entre arte e vida na estética decolonial, me aventurei a tecer uma relação entre essas poéticas indígenas e a arte contemporânea. Embora Mignolo afirme que a descolonização da arte requer

desvincular a estética da arte para incorporar a “aesthesis” oculta, parece-me relevante destacar o esforço feito por artistas ocidentais (das vanguardas históricas às linguagens pós-guerra e à arte contemporânea) em questionar (ou, como prefere o jrgão decolonial, desobedecer) o cânone ocidental.

É possível notar o vínculo entre a arte indígena e a arte contemporânea através de diferentes dimensões, como o ativismo e o coletivismo, que marcam um modo de produção colaborativo frente às questões primordiais da tradição ocidental, como a materialidade do objeto e a autoria do artista. Como afirma a artista e pesquisadora Kariri Bárbara Matias (2021, p. 121), a performance é “(...) uma forma de reviver e lembrar nossa existência, é um dever ético em relação à arte contemporânea”. A dimensão ativista se refere à vocação de resistência social inerente a essas expressões artísticas, em linha com o que Jacques Rancière (2015a) demonstra com seu conceito de “partilha do sensível”. Essa noção de par ético-estético, segundo o

autor, difere, portanto, da ideia de “arte engajada”, que é declaradamente ideológica. Em sua concepção, arte e política estão conectadas pelas sutilezas da linguagem, levando em conta o lugar de quem a produz.

São inúmeros os artistas indígenas da nova geração brasileira que utilizam estratégias de arte contemporânea para compor suas obras. Destacam-se por empregar estratégias que vão além dos meios tradicionais, utilizando novas tecnologias, performance, intervenções urbanas, etc. Gustavo Caboco, por exemplo, usa fotoperformance, textos têxteis e desenhos para expressar uma poética autobiográfica relacionada à identidade e à preservação da memória de seus antepassados. Paulo Desana, com sua obra Pamürimasa (“os espíritos da transformação”), uma série de fotografias de indígenas pintadas com tinta de néon, promove um efeito psicodélico nas imagens, cujo brilho, segundo o artista, simboliza a manifestação dos espíritos do conhecimento. Kadu Tapuya utiliza o termo “Futurismo Indígena” para denominar sua poética. A partir de uma

perspectiva decolonial, ele expressa um futuro no qual os povos indígenas estão vivos e são os narradores de sua própria história. Isso pode ser observado em seus colagens digitais, que convidam à reflexão e mostram indígenas em cenários pós-apocalípticos.

Mesmo os artistas que optam por utilizar técnicas pictóricas tradicionais demonstram uma relação com a espiritualidade e as cosmocepções de suas comunidades, o que reforça esses vínculos entre vida e arte. Essa dimensão cósmica e xamânica permeia a poética de alguns artistas indígenas, como o próprio Jaider Esbell, cuja obra, em grande parte dedicada à pintura, é composta por imagens que evocam as forças da floresta e seus seres, em uma espécie de xamanismo visual, em “(...) um tempo contínuo sem parar” (Esbell 2018, p. 14).

Muitas pinturas indígenas estão carregadas de expressivas características cosmológicas, como as obras produzidas pelo coletivo Mahku, que reúne artistas-pesquisadores



Retorno à maloca (Gustavo Caboco, 2024). Acrílica sobre tela. Foto: Julia Thompson. Galeria Millan

do povo Huni Kuin, cujo processo criativo está fortemente vinculado às formas ancestrais de sua comunidade tradicional. Música, desenhos, pinturas e curas se misturam em processos estéticos rituais que buscam a cura e são desencadeados pelo efeito da ayahuasca. O artista

Aislan Pankararu, formado em medicina, emprega elementos gráficos tradicionais da arte corporal de seu povo para produzir desenhos e pinturas que mostram influências das composições orgânicas do corpo, como o fluxo sanguíneo e os elementos microscópicos. Sua obra está estreitamente relacionada com a ideia de cura, como pode ser visto, por exemplo, nas representações das raízes das árvores como símbolos de sustento e apoio, além de também funcionar como uma transcodificação pictórica do fluxo sanguíneo.

Transformações realmente impactantes no sistema da arte podem ser vistas no trabalho da artista Glicéria Tupinambá, que, em 2006, começou a estudar as técnicas utilizadas para confeccionar os antigos

mantos de plumas Tupinambá, recriando essas peças por meio de procedimentos ancestrais. Com a sacralidade do manto como motivo principal de sua trajetória, Glicéria revela uma forma de fazer arte na qual se misturam ações estéticas e políticas. Destaca-se seu papel como figura-chave no retorno de um dos mantos originais (há mais de uma dúzia deles em arquivos de museus europeus) ao Museu Nacional do Rio de Janeiro em 2023. Sobre a reconstrução do manto, Glicéria fez o seguinte relato, que demonstra seus esforços para recuperar suas reminiscências culturais:

“Eu sempre pensei que nossa cultura era uma panela, uma panela inteira que foi jogada sobre uma laje e se quebrou em pedaços, e que tivemos que fazer esse trabalho de mosaico, juntando os pedaços e colando-os novamente. Será a mesma panela, mesmo que esteja rachada, mas isso não importa.” (Glicéria 2021, p. 19).

Ao analisar a arte indígena contemporânea, Els Lagrou (2013)

propõe uma comparação, por exemplo, com a arte conceitual. A autora explica que as obras indígenas provocam um processo cognitivo no espectador, que se torna um participante ativo na construção da obra, buscando possíveis chaves de leitura. “Quanto mais complexas e menos evidentes forem as alusões presentes na obra, mais será conceitualizada” (2013, p. 12). Lagrou também identifica outros pontos em comum entre a arte contemporânea e a arte indígena, especialmente seu potencial de agência: “São objetos que condensam ações, relações, emoções e significados, porque é por meio dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, produzem e existem no mundo.” (2013, p. 13).

Nesse contexto, a artista Sallisa Rosa traça um percurso baseado em experiências intuitivas vinculadas à ficção, ao território e à natureza. Com obras relacionadas a temas como memória e identidade, seu trabalho transita entre fotografia e vídeo, instalações e obras participativas. É fundamental em sua trajetória o compromisso com práticas artísticas voltadas para construções coletivas,



A artista Glicéria Tupinambá com um de seus mantos. Auto-retrato (2022). Foto: Lívia Melzi



A exposição América (Sallisa Rosa 2021/2022), Catálogo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)

no sentido de desdobrar obras em atividades artístico-pedagógicas, formulando conversas e compartilhando saberes. Em sua exposição América, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), a artista, em colaboração com a artista Rose Afefé, construiu grandes raízes de barro, cercadas por desenhos e potes de cerâmica centrados em sua memória. “Foi quando comi barro que me lembrei: que memória pode desaparecer?” pergunta Rosa (2022, p. 20), mostrando que essa memória se tornou seu próprio trabalho com a materialidade da argila.

Também podemos pensar nas poéticas indígenas contemporâneas com base na noção de “estética relacional”, proposta por Nicolas Bourriaud (2009), para uma arte com funções interativas, conviviais e relacionais, em oposição aos espaços simbólicos autônomos e privados que legitimam o sistema artístico. São propostas mais afetivas e ativistas que abordam diretamente as lutas sociais e políticas, como as criações coletivas e colaborativas. O coletivo Kókir, que reúne Sheilla Souza e Tadeu Kaingang, transita entre as estratégias da arte

contemporânea e as cosmovisões das comunidades originárias. Trata-se de ações compartilhadas que reúnem artistas indígenas de diferentes etnias e não indígenas; estratégias de ocupação de territórios urbanos e rurais para debater sobre direito, etnografia e a política dos espaços. Para Ailton Krenak, a experiência de uma consciência coletiva é algo inato aos povos indígenas. “É uma forma de preservar nossa integridade, nossa conexão cósmica (...). Não conheço nenhum dos nossos que tenha saído sozinho ao mundo. Caminhamos em constelações” (2020, p. 39).

Um exemplo frutífero de articulação colaborativa entre poéticas originárias e arte contemporânea é o trabalho da ONG Thydêwá, localizada em Olivença, o território Tupinambá, em Ilhéus, ao sul da Bahia. Sob a coordenação do diretor audiovisual Sebastian Gerlic, a Thydêwá conseguiu, com uma qualidade inigualável, combinar esses elementos em um formato extremamente inovador de promoção das artes visuais, baseado nas relações entre artistas indígenas e não indígenas e no uso das novas tecnologias, como a recente

exposição Retratos Invisíveis, exibida na Feira Internacional de Arte Digital mARTadero, em Cochabamba (Bolívia), em 2022. Segundo Gerlic e Thea Pitman (professora da Universidade de Leeds/Reino Unido), curadores da mostra, o objetivo era dar visibilidade às pessoas invisíveis na sociedade contemporânea, especialmente mulheres indígenas e indígenas LGBTQI+.

A cosmovisão indígena do povo Xukuru é o principal ponto de referência dos processos poéticos e de pesquisa de Juliana Xukuru. Na fotoperformance Krippó Limolaygo (2022), a artista aborda a autodemarcação do corpo da mulher indígena como território próprio. “É a demarcação de sua própria existência, situada entre os caminhos de seus antepassados e os que ela transita atualmente”, dizem Xukuru e Sardelich (2023, p. 5). A obra Mapa Limolaygo deve seu nome às imagens que a artista criou durante seus diversos passeios por seu território. Em brobo, a língua materna dos Xukuru, o termo limolaygo faz referência à Mãe Terra, território ancestral. A artista explica que a disposição circular das imagens se inspira no grafismo



Indígenas Favelados
(Kadu Tapuya , 2020).
Colagem Digital.
Acervo do artista.

de seus antepassados Xukuru de Cimbres. “Em geral, as mulheres indígenas Xukuru carregam nossa cultura em seus próprios corpos, e os elementos dessa elaboração são tão importantes quanto a comida e os processos curativos com as plantas, pois não estão separados”, explica a artista (2003, p. 6), mostrando a forte relação entre arte e vida em sua obra.

A obra de Andrey Guaianá Zignatto, artista descendente dos povos Tupinaky’ia e Gûarini, cuja experiência de vida incluiu o trabalho como ajudante de pedreiro dos 10 aos 14 anos, ilustra de forma notável como a arte pode ser um meio de integrar história, memória e território. Em suas instalações de grande escala, que surgem do contexto das cerâmicas e da construção civil, o artista utiliza materiais comuns como sacos de cimento, tijolos, juntas de argamassa e fragmentos de intervenções urbanas para criar mundos nos quais as lutas indígenas e sua própria subjetividade se transformam em materialidades e linguagens. Essa abordagem tem uma forte relação com a trajetória da

escultura construtivista, destacando, assim, a inovação e a cuidadosa elaboração de linguagens artísticas em meio à evolução da expressão indígena na contemporaneidade.

No contexto da análise da interseção entre a expressão artística contemporânea e os processos rituais ancestrais, o artista Denilson Baniwa embarcou no ato ritual tradicional da cultura Baniwa para evocar o jaguar. Usando uma máscara e um manto que invocam a presença cosmológica do animal, o artista se fundiu ao ato artístico contemporâneo de vagar por espaços públicos. A performance finaliza quando o artista rasga um livro de história da arte enquanto declara ao público sua indignação pela exclusão da arte indígena nos discursos legitimadores do arte ocidental. O artista explica que possui seu próprio conceito de uso do corpo para comunicação. Para ele, a performance sempre foi um ritual indígena, já que as formas de vida nos povos são continuamente caracterizadas pelo uso do corpo. Denilson afirma que não transforma os ritos indígenas em performances nem

se inspira na cultura indígena para realizar sua obra. “O que se apresenta é um reflexo de quem sou e não uma interpretação ou reinterpretação de algo que existe na cultura indígena. O Pajé-Onça sempre existiu no mundo Baniwa. Eu não uso meu corpo para falar, ele me usa como suporte”, explica (Baniwa 2020).

Em geral, essas poéticas indígenas podem ser pensadas por meio da concepção de Rancière (2015a) sobre o “caráter representacional da arte”, ou seja, são linguagens que não são uma pedagogia ou explicação do mundo; são, antes de tudo, uma reconfiguração do mundo sensível. Podemos, então, utilizar o termo “arte indígena contemporânea” (Eshell 2021) para definir uma “aesthesis” (Mignolo 2010) que não deseja apenas representar as injustiças do mundo, mas ser a própria vida, ser a política. Ao pretender restituir a força da condição indígena, essas poéticas revelam que a arte indígena e a arte contemporânea configuram universos sensíveis que fazem parte de uma comunidade. São costuras invisíveis em um tecido democrático em um

plano sensível. Ao definir a relação entre arte e vida, Mbembe (2014) afirma que a função principal das obras de arte nunca foi simplesmente representar, ilustrar ou narrar a realidade. Para o autor, a natureza da arte sempre esteve relacionada a borrar e mimetizar todas as formas e aparências originais. Mesmo quando a obra é figurativa, segundo o autor, “(...) ela constantemente duplica o próprio original em sua deformação, distanciamento e, sobretudo, em sua conjuração” (2014, p. 290).

Nas dimensões intercambiáveis entre arte e vida, a estética indígena contemporânea também parece expressar domínios conectados a propósitos ancestrais. Como afirma a antropóloga Lucia Hussak van Velthem (2019), esses elementos estão relacionados com a oralidade, a música vocal, os relatos míticos, os cantos curativos, as danças que buscam mediar interações de muitos tipos “(...) que ocorrem entre indivíduos e grupos sociais e também com esferas cosmológicas, pontuadas pela importância das relações com os não humanos” (Velthem 2019, p. 15). Para o escritor indígena Daniel

Munduruku: “A arte que reverbera é a arte da natureza. Por isso, entendo-a além de mim e além de nós. Penso nisso quando observo a natureza – que, geralmente, não se impõe através da criação artística – que é arte em si mesma, porque é capaz de estar no aqui e agora de si mesma” (Munduruku 2020, p. 142).

Portanto, é possível ver que os objetivos dos artistas ocidentais e da nova geração de indígenas brasileiros avançam juntos. Afinal, uma das grandes tarefas dos artistas, especialmente desde as vanguardas históricas, tem sido questionar a própria linguagem artística. O cânone de beleza, por exemplo, foi significativamente impactado pelas obras conceituais, que ganharam impulso na década de 1960 e cujos fundamentos ainda permeiam o status da arte contemporânea atual, mais centrado no processo do que no resultado, no conceito mais do que na materialidade, nas criações coletivas mais do que na autoria individual. Especialmente nas artes visuais contemporâneas ao longo dos séculos 20 e 21, inúmeras poéticas têm procurado integrar os múltiplos

sentidos e experiências sensoriais que estimulam e despertam uma resposta sinestésica no espectador. No entanto, além de abordar os mesmos processos de desconstrução dos cânones estéticos ocidentais perpetrados pelos artistas modernos europeus – que abalaram noções clássicas como autoria e autenticidade –, os artistas indígenas buscam denunciar as relações de opressão que se manifestam violentamente por meio de noções de classe, gênero, etnia, raça e geopolítica.

É necessário reconhecer que o uso da linguagem das artes visuais e seus métodos contemporâneos de operação, provenientes da tradição ocidental, é algo inédito para esses artistas indígenas. Por isso, é imprescindível estabelecer uma distinção entre a estética decolonial e a ocidental, deixando claro que o princípio da distinção opera para valorizar e reconhecer mutuamente as diferenças, e não para suprimi-las, como afirma Pedro Pablo Gómez (2017). Para o autor, é necessário reescrever a história da arte, passando da história da “arte universal” (ou seja, da arte

eurocêntrica) para uma história mundial das artes, em que se possa afirmar que em todas as culturas existem diferentes perspectivas sobre o mundo sensível e sua configuração simbólica. Nesta história, a arte ocidental seria apenas um capítulo, mas não o centro da narrativa. Como explica o autor:

Podemos imaginar exposições que, descolonizando a curadoria, possam mostrar as artes, memórias e visões de mundo tanto capitalistas quanto não capitalistas, ocidentais e não ocidentais. Exposições que, em vez de mostrar o poder de captura da visão moderna, façam visível a imagem de um mundo multipolar e intercultural que rompa com o horizonte restrito pela visão capitalista moderna/colonial do mundo (Gómez 2017, p. 49).

CONCLUSÃO

A virada decolonial inaugurou um novo capítulo (talvez um novo paradigma) no campo das artes, proporcionando uma inegável renovação dos discursos

e linguagens propostos por uma efervescente geração de artistas em várias partes do mundo. No entanto, acredito que sua contribuição pode estar mais relacionada à ideia de revitalizar o potencial da “aesthesis” (Mignolo 2010, 2019), intrínseca à arte contemporânea, do que propriamente reinventá-la. As poéticas decoloniais, com diferentes intensidades, reforçam os vínculos entre arte e vida, mas dão um passo além das articulações entre arte e política já propostas por artistas ocidentais. Ao tocar a maior ferida que a modernidade tentou ocultar ao longo de sua secularização – a estigmatização e os genocídios perpetrados contra sujeitos não europeus –, as poéticas decoloniais renovam o tema e, ao mesmo tempo, renovam a linguagem, já que forma e conteúdo são inseparáveis na prática artística. De fato, como em todos os movimentos pendulares da história da arte, se houver o risco de uma possível repetição e saturação das linguagens decoloniais, sobreviverão aquelas que forem mais inovadoras em suas linguagens, ou seja, as que apresentarem uma inversão mais radical

dos postulados políticos, estéticos e culturais da arte moderna.

Assim, podemos afirmar que existem mais semelhanças do que diferenças entre a arte contemporânea ocidental e a arte da nova geração de indígenas brasileiros. A inscrição do mundo na obra e da obra no mundo pode ocorrer em todas essas poéticas: sejam elas mais tradicionais, realizadas em suas próprias comunidades, como os rituais indígenas ou nas obras de artistas que atuam na corrente contemporânea das artes visuais. Não estamos problematizando as fronteiras entre cultura e arte, arte e artefato, nem propondo qualquer julgamento de valor, mas sim utilizando exemplos gerais para enriquecer o debate teórico e apontar novas possibilidades para futuras investigações.

Enquanto alguns autores argumentam que a tradição ocidental na arte está enraizada em estruturas coloniais e eurocêntricas, defendendo uma descolonização radical da arte, outros propõem uma conciliação crítica, repensando a tradição ocidental e buscando diálogos com

outros saberes e práticas artísticas e culturais, valorizando a diversidade e promovendo a inclusão de vozes marginalizadas. Essas perspectivas refletem a diversidade de abordagens dentro do movimento decolonial e a complexidade do debate sobre a relação entre tradição ocidental e descolonização nas artes. Com essa reflexão, pretendo contribuir para esse entrelaçamento de ideias. Afinal, para que a produção e circulação nas artes tenham um impacto efetivo nas narrativas canônicas da história da arte, é necessário estabelecer uma contribuição crítica e atualizada que acompanhe, discuta e amplie a produção, especialmente quando enfrentamos mudanças paradigmáticas como a virada decolonial.

REFERÊNCIAS

- Almeida, M.I. (2021). *Jardim do Pensamento*, em Moquém_Surari: Arte Indígena Contemporânea, pp. 58-64. São Paulo: Museu de Arte Moderna.
- Baniwa, D. (2020). Conversa com Denilson Baniwa: Um celular ou um laptop não te tornam menos indígena (entrevista: Camila Gonzatto). C& América Latina. amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/a-cell-phone-or-a-laptop-dont-make-you-less-indigenous-denilson-baniwa
- Bhabha, H. (2005). O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG.
- Bakke, R. R. B. (2008). O Médico Legista e o Etnógrafo: Uma análise comparativa de duas obras de Nina Rodrigues. *Ponto Urb*, 8. <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1852>
- Ballestrin, L.M.A. (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista brasileira de ciência política*, 11, 89-117. <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/2069>
- Bispo, A.A. (2020). Abundância e vulnerabilidade: fomento, criação e

- circulação das artes negras entre 2016 e 2019. *O Menelick 2o Ato*. <http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/abundancia-e-vulnerabilidade-fomento-criacao-e-circulacao-das-artes-negras-entre-2016-e-2019>
- Bourriaud, N. (2009). Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes.
- Cauquelin, A. (2005). Teorias da arte. São Paulo: Martins Fontes.
- Eshell, J. (2018). Makunaima, o meu avô em mim! São Paulo: Iluminuras.
- Fanon, F. (2008). Pele negra, máscaras brancas. Salvador: Edufba.
- Glicéria, T. (2021). “O manto é feminino - Assojaba ikunhãwara”, em J. Caffé, J. Gontijo, A. Tugny (comp), *Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá/Essa é a grande volta do manto tupinambá*. São Paulo: Prêmio Funarte.
- Gómez, P.P. (2017). “Estética(s) decolonial(is): entrevista com Pedro Pablo Gómez”, em Vásquez, A., Zacarias, G. *Revista Vazantes* (comp), 1 (2), 42-53. DOI:10.14483/25009311.11531
- Krenak, A. (2020). A vida não é útil. São Paulo: Companhia das Letras.

- Lagrou, E. (2013). Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação. João Pessoa: C/Arte.
- Lotierzo, Tatiana. (2017). Contornos do (in)visível: racismo e estética na pintura brasileira (1850-1840). São Paulo: Edusp.
- Mundukuru, D. (2020). “Da gênese de véxoa”, em Terena, N. (comp), *Véxoa: nós sabemos*. Pinacoteca do Estado.
- Matias, B. L. (2021). Trilogia Afeminada: mascaradas para dizer do memoricídio no Karyry do Ceará. *Folha De Rosto*, 7(1), 118-133. <https://doi.org/10.46902/2021n1p118-133>
- Mbembe, A. (2014). Crítica da razão negra. Lisboa: Antígona.
- Mignolo, W. D. (2011). Aiesthesis decolonial. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 10-25. <https://doi.org/10.14483/21450706.1224>
- Mignolo, W. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 14(25), 14-33. <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>

- Monteiro, F.P. (2016). O racialista vacilante: Nina Rodrigues sob a luz de seus estudos sobre multidões, religiosidade e antropologia (1880-1906). 2016. 241 p. Tese. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz.
- Paiva, A. S. (2022). A virada decolonial na arte brasileira. Bauru: Mireveja.
- Rancière, J. (2015a). A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34.
- Rodrigues, M. F. (2015). Raça e criminalidade na obra de Nina Rodrigues: Uma história psicossocial dos estudos raciais no Brasil do final do século XIX. *Estudos e Pesquisas Em Psicologia*, 15(3), 1118-1135. <https://doi.org/10.12957/epp.2015.19431>
- Rosa, S. (2022). América. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- Said, E. (2007). Orientalismo. São Paulo: Companhia das Letras.
- Simões, I.M. (2019). Onde estão os negros? Apagamentos, racialização e insubmissões na arte brasileira. *Porto Arte*, 24 (42). Porto Alegre: PPGAV-

UFRGS. <https://core.ac.uk/download/pdf/303969215.pdf>

Xukuru, J.; Sardelich, M. E. (2022). TI Katigoyá Wemen Limolaygo Krippó Xukuru: Existências - Corpos Territórios de Mulheres Xukuru. Recife: Existências: Anais do 31º ANAP. DOI: 10.29327/31ENANPAP2022.512430

NOTAS

1 Este é o título do livro de minha autoria, publicado em 2022 (Editora Mireveja), que reúne uma série de artigos sobre o fenômeno da virada decolonial na arte brasileira. É importante destacar que esse fenômeno está marcado pelo surgimento de um número sem precedentes de novos artistas que abraçam questões étnico-raciais e de gênero em suas obras, assim como de teóricos, curadores e gestores de espaços culturais que estão se tornando protagonistas do circuito das artes visuais, principalmente negros e indígenas. Um dos motores mais importantes desse fenômeno são as universidades públicas brasileiras, que, por meio de uma série de políticas afirmativas, lançaram ao mercado uma nova geração de profissionais provenientes de grupos minoritários. “Como exemplos dessas políticas, temos o Programa de Titulação Indígena, criado pelo Ministério da Educação em 2006, e o sistema de cotas para o ingresso na educação superior, instituído

na prática desde 2004 (primeiro na Universidade de Brasília) e regulamentado pelo MEC em 2012”, diz Almeida (2021, p. 63).

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA

Trabalha como crítica de arte há mais de duas décadas. Sua carreira se iniciou no caderno Leitura de Fim de Semana, da Gazeta Mercantil. Atualmente, é docente e pesquisadora na Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias, na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), onde também colabora com o Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico Raciais (UFSB). É integrante da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e do European Network of Brazilianists

Working in Cultural Analysis (REBRAC/UK). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA) e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM), na Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutora pela Universidade de Leeds (UK/2023). Autora do livro “A virada decolonial na arte brasileira” (Editora Mireveja, 2022). Escreve para a revista ArtNexus e é ganhadora do Prêmio Jovem Crítica (AICA/2012), e Prêmio Gonzaga Duque (ABCA/2023). É editora da Revista *Arte&Crítica*, da Associação Brasileira de Críticos de Arte.