



NAKOADA *estratégias para a arte moderna*

wa

AA



Patrocínio do projeto



Apoio do projeto



Apoio institucional ao projeto



Patrocínio estratégico



Patrocínio master



Realização



No ano de 2022, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro se propôs a olhar a história do Brasil por meio de suas exposições e atividades educativas. Depois da mostra *Terra em tempos: fotografias do Brasil*, apresentamos *Nakoada: estratégias para a arte moderna*. É um reflexo da convicção de que a arte e o museu são ferramentas fundamentais na tarefa de pensarmos o passado e sobre que país queremos ser.

Tendo como oportunidade a efeméride do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, o MAM Rio promoveu um olhar sobre seu acervo modernista, um dos mais relevantes sob esse recorte, entre as instituições brasileiras. As coleções do museu reúnem os principais expoentes desse movimento, e poder mostrá-los, neste ano, provocou uma reflexão a respeito de quem somos e de como chegamos até aqui, sobre memória e sobre a própria missão deste equipamento cultural.

Para tanto, foi feito o convite ao curador e artista indígena Denilson Baniwa para atuar ao lado da curadora adjunta do MAM Rio, Beatriz Lemos, nessa incursão pelas reservas técnicas do museu, pensando nos diálogos cabíveis com a produção artística do agora, e diante das questões mais urgentes da sociedade em nosso entorno. A filosofia baniwa das estratégias *nakoada* (palavra sem tradução para o português) batiza a mostra e conduz o pensamento curatorial.

Artistas contemporâneos foram comissionados para criar novas obras para esse contexto, enquanto peças emprestadas do Museu do Índio – instituição gerida pela Funai que se dedica a preservar, pesquisar e divulgar a arte e a cultura indígena – nos oportunizam o contato com a produção dos povos Maku, Marubo, Karajá, Terena e Tikuna. O conjunto permite aproximações entre a arte moderna, a arte indígena e a contemporaneidade.

Para este catálogo, acadêmicos e pensadores indígenas foram chamados a explicitar o conceito de *nakoada*, enquanto um texto de Jaider Esbell, figura central na arte indígena contemporânea, reflete sobre Makunaima, entidade do povo Makuxi que reaparece como personagem principal do romance do modernista Mário de Andrade. Outras escritas mergulham nas estratégias formais e repertórios temáticos do contemporâneo.

Agradecemos aos artistas e autores aqui presentes, bem como aos patronos e aos patrocinadores do museu, sem os quais o MAM Rio não existiria.

Paulo Albert Weyland Vieira

diretor executivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

Práticas de enfrentamentos 9
Beatriz Lemos e Denilson Baniwa

O legado modernista sob prisma de uma ética indígena 13
conversa com a curadoria, Erika Palomino

O CONCEITO DE NAKOADA

A arte como continuação da guerra por outros meios 21
Francy Baniwa e Idjahure Kadiwel

Partilha e respeito entre seres vivos 25
Braulina Baniwa

Troca dos conhecimentos dos nossos avós ou ancestrais 29
Lilly Baniwa

A garantia do bem viver baniwa 33
André Baniwa

VISTAS E OBRAS 37

ARTISTAS COMISSIONADOS

MAHKU: “Antes era o Kapetawã, hoje é a LATAM” 75
Daniel Dinato

Cinthia Marcelle: O que nos ensinam as lâminas 83
Natasha Felix

Karaiw a’e wà 89
Zahy Guajajara

Arquitetura e estratégias para favelas em geral 93
Novíssimo Edgar

ENSAIO

Makunaima, meu avô em mim! 99
Jaider Esbell

Autoria dos textos 109
Artistas na exposição 111
Lista de trabalhos 113

PRÁTICAS DE ENFRENTAMENTOS

Beatriz Lemos e Denilson Baniwa

A *buyaçu*, ou Cobra Grande, habita um lugar especial dentro das narrativas de criação cultuadas por diversos povos indígenas da Amazônia. É também chamada de Cobra-Canoa ou Cobra da Transformação, porque foi por meio dela que o mundo, os seres, as linguagens foram concebidos. Conta-se que o rebojo, pequeno redemoinho visto do espelho-d'água dos rios, acusa a presença do animal sagrado responsável por abrir caminhos e proteger seus pares. Há milênios, a *buyaçu* teria partido do Lago de Leite¹, viajado pelo rio Negro e chegado finalmente no rio Uaupés, sendo assim a gênese de diversos grupos originários, como os Tukano, os Baniwa e os Desana em seu ventre. A cobra é, para essas culturas, a história de onde partimos e para onde voltamos ao falar da origem da vida.

No entanto, há um grande salto entre as águas do Lago de Leite, a jornada da *buyaçu* e o agora. A continuidade da vida, em seu sentido mais amplo, mobiliza forças distintas e opera desde a tensão. E, especialmente para comunidades tradicionais – como os ribeirinhos, indígenas, quilombolas –, a manutenção do *existir* com dignidade não é uma garantia, está sempre em risco. Por essa razão, foi preciso que esses grupos desenvolvessem éticas de enfrentamento para garantir não apenas sua sobrevivência, mas sobretudo sua permanência. A princípio, essas éticas eram utilizadas entre as próprias comunidades indígenas e, mais adiante, com a invasão dos brancos, foram redirecionadas e adaptadas em movimentos de resistência.

Nakoada aponta justamente para essa direção: uma estratégia dos Baniwa em relação a seus inimigos, praticada a partir do acesso à cultura e aos saberes de outros para perpetuar a existência do próprio povo. Trata-se de uma prática de estudo, entendimento e familiarização que preserva a autonomia. Essa estratégia, no campo simbólico, se desenha no sentido de aprender os conhecimentos do outro a fim de criar

¹ Para os povos de matriz Tukano, o Lago de Leite era um território situado na Baía de Guanabara (RJ), como aponta Idjahure Kadiwel, na apresentação do texto “Rio de Janeiro, o Lago de Leite” (*Cadernos selvagens*, 2021), de Jaime Diakara.

construções que orientem esses conhecimentos para finalidades novas, a serviço da própria persistência.

Nesse sentido, a exposição *Nakoada: estratégias para a arte moderna*, assim como os desdobramentos dela nesta publicação, está construída desde o direito à resposta. E uma resposta pressupõe diálogos e conexões. Exatamente cem anos depois da Semana de Arte Moderna de 1922, estabelecemos um contato específico com o modernismo, que parte de perspectivas indígenas para propor conversas dentro da história da arte brasileira. Encaramos o legado modernista, especialmente aquele que faz parte das coleções do MAM Rio e dos documentos presentes no acervo de Pesquisa e Documentação da instituição, seus posicionamentos, suas escolhas estéticas e sua materialidade. Esse olhar atento para o passado nos permitiu desvelar aproximações com a arte indígena e com a contemporaneidade.

Na expografia, que traz o corpo de uma serpente-tempo atravessando o Salão Monumental do museu, obras de modernistas presentes situam-se no bojo do animal, salvo pela escultura *O impossível* (1945), de Maria Martins, que habita o entremundos: estabelece uma ligação direta entre aquilo que vive fora do corpo da cobra e o que nela está sendo digerido e compreendido. Cinthia Marcelle, Novíssimo Edgar, Zahy Guajajara e o coletivo MAHKU foram convidados para produzir obras que dialogassem com o modernismo brasileiro desde o tempo do agora.

A presença de bonecas karajá, de um conjunto de placas com grafemas baniwa e vasos dos povos Karajá, Marubo, Maku, Terena e Tikuna também estabelecem relações com os modernistas, apontando estratégias formais e repertórios temáticos, sugerindo aproximações imagéticas e propondo discussões em torno das ideias de legado, processos de apropriação e apagamentos. Essas peças fazem parte do Museu do Índio, da Funai, instituição comprometida com a preservação, pesquisa e divulgação das línguas e culturas de sociedades indígenas contemporâneas do Brasil.

A exposição conta ainda com o empréstimo da pintura *Pata Ewa'n – o coração do mundo* (2016), do artista macuxi Jaider Esbell, que na exposição entra em diálogo direto com *Urutu*, de Tarsila do Amaral, e as obras *A Cobra Grande manda para sua filha a noz de Tucunã* (1921) e *Lendas indígenas da Amazônia* (1920), de Vicente do Rego Monteiro. A presença desse trabalho de Jaider Esbell no interior da cobra, acompanhando as obras dos modernistas, reconfigura a história da arte brasileira desde a arte indígena.

Quatro seções temáticas perpassam *Nakoada: estratégias para a arte moderna*, oferecendo reflexões clássicas na história da arte. Em *Raça e retrato*, uma série de indivíduos pintados e desenhados pelos modernistas remetem às noções de racialização e de outridade, propondo questões sobre quem são os sujeitos emoldurados, quais as intenções das escolhas cromáticas, dos gestos, de seus semblantes, de suas fisionomias e como essas características conversam com as políticas de representação ao longo do século 20.

Em *O moderno e as máquinas*, o processo de industrialização vivenciada a partir da virada do século alcança o simbólico e o visual para pensarmos as relações entre trabalho e arte, espaços urbanos e rurais, civilização e suas alternativas. Na seção *Mito ou narrativa de origem?*, a figura de Makunaimã, o grande avô do povo Macuxi, aparece em contraste a Macunaíma, o herói de Mário de Andrade. Estabelece-se assim a contraposição entre, por um lado, o mito como visão ocidentalizada dos mistérios do mundo e, por outro, as narrativas de origem com as práticas de manutenção de determinadas culturas.

As maneiras de lidar com o território, dentro de miradas que buscavam criar e firmar imaginários sobre o país, orientam a seção *Natureza, invenção ou paisagem*. As viagens empreitadas por modernistas como Mário de Andrade e Tarsila de Amaral suscitam perguntas em torno da construção da paisagem e qual é a relação com a natureza, desde a perspectiva de comunidades indígenas e negras.

Além dos eixos temáticos, três tiki ocupam paredes da exposição, conectados a peças de áudio por meio de QR Codes. Os tiki, ou narrativas de origem, traziam histórias de povos que carregam consigo estratégias de permanência no mundo: a *nakoada* dos Macuxi, com um trecho do texto “Makunaima, o meu avô em mim!”, de Jaider Esbell, lido por Pacari Pataxó. “*Likoada* ou *nakoada* ancestral Baniwa”, lido por Anapuaka Tupinambá. E “*Umu'e, a likoada* Tenetehar”, lido por Elvira Sateré.

Nakoada: estratégias para a arte moderna reúne assim diferentes cosmovisões para olhar não apenas a arte e os mecanismos que permitem elaborar discursos, mas as maneiras que pessoas e comunidades encontram ou desenvolvem para reagir a determinados sistemas e possibilitar a manutenção de suas culturas. E nesses movimentos, que muito têm a ver com o sibilar da Cobra-Canoa pelas águas, há criação de gestos, símbolos, línguas. Nesta publicação, as ações reflexivas provocadas na exposição se esgueiram por outras veredas e permitem mais um contato com *nakoada*, essa prática de enfrentamento, essa forma de criação e persistência.

O LEGADO MODERNISTA SOB PRISMA DE UMA ÉTICA INDÍGENA

conversa com a curadoria
Erika Palomino

Nesta conversa, ocorrida um mês depois da abertura da exposição *Nakoada: estratégias para a arte moderna*, Beatriz Lemos, curadora adjunta do MAM Rio, e o artista e curador Denilson Baniwa discorrem sobre os conceitos que nortearam suas escolhas para a exposição. A conversa faz emergir tanto a imbricada filosofia indígena que dá nome à mostra quanto suas práticas, que transformaram o MAM Rio durante a preparação da exposição.

Erika Palomino: Eu gostaria que vocês comessem explicando o conceito *nakoada* e como surgiu a ideia de utilizá-lo na curadoria da mostra.

Beatriz Lemos: No museu, estávamos cientes de que trabalhar a efeméride do centenário da Semana de Arte Moderna seria uma demanda institucional neste ano de 2022, caracterizado por diversos marcos históricos. As instituições de arte vinham se preparando para realizar essas respostas que, dependendo de cada espaço, aparecem com sentido mais celebrativo ou em tons críticos. Aqui também, desde o início, falávamos da importância de uma resposta direta, de trazer um argumento curatorial que pudesse nos ajudar a trabalhar a história e esses cem anos que se passaram sem apresentar simplesmente uma releitura do acervo do MAM Rio ou desse período histórico. A participação do Denilson vem para trazer esse olhar vindo de sua experiência como artista e educador. Esse foi o primeiro gesto para tentar evitar a repetição das mesmas leituras. Com esse convite, começamos a pensar esses processos a partir de algo cotidiano ao povo Baniwa, e que se conecta com muitas ações que viemos pensando ao longo desse percurso junto aos artistas comissionados para a exposição.

Denilson Baniwa: Um dia, estávamos no MAM Rio e começamos a fazer um *brainstorming*. Alguém comentou sobre uma ética da vingança, do retorno, e pensei: “Isso tem alguma coisa estruturada no povo Baniwa”, uma ética de como sobreviver no mundo. Existe uma ética para quando se é roubado, se é ofendido, existe uma ética como resposta a tudo isso. A palavra *nakoada* surgiu a partir desse conceito. Como dar uma resposta ao modernismo sem desconsiderar suas partes importantes e a partir de uma presença atual, como no circuito da arte? Como responder ao legado modernista de forma a projetar um futuro a partir da continuidade, da nossa presença do agora, sem criticar ou rebater o modernismo como se fosse uma coisa que ficou para trás?

Erika: Quando vocês explicavam sobre o conceito de *nakoada*, lá no início, uma coisa de que eu gostava é que cada vez vinha uma explicação diferente. Sempre me emocionei muito com as falas de vocês, e cada vez eu ia entendendo mais essa estratégia como um conceito filosófico e uma estratégia de sobrevivência. E falava-se muito sobre “gestos *nakoada*”. Gostaria que vocês pudessem materializar um pouco alguns desses gestos presentes na exposição e em todo o processo.

Denilson: Um dos primeiros gestos *nakoada* na exposição foi convidar o coletivo MAHKU, que tem uma grande importância simbólica nisso tudo. Os Huni Kuin viveram por muito tempo em ciclos escravagistas, de muita exploração e violência. Perdem sua língua, sua cultura, seu território, suas casas e suas práticas. Tudo isso ficou adormecido. No final dos anos 1980, há um grande número de manifestações no Brasil de pessoas indígenas, por conta da escrita da Constituição de 1988, e assim chega na Amazônia o interesse pelas lutas indígenas. Na metade dos anos 1990, os Huni Kuin começam a entender a importância do povo e da presença indígena no país, e a possibilidade de retomada da autonomia, que começam a desenvolver a partir da ayahuasca como base da produção artística. Nos anos 2000, o povo, denominado Kaxinawá pelos brancos, exigiu sua autonegação tradicional, que seria Huni Kuin. E essa foi a primeira grande *nakoada* pública deste povo. Nesse período, começaram a trabalhar com os rituais de ayahuasca, reunindo grandes grupos de brasileiros e estrangeiros para irem ao Jordão ou a outros rios da região. O dinheiro que cobravam para participar da experiência era utilizado na reconstrução das aldeias. Um antropólogo na época mostrou os desenhos feitos pelos Huni

Kuin na Europa, e houve um interesse muito grande. Os Huni Kuin entenderam mais sobre a arte feita por meio da ayahuasca e começaram a ensinar aos jovens o que lembravam do idioma Huni Kuin. Numa entrevista que Iban Huni Kuin deu em São Paulo na primeira metade dos anos 2010, eles comemoravam a compra de uma grande extensão de terra, por conta da venda de trabalhos de arte do Brasil no exterior, e ele disse a frase que me marcou: “A gente vende tela para comprar terra”. E isso tem acontecido de fato, desde então: todo um processo de recuperação da cultura, da língua, do território, facilitado pela arte que os não indígenas querem.

Beatriz: Desde o início, sempre dizíamos que *nakoada* não era o tema da exposição, e sim a prática, a metodologia. Os estudos contemporâneos propõem reflexões contra-hegemônicas, saindo do discurso e indo para a prática. É aí que vem nosso desafio: como trazer a ideia *nakoada*, uma prática Baniwa, para dentro de um contexto institucional? O termo “*nakoada*” foge de uma tradução formal. O exercício de contar e recontar na exposição de diversas maneiras o que *nakoada* é também faz parte do projeto como um todo. A exposição em si não é um gesto *nakoada* em relação ao modernismo, mas vários gestos, ao longo do percurso. Os trabalhos comissionados, de Cinthia Marcelle, MAHKU, Novíssimo Edgar e Zahy Guajajara, incluem seus próprios gestos, são respostas diferentes ao desafio inicial mencionado por Denilson. Ao convidar esses artistas, apresentamos também nossa operação curatorial *nakoada* em relação ao acervo, que tem a ver com história e temporalidade.

Erika: Além do MAHKU, que Denilson mencionou, podem comentar as outras escolhas?

Beatriz: No trabalho de Cinthia Marcelle, que consiste em cinco grupos de estojos abertos mostrando, por meio de suas silhuetas, facas e outros instrumentos cortantes ausentes, a *nakoada* consiste no gesto radical de visualizar essas facas sendo ativadas, como punhais em ação. O trabalho de Novíssimo Edgar tem relação direta com o contexto de São Paulo nos anos 1920: indústria têxtil, a cidade construída sobre a narrativa de que o trabalho dignifica, e da noção capitalista e de família tradicional como uma única possibilidade de existir. Edgar realiza uma operação *nakoada* que, ao estabelecer relações dentro e fora da instalação, nos pergunta quais conjunções e filosofias são essas e o que elas acarretam. Zahy Guajajara interpela,

em seu trabalho, o pastel *Índia*, de Anita Malfatti, reivindicando que os indígenas sejam vistos de outras maneiras. De fato, sempre existiram de outras maneiras, e querem ser vistos em outros lugares, em diálogo com uma noção que ela defende de futurismo indígena.

A seção que reúne obras modernistas relacionadas com a paisagem revela uma romantização dos interiores do país, que era considerada uma atitude de vanguarda na época. O painel do MAHKU traz outra paisagem, dessa vez as narrativas de origem dos Huni Kuin, redefinindo qual pode ser nossa relação visual com o território que ocupamos. Há também uma proposta de relação formal entre as placas Baniwa, emprestadas do Museu do Índio, e as telas de Alfredo Volpi. Ou entre os estudos de Tarsila do Amaral, como *A negra* ou *Abaporu*, e as bonecas karajá, também emprestadas do acervo do Museu do Índio.

Uma das grandes *nakoadas* é a inclusão na exposição de uma tela pouco vista de Jaider Esbell, que foge da paleta cromática usual do artista. A obra apresenta a figura do cavalo-marinho, um ser mítico. Essa pintura está diretamente relacionada na exposição de um lado com *Urutu*, de Tarsila do Amaral, uma das mais relevantes do modernismo brasileiro; e de outro lado com *A Cobra Grande manda para sua filha a noz de Tucunã*, de Vicente do Rego Monteiro. Talvez Tarsila do Amaral e Vicente do Rego Monteiro sejam os artistas modernistas que mais se interessaram pelas temáticas originárias indígenas. A exposição foi construída com o intuito de ser generosa, de oferecer, em resposta a cada aproximação com interesse, uma nova camada de aprofundamento.

Erika: Como na expografia.

Beatriz: A serpente da expografia é a própria Cobra Grande, um ser presente em muitas narrativas de origem pelo mundo, de diferentes continentes. Na mostra, ela vem engolindo o acervo modernista: todas essas obras estão dentro desse ser, que dá forma à expografia.

Erika: Denilson, como foi o mergulho na reserva técnica, esse contato com o acervo?

Denilson: Considero um dos gestos *nakoada* minha presença no MAM Rio, não respondendo às expectativas de algumas pessoas. De certa maneira, fazer a exposição junto com Beatriz foi um modo de mostrar como uma pessoa indígena pode trabalhar sem

cumprir uma expectativa alheia. Foi muito importante ter acesso ao museu e entender como essa estrutura institucional funciona de certas maneiras em cada espaço. Ter acesso ao acervo de pinturas é diferente de ter acesso ao acervo de documentos. E, nesses acessos, ir compreendendo quais as etiquetas sociais. No processo todo, entender como o acervo é um grande conjunto de coisas, que a curadoria precisa ir construindo, e fazendo conexões. Poderíamos ter falado sobre o modernismo de diversas maneiras e falar do modernismo a partir da nossa própria presença no museu foi essencial. Estamos dentro da instituição para fazer nossas próprias *nakoadas*. Meu aceite para entrar no museu foi por conta de toda essa equipe, foi por conta de que me reconheci nesse corpo que é o MAM Rio. Talvez tivesse sido diferente em outra instituição. Nesse caso, compreendo nossas conexões enquanto pessoas; temos muita coisa que nos relaciona. Ao aceitar essa posição, estou me colocando no lugar de inspiração para outras pessoas chegarem nas instituições, de chegar sabendo que as possibilidades são as mesmas para todo mundo, sem cumprir uma agenda indígena. Já cumprimos isso naturalmente, no dia a dia; não queremos responder questões de maneira fácil. Ter acesso ao acervo e às obras foi muito especial, resultou num sentimento de que a possibilidade de mudança existe. Tem uma palavra em baniwa, *kadzuata walimanai ihriu*, que significa “assim será para as futuras gerações” ou “o que foi feito será para os que ainda irão nascer”. São pequenas ações que se fazem para quem não nasceu e tem a possibilidade de receber chances em determinado momento. Já recebi uma árvore plantada lá nos anos 1980. E agora vou plantar coisas para quem ainda vai vir. Espero que esse gesto no MAM Rio inspire outros indígenas e outras instituições. Que venham pessoas interessadas em novas continuidades, com outros movimentos de mudança.

O CONCEITO DE *NAKOADA*

A ARTE COMO CONTINUAÇÃO DA GUERRA POR OUTROS MEIOS

Francy Baniwa e Idjahure Kadiwel

Enquanto os povos indígenas se mobilizam pela luta por nossos direitos originários através dos mais diversos territórios no país, o território das artes segue sendo demarcado pela disposição de artistas e curadores indígenas, junto a seus aliados, em constituí-lo num palco de pacificação e provocação a respeito dos imaginários projetados sobre nossos povos e histórias. A imaginação fabricada a respeito do “ser indígena” historicamente sempre privilegiou silenciamentos e exclusões, reiterando sua imagem como algo essencialmente primitivo e selvagem, que assimilaria as transformações da dita civilização na mesma medida em que perderia seus vínculos, identidades e memórias ancestrais. Para essa reforma da imaginação, um repertório de experiências e conceitos, provenientes de comunidades e cosmovisões indígenas, tem alimentado produções estéticas que transitam por uma gama variada de linguagens artísticas.

Para ficar somente no terreno das artes visuais, é nessa esteira que, na última década, floresceram exposições como *¡MIRA! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas*, na UFMG, em 2014, com curadoria de Maria Inês de Almeida; *Dja Guata Porã | Rio de Janeiro indígena*, no Museu de Arte do Rio, entre 2017 e 2018, com curadoria de Sandra Benites, José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente e Clarissa Diniz; *Reantropofagia*, na UFF, em 2019, curada por Denilson Baniwa e Pedro Gradella; *Véxoa: Nós sabemos*, na Pinacoteca de São Paulo, em 2020, curada por Naine Terena; assim como *Moqué_m_Surarî: arte indígena contemporânea*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2021, parte da programação da 34ª Bienal de São Paulo, curada pelo encantado Jaider Esbell.

Há em curso um amplo movimento indígena não só em termos de organização política em estrito senso, mas de transformações na circulação e na atuação da gente indígena no Brasil, numa abertura de trilha por outra história das relações entre nossos povos, territórios e culturas, num desdobramento intergeracional da luta

iniciada por nossos pais e que, em verdade, é uma luta ancestral, que se perde no fio da memória.

Nakoada: estratégias para a arte moderna aprofunda a experimentação de uma abordagem contracolonial das artes a partir de conceitos originários. *Koada*, na língua do povo Baniwa, parte da família linguística aruak setentrional, pode ser traduzido como “troca”. Para o povo Baniwa, habitante da bacia do rio Negro, no Noroeste amazônico, *nakoada* ou *likoada* são termos usados para se referir à troca de alguma coisa, de algum produto. Mas há aí um uso e um sentido específicos. É com essas palavras – *nakoada* no plural, *likoada* no singular – que os Baniwa nomeiam igualmente a guerra e o guerrear. É porque a hostilidade também pode ser vista como uma forma de troca: busca-se vingança no sentido de dar o troco às perdas infligidas. *Koada*, em uma palavra, tanto pode ser traduzido por “troca” quanto por “vingança”. Para os antigos Medzeniako, autodenominação do povo Baniwa, *likoada* se refere à vingança por causa da perda de uma pessoa, ao passo que *nakoada* se refere à perda de várias pessoas. Em linhas gerais, esse regime, a bem dizer, não é distante das famosas descrições da historiografia colonial sobre as guerras tupinambás no século 16 (Cunha; Castro, 1985; Sztutman, 2005), como do que nos descrevem Davi Kopenawa e Bruce Albert, em *A queda do céu*, sobre a perspectiva yanomami a respeito da guerra. A título de comparação sobre o tema, explica Albert:

As atividades guerreiras são designadas em Yanomami por um verbo, *niyayuu*, que pode ser traduzido por “guerrear”, mas que significa literalmente “flechar-se reciprocamente”. Do mesmo modo, *niyayotima thë*, que pode ser traduzido pelo substantivo “guerra”, remete à mesma ideia de flechar-se mutuamente.¹

Para além de constituírem um motor da vida e da reprodução social, se alguma reciprocidade, mutualidade, simetria nessa troca de hostilidades marcavam os regimes indígenas da guerra, do princípio ao fim diferem, desnecessário aprofundar, do que vieram a ser e continuam sendo o etnocídio e o genocídio instaurados pelo sistema colonial, com suas guerras de extermínio, assim como as políticas ativas e omissivas do Estado brasileiro. Impossível dissociar a violação dos direitos humanos dos povos indígenas e de seus aliados, o atentado contra nossos direitos originários e constitucionais na forma da “tese” do marco temporal, do que a produção intelectual indígena nas artes, no cinema, na literatura e na academia vem

realizando, num esforço de pacificar o branco e adiar a queda do céu. É como o que já enunciou, com doçura feroz, Ailton Krenak:

Nós estamos em guerra. O seu mundo e o meu mundo estão em guerra, os nossos mundos estão todos em guerra. A falsificação ideológica que sugere que nós temos paz é pra gente continuar mantendo a coisa funcionando. Não tem paz em lugar nenhum. É guerra, em todos os lugares, o tempo todo.²

Essa continuidade da guerra contra os povos originários assume muitas frentes, que se entrecruzam em diversos tempos e espaços no presente. Inspirada nesses desafios, *Nakoada: estratégias para a arte moderna*, assim, se compõe como uma resposta à comemoração do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, na medida em que oferta novos elementos para refletir sobre o conhecido e o desconhecido, auscultando silêncios e pontos cegos em meio a esse legado. *Buya wasu*, em nheengatu, quer dizer, literalmente, “cobra grande”. Expressão polissêmica, prenhe de significados, designa tanto a Cobra-Canoa, ou Canoa da Transformação, entidade responsável pela origem da humanidade e distribuição de clãs em seus territórios específicos, presente em inúmeras narrativas indígenas rionegrinas, particularmente dos povos de língua tukano, como as plêiades, constelação fundamental para o calendário indígena rionegrino; assim como, ainda, a época da enchente, da cheia do rio, ocorrida em torno de novembro. Assim, não à toa é apenas no interior de uma entidade indígena rionegrina da origem e da transformação que as obras de arte modernistas se fazem presentes.

Povos indígenas não possuem um termo acurado para corresponder ao que no Ocidente se convencionou chamar “arte”. É porque, conforme afirma a artista Sallisa Rosa: “(...) assim como no contexto ancestral africano, os povos tradicionais não separam a arte da vida. Assim, a arte abrange um universo de práticas que não são

necessariamente um objeto ou um artefato, mas que compõe em ritualizar a vida”.³ Se, ainda assim, um generoso esforço tradutório buscasse construir uma ponte entre esses mundos de significados próprios, as artes poderiam ser reconhecidas em plena continuidade aos modos de vida imemorialmente praticados no rio Negro, na forma de narrativas, grafismos, petróglifos, danças, cantos, cerâmicas, cestarias,

1 Davi Kopenawa e Bruce Albert. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 672

2 Cf. *Guerras do Brasil.doc*. Direção de Luiz Bolognesi. São Paulo: Buriti Filmes, 2019.

3 Cf. *Fique viva*. Videoclipe de Brisa Flow. Direção de Talita Brito. São Paulo, 2019. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wRUzUsTdWoo>>, acesso em 20 jun. 2022.

roças, canoas, armadilhas de caça, construções de malocas. Não é qualquer um que domina essas técnicas e sabe fazer essas coisas. O mundo de hoje sem dúvida traz muitas novidades, mas essas são sempre passíveis de encontrar lugar em um quadro de referências que são constitutivas das práticas de conhecimento indígenas. Noutras palavras, as artes são parte de *ianhekhetti*, de “nossa sabedoria”, da nossa arte da vida, que são artes do fazer, e que compõem *matsia peemaka*, o “bem viver”.⁴

Se há um longo passado colonial a ser examinado para que se possa lançar uma compreensão crítica e lúcida sobre o presente, para verdadeiramente transformá-lo, há que se conectar ao passado ancestral e imemorial ainda mais vasto, multimilenário, parte da herança dos povos originários que, embora fragmentária, compõe um repertório subjetivo que justamente se atualiza a partir do desafio que impõem as tamanhas transformações da contemporaneidade.

Referências

- BANIWA, André Fernando, *Bem viver e viver bem: segundo o povo Baniwa do Noroeste Amazônico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2019.
- CUNHA, Manuela Carneiro da e CASTRO, Eduardo Viveiros de, “Vingança e temporalidade: os Tupinambá”, em *Journal de la Société des Américanistes*, t. 71, 1985, pp. 191-208.
- Fique viva*. Videoclipe de Brisa Flow. Direção de Talita Brito. São Paulo, 2019. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wRUzUsTdWoo>>, acesso em 20 jun. 2022.
- Guerras do Brasil.doc*. Direção de Luiz Bolognesi. São Paulo: Buriti Filmes, 2019.
- KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce, *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SZTUTMAN, Renato, *O profeta e o principal: a ação política ameríndia e seus personagens* (tese), USP, 2005.

⁴ André Fernando Baniwa, *Bem viver e viver bem: segundo o povo Baniwa do Noroeste Amazônico*, Curitiba: Ed. UFPR, 2019, p. 33.

PARTILHA E RESPEITO ENTRE SERES VIVOS

Braulina Baniwa

Respeito é a palavra e a ação da mulher e do homem indígena em relação ao ambiente em que vive, pois entendemos que o bem viver deve ser mútuo entre os seres. Respeito porque, segundo a mitologia do povo Baniwa, houve um tempo de conquista e nós, humanos de hoje, conquistamos direitos como seres humanos, enquanto outros seres não conquistaram e ficaram como floresta, animais e outros. Mas todos, um dia, já estiveram no mesmo plano de vida. Devido a essa divisão e transformação, os seres parecem dividir-se em mundos completamente diferentes apesar de estarem no mesmo planeta e conviverem entre si no dia a dia. Daí a diferença da relação dos povos indígenas com o meio ambiente e o respeito. Desde os primórdios, a partilha *nakoada* acontece, essa relação de reciprocidade entre os clãs irmãos e os clãs cunhados no ambiente onde vivem os povos indígenas na prática milenar.

Mas o que é *nakoada*? Quem realiza? Por quê? Qual é a interpretação para a realidade de hoje, a humanidade e o povo Medzeniako Baniwa? Qual é a importância de *nakoada* para os povos indígenas? Ao longo do contato se perderam algumas práticas e a produção dessas partilhas. No caso dos Medzeniako Baniwa, a prática de *nakoada* tem duplo sentido, guerra e alianças, como Robin M. Wright nos narra em seu texto *The History and Religion of the Baniwa Peoples of the Upper Rio Negro Valley*.¹ Para se entender é preciso descrevê-las. Partilha ou *nakoada*.

Nakoada koadá, na concepção de clãs irmãos, é partilha de saberes e formação que é dada como produção de conhecimento coletivo, sem dever nenhum favor. É a continuação de práticas coletivas, que vão desde a formação de educação medzeniako, as

rezas, o acesso a construções de canoas, cestarias, acesso ao espaço de roças em terras firmes até casamentos mais tradicionais entre as hierarquias mais altas. Questão relacionada a um padrão

¹ Robin M. Wright, *The History and Religion of the Baniwa Peoples of the Upper Rio Negro Valley* (tese), University Microfilms International, Ann Arbor, 1981.

milénar de estrutura social sem violências entre os clãs do mesmo povo. No rio Negro, existem casamentos de alto padrão de aceitação e outros que podem gerar conflitos sociais.

Koada, na concepção de clãs cunhados (no rio Negro o povo Tukano é cunhado do povo Medzeniako), tem o mesmo nível de padrão de conhecimentos e mantém relação de respeito travada nos conhecimentos xamânicos e até nos dias atuais são cunhados que possuem aliança na posição social no rio Negro.

As igrejas e a estrutura de salvação de almas trouxeram outro padrão de relacionamento entre os povos no rio Negro. Os 23 povos, que tinham suas alianças de cunhados numa estrutura de respeito, passaram a conviver com os desafios de crentes e católicos, em um caos que gerou muitas mortes, pois o “pecado” também trouxe mortes, além da diminuição da importância das alianças sérias entre os povos.

Antes das religiões, os casamentos aconteciam nos padrões de aceitação. Pois antes mesmo de acontecerem, os sábios de dois povos já preparavam essas alianças nos níveis de rezas e de conhecimento que são de difícil alcance nos dias atuais.

Koada também está presente na concepção com seres não humanos no rio Negro e para o povo Medzeniako, dentro de cada mitologia de origem, para acessar espaços de aliança. No mundo dos Medzeniako, entre lugares sagrados de nossas existências antes do contato com os não indígenas, pedia-se permissão para os deuses das águas, dos rios e das florestas, antes de entrar em qualquer lugar. Por isso, antes os povos indígenas não tinham doenças incuráveis.

Esse entendimento é muito difícil para os não indígenas, por isso vão fazendo desmatamento da floresta como se ali não houvesse nada, como se ali não houvesse importância. Isso porque aos olhos de quem não conhece é isso mesmo. Mas para os povos indígenas esses lugares têm uma importância muito grande, contêm suas histórias, contêm vidas. Os lugares sagrados são, como se fosse um código florestal brasileiro, protegidos para o manejo e a reprodução de seres, e que por sua vez garantem segurança alimentar aos que vivem ali como humanos. O acesso sem permissão gera guerra.

Koada representa a relação de respeito entre os seres vivos, entre os espaços, pois ali os espíritos são também humanos, há necessidade de relacionamento com respeito, precisam de respeito e tratamento idêntico aos que estão neste mundo, pois estão intimamente ligados à natureza e à geografia do lugar onde as pessoas vivem desde os tempos primordiais.

Koada gera saúde e riqueza, e na ausência dela acontece o contrário: os seres são mortos, ou as pessoas são expulsas dos seus lugares, pois há escassez muito grande de peixes, caças e outros elementos, causando insegurança alimentar.

Em cada lugar e narrativa sobre *koada* há um significado importante e conhecimentos deixados em cada povo que são baseados nas alianças e na história de cada povo e suas hierarquias. *Koada* também pode ser considerada um direito social de acesso a diversidades de conhecimento para o corpo indígena em movimento. Respeita meu conhecimento indígena, que o fato de estar em vários espaços com meu corpo também é para fortalecer alianças de continuidade do meu povo, de sua voz e sua fala, com respeito.

TROCA DOS CONHECIMENTOS DOS NOSSOS AVÓS OU ANCESTRAIS

Lilly Baniwa

Koada é uma herança ancestral dos povos indígenas, antigamente usada durante os conflitos das aldeias baniwa com outras aldeias. Algumas *koada* ainda são praticadas por comunidades e hoje entram no mundo da arte por artistas indígenas na forma de exigir que conhecimentos de seus antepassados tenham *koada*/troca por aquilo que foi tirado ou roubado.

As práticas ancestrais do povo Baniwa são para manter e garantir o bem viver em seus territórios. Um dos exemplos de *koada* é na união do casamento que se chama *rokoama*, que é quando uma moça de uma família é pedida em casamento e o irmão dessa moça pede a mão da irmã do noivo, de modo que haja troca entre as famílias, em forma de substituição para a família ou para a aldeia, se houver união de pessoas de aldeias diferentes. No lugar de uma filha, chega uma nora. Durante o processo de noivado, os noivos passam por um período de testes, exercendo algumas atividades que os beneficiarão futuramente. Além da troca por filha que é dada em casamento, os sogros ainda exigem do genro uma, duas ou três roças, assim como a filha também é cobrada pela sogra sobre os conhecimentos tradicionais do seu povo, na forma de preparação para uma boa união e para assegurar o bem viver de sua família.

Manheni (envenenamento) é uma das práticas de garantir o poder e a segurança de suas famílias e das aldeias. Certamente, se algum povo fizer mal a alguma aldeia baniwa, haverá troca. A prática do assopro é uma delas, muito praticada por vários povos do Alto Rio Negro. Na língua baniwa, os povos com as práticas de *koada* se conhecem como Kawhainaperi (povo perigoso com que não se pode mexer).

Koada na história da arte brasileira tem grande importância para a valorização da cultura indígena, que desde a invasão sempre teve uma influência indireta. Tomar esse poder de se expressar no mundo faz reverter a visão das práticas coloniais a partir da arte protagonizada pelo próprio indígena no Brasil.

Quando convidei meu tio cacique Luiz Laureano dizendo que íamos usar nossa *wadzeeka* (nossa arte) na performance *Manifesto Lithipokoroda*, em defesa da nossa cultura e dos nossos territórios, sem que eu precisasse pedir, ele trouxe um canto ancestral que relata sobre aldeias dos inimigos depois da guerra.

Wanali mamika Nadzakaleepemi
Wanali mamika Nadzakaleepemi
Wanali mamika Nadzakaleepemi
Kanapirida mika Nadzakaleepemi
Wanali mamika Nadzakaleepemi WAKOEMAA.
Kanapirida mika Nadzakaleepemi
Dokolida mika Nadzakaleepemi
Kanapirida mika Nadzakaleepemi
Wanali mamika Nadzakaleepemi
Kanapirida mika Nadzakaleepemi
Kanapirida mika Nadzakaleepemi
Wanali mamika Nadzakaledali WAKOEMAA.

O cacique Luiz Laureano trouxe o canto ancestral para a arte contemporânea com sua ousadia, se apoderando da tecnologia moderna e da arte branca, um canto que talvez já tenha sido cantado ou contado em vários momentos, mas não compreendido como deveria. Os conhecimentos indígenas muitas vezes foram contados de uma forma distorcida, sem que pudessem ser contados pelos próprios indígenas. A arte indígena que chamo de *wadzeeka* (nossa arte) vem sendo feita com olhar e contada no entender dos artistas indígenas, que se apropriam da herança ancestral de *kooda* para reivindicar a troca dos conhecimentos que antes foram tirados dos povos indígenas e seu lugar de origem.

Se nossos antepassados tinham o hábito de fazer *pakamarata* (cantar sobre acontecimento), a arte indígena quer trazer: “Já basta, se os antepassados cantavam após a guerra, digo a vocês que parem de brincar com *wadzeeka* e *whawhwrinaipe idzeeka* (a nossa arte/ arte ancestral sagrada) e respeitem nossa arte, nossa cultura e nossos territórios”.

No território baniwa, no rio Içana, muitas coisas sagradas materiais e imateriais foram roubadas. E muitas coisas sagradas que foram tiradas de lugar sagrado tiveram que ser reinventadas para se manterem vivas para *whalimanai* (nova geração): as pedras sagradas, os objetos sagrados, as línguas proibidas, os conhecimentos

ancestrais proibidos. Como tudo se manteve vivo? Na resistência, na oralidade, no corpo, na memória, na terra, no cosmos, na floresta.

Da força que carrega *whawherinaipe idzeeka* e *whawhwrinaipe ianhekhe* (artes ancestrais/conhecimento ancestrais). Que reverbera nos artistas, consequentemente, no público, que faz repensar sobre a arte brasileira e os povos indígenas.

Da herança indígena que se expressa na arte contemporânea, um jeito indígena de reinventar o mundo, trazendo um mundo de vários mundos. Ideias para incorporar a sociedade no mundo indígena.

A GARANTIA DO BEM VIVER BANIWA

André Baniwa

A palavra *koada* é da língua baniwa, que também é nome do povo que a identifica, pertencente à família linguística aruak, um dos povos dessa família, como os Baré, Tariano, Werekena e Koripako, habitantes milenares entre os 23 povos indígenas do Alto Rio Negro, território indígena demarcada e homologada em 1997 e 1998 no município de São Gabriel da Cachoeira, noroeste da Amazônia brasileira.

Koada é uma palavra que tem muitos sentidos na língua baniwa, expressa valor, depende de seu uso e manifestação de direção para a precisão do seu significado. Por exemplo: existe *koada*-valor, *koada*-vingança, *koada*-troca, *koada*-pergunta.

Koada-valor-humano

Desde a origem da humanidade na cultura baniwa é assim. A humanidade de hoje, que em baniwa conhecemos como tempo de Walimainai, surgiu, se restabeleceu e se reorganizou com os Midzakanai, que reconquistaram nossos direitos depois do caos de conflitos e guerras entre as principais famílias de animais-*eenonai* e homens-humanos.

Quando o inimigo-poderoso vencedor achava que tinha derrotado de vez os nossos ancestrais, dos restos mortais reapareceram três poderosos e imortais transformadores ancestrais, que são Ñapirikoli, Dzooli e Eeri. Eles foram responsáveis pela reconquista dos nossos direitos até o tempo de hoje, vingaram-se dos inimigos como forma de retomada de reordenamento de vida e de respeito. Aqui está o exemplo de *koada*-vingança, *koada*-valor e *koada*-troca ao mesmo tempo.

Uma guerra, por exemplo, é uma forma de vingança, momento de cobrança de um valor violado; dar o troco é prejudicar o valor de quem violou primeiro os valores do outro; valores que não deveriam ter sido prejudicados e que estão sendo cobrados.

Entre nossos ancestrais, internamente nos Baniwa, havia guerras

a partir do que a colonização trouxe de condenação da cultura. Isso significa que algumas pessoas aceitaram a mudança, e outras, não. Aí se foi a guerra, pois prejudicaram-se, destruíram-se alicerces ou fundamentos da organização social que não deveriam ter sido destruídos. A mudança é dolorida.

Houve também guerras com outros povos, não que se promoviam, mas em resposta às provocações, com mortes que excediam limites de tolerâncias. Aí se respondia com a guerra, como forma de restabelecer reordenamento e respeito de vivência à vida de ambos, criando instrumentos de paz para que as guerras cessassem.

O divulgado orgulho europeu de descobrimento do Brasil de 1500 foi início de violação de valores dos povos indígenas. Nesse caso, quebraram, destruíram o *koada*-valor dos povos indígenas, de milhares de povos, e milhares de línguas indígenas foram mortas. De milhões, restaram menos de meio milhão, poucas línguas faladas e muitas em processo de glotocídio.

Quando alguém mata *koada*-valor do outro, imediatamente se carrega de culpa, de dívida que deve ser reparada, paga aqui na Terra, ou no outro tempo de vida pós-morte que seja, mas haverá cobrança de valor de quem sofreu prejuízo em seu valor.

Por isso, não é demais cobrar esse valor do Estado brasileiro na forma de bem viver dos povos indígenas. Vamos cessar guerra, está na hora de aplicarmos de fato e de direito o tal de “irmãos” no contexto cristão? Ou vamos continuar guerreando entre nós, brancos *versus* indígenas? A quem interessa isso? Aos povos indígenas isso não interessa, não interessa a quem busca felicidade, harmonia e amor em sua vida.

Koada-valor-conhecimento

O conhecimento *koada*-valor vem de onde? Quem deixou esse *koada*-valor-conhecimento? Onde estão esses valores-*koada*-conhecimento?

Quando o homem e a mulher foram criados pelo criador do Universo, foi-lhes dado conhecimento que é *koada*-valor-conhecimento, e dadas também a força, a capacidade de pensar que vem da cabeça, do cérebro, e a de sentir, que vem do coração; isso significou que o homem veio ou foi criado por completo.

O conhecimento do homem está associado às histórias de como as coisas foram criadas, por que foram criadas e para que foram criadas. Ele conhece e transmite às suas gerações as histórias sobre como as coisas foram criadas.

É assim que o homem cria e desenvolve seu *koada*-valor-conhecimento. Conhecimento é sempre a partir de, sobre alguma coisa para si, para seu uso, para seu bem-estar, para seu bem viver e o viver bem no planeta Terra. Nós temos conhecimento sobre nosso criador, sobre a criação das coisas, sobre nossa criação e o porquê das nossas existências; são histórias das criações que nos ensinam.

Nós conhecemos a importância das águas, dos mares, dos rios, dos igarapés, das matas, das florestas, da biodiversidade, da socio-diversidade, ambiental e socioambiental, das paisagens, da fauna e da flora, dos ares, das camadas a partir da Terra para além do Sol, para debaixo da terra, sistema de vida, de comunidades e dos ecossistemas, conhecimentos culturais e interculturais que existem visíveis e invisíveis.

Na cultura baniwa, conhecimento é um valor. Pessoa + conhecimento = valor. Não só monetário, é valor-humano. Conhecimento significa *ianhekhetti* na língua e na cultura baniwa. *Ianhekhetti* é arte, arte de vida, por exemplo, arte de cestarias de arumã para processamento da mandioca-brava, que é nosso alimento; arte de pesca e caça, nossa segurança alimentar; arte de construção da moradia; arte culinária que nos lembra nosso sistema agrícola milenar; arte de proteção e cura de doentes, nossa medicina tradicional; a arte de pensar e agir nosso modo de vida.

É o conhecimento. Ele é o responsável de vida para que os povos indígenas milenarmente desenvolvessem práticas hoje conhecidas como ecológicas, biotecnológicas, uso sustentável da biodiversidade e bioeconomia, depois de muitos séculos sofrendo condenações. Mas é exatamente o conhecimento de arqueologia, antropologia e ecologia que reconstrói nosso valor-*koada*-indígena quando o planeta Terra sofre a mais real ameaça do seu fim provocado pelo aquecimento global e pelas mudanças climáticas, que são as consequências dos atos irresponsáveis com a natureza dos próprios homens não indígenas, revolucionários industriais e de fábricas que destroem, acabam, poluem ou sujam onde vivemos.

Koada-valor-pergunta

Koada em uma expressão na língua baniwa é pergunta; pergunta também é um valor que pode nos iluminar o caminho de onde não conseguimos mais ver ou quando estivermos confusos. Mas a pergunta não pode ser de qualquer jeito; a pergunta deve ser a procura do bem viver e viver bem da humanidade.

Por exemplo: *koada tshaapã ñame papiñeeta matsia ñamekaromitha mastshini apaita irhio koakatsa padzeekatali hekoapi riko?* Por que será que não conseguimos pensar bem em nossas ações para que o que fosse feito não prejudicasse o outro neste mundo?

Esta *koada*-valor-pergunta nos faz analisar o que está acontecendo. Mas o que está acontecendo agora? Agora o mundo mostra que a maioria do que o homem faz é prejudicial, a longo prazo, a si mesmo.

Mas por que o homem não consegue aprender com o sistema de natureza deixado pelo criador? Mas que sistema é esse? Até o que aprendemos em ciências dos não indígenas ensina que, todos os dias, quando o Sol ilumina a Terra, as plantas conseguem captar energias do Sol para se alimentar. As plantas, por sua vez, são alimentos de animais e dos homens. O que não presta para as plantas presta para os homens, e o que não presta para os homens presta para as plantas, e assim sucessivamente.

Mas o homem consegue trazer a partir de suas criações as coisas que são aparentemente boas para os homens, mas que, a longo prazo, até para ele mesmo são prejudiciais. Imagina para quem não é homem? É destruição. Ou seja, está mexendo erradamente na natureza.

Nesse sentido, será que o homem não desviou o objetivo do criador para o qual foi criado? Será que a biodiversidade do meio em que o homem habita não foi criada para ser manejada, e não destruída?

As culturas indígenas compreendem bem as origens das criações das coisas. É a partir desses conhecimentos que tratam e usam com respeito a natureza, a biodiversidade, as pescas, as caças e todas suas coisas, utilizando o princípio de manejos, cuidado etc.

Koada-valor-pergunta é muito importante em nossas vidas, quando usada corretamente. Do contrário, leva para o abismo, o descontrole ou o desequilíbrio ecológico. Assim, a casa-floresta fica comprometida e a vida também.

#BEM VIVER DOS WALIMANAI/HUMANIDADE É IMPORTANTE PARA A SAÚDE DO PLANETA TERRA!



NAKODA Ada

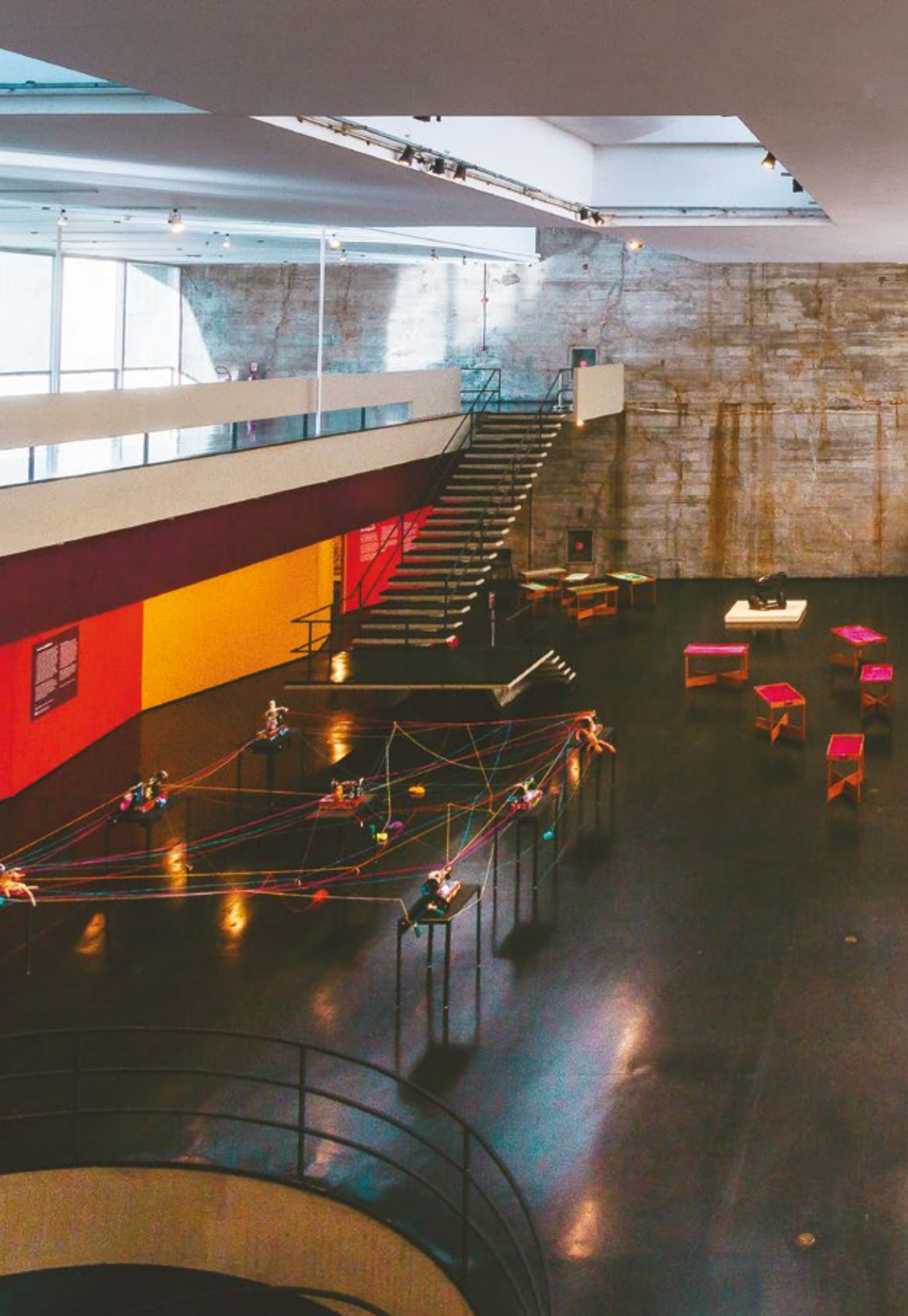
estratégias para
a arte moderna

curadoria: *antonio
Dias da Silva
Ricardo Lemos*

MA









Alberto da Veiga Guignard
O Parque Municipal, 1947
 óleo sobre madeira
 46 x 59,9 cm
 Coleção Gilberto
 Chateaubriand MAM Rio



Anita Malfatti
Índia, 1917
 pastel sobre papel
 60 x 46 cm
 Coleção Gilberto
 Chateaubriand MAM Rio



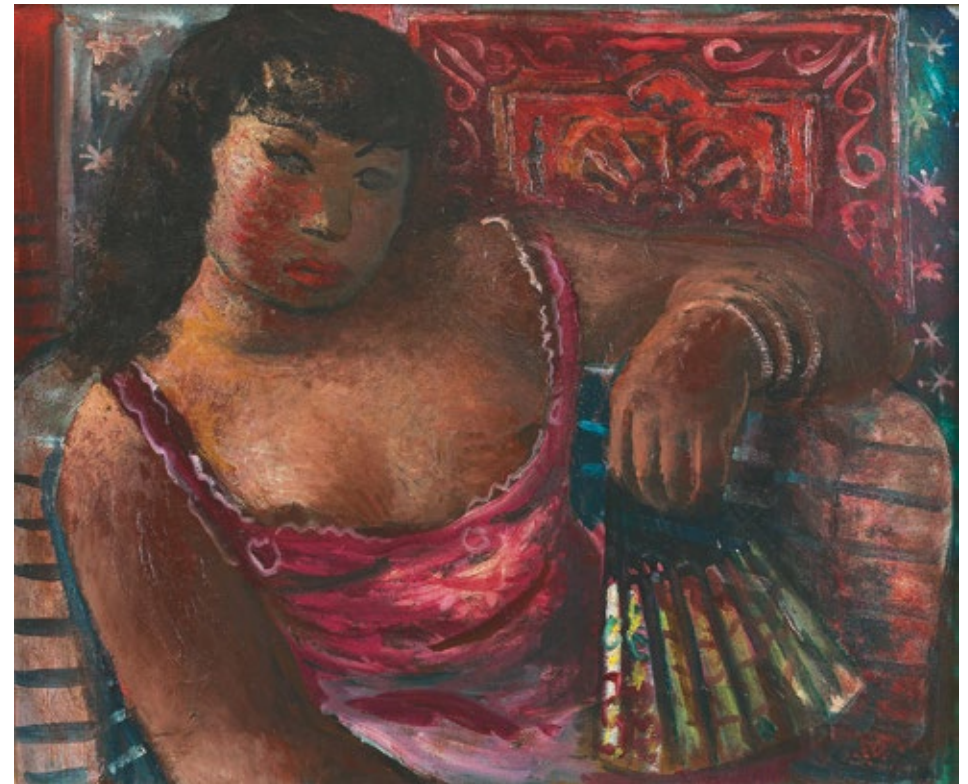
Candido Portinari
Paisagem de Brodowski
 1940
 óleo sobre tela
 80 x 100 cm
 Coleção Gilberto
 Chateaubriand MAM Rio



Cícero Dias
Pátria, sangue e nada mais
 1928
 aquarela e grafite sobre papel
 29,6 x 51 cm
 Coleção Gilberto
 Chateaubriand MAM Rio
 © Dias, Cícero dos Santos/AUTVIS, Brasil, 2022.



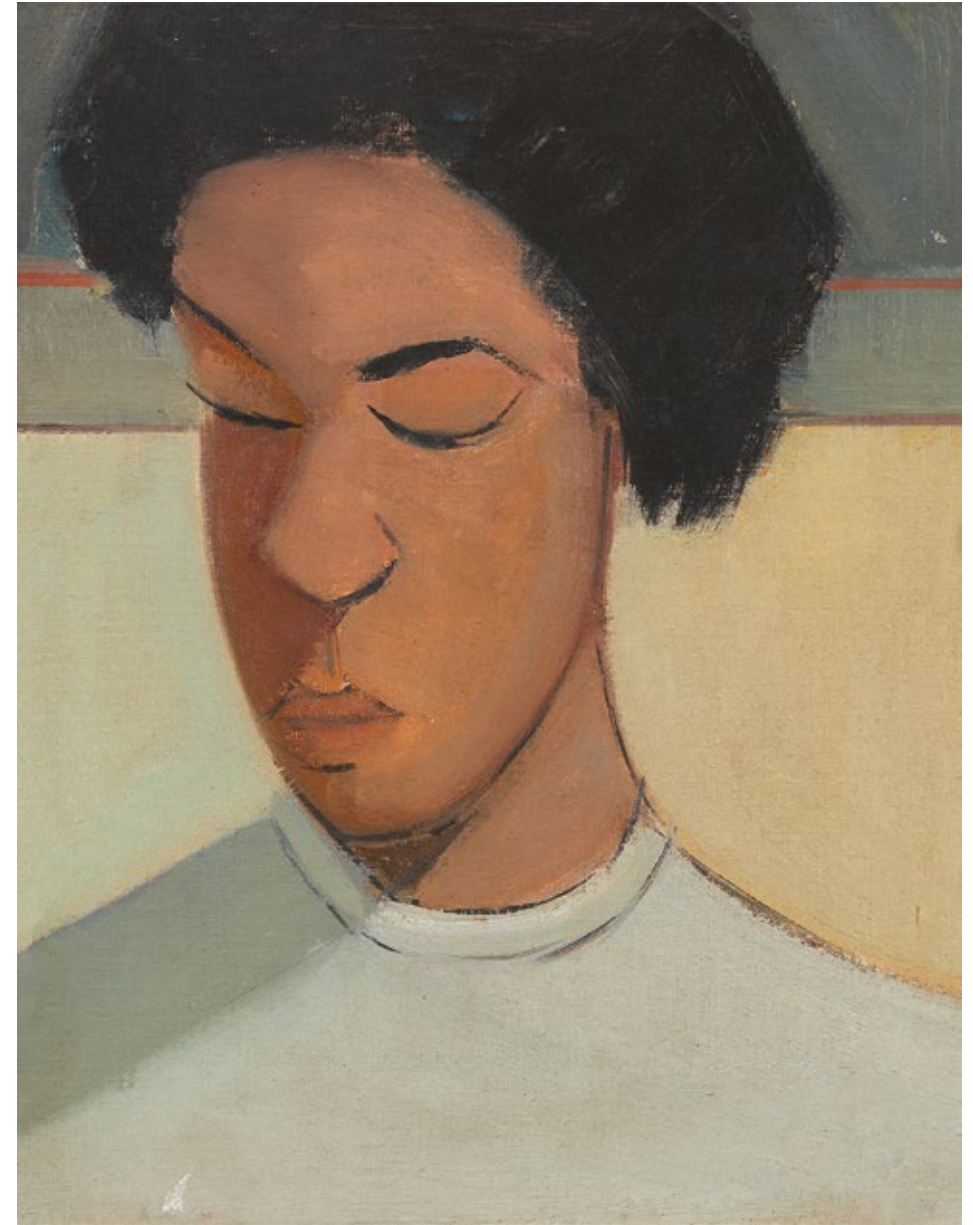
Djanira
Cafezal, 1952
 óleo sobre tela
 63 x 90,5 cm
 Coleção Gilberto
 Chateaubriand MAM Rio



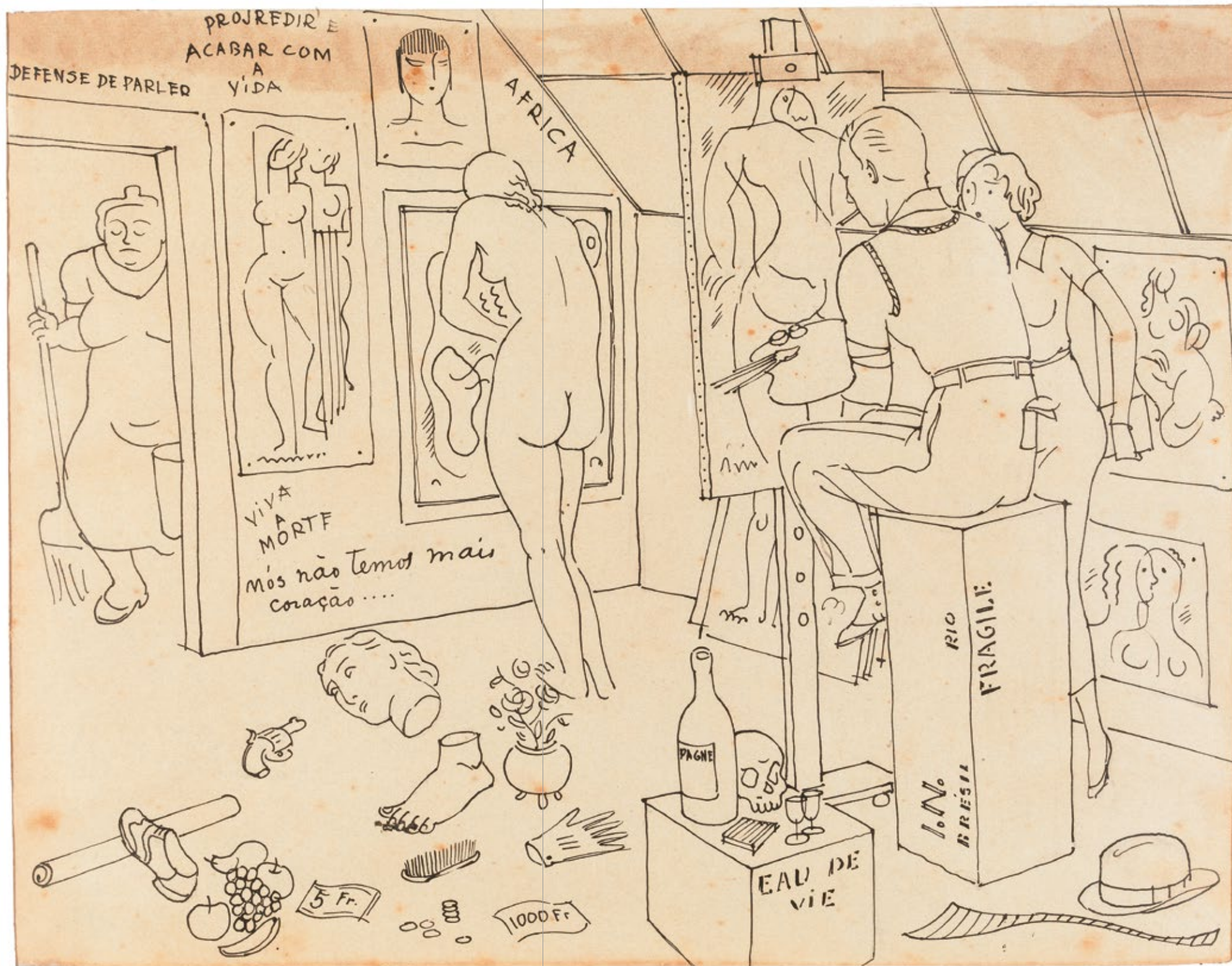
Emiliano Di Cavalcanti
Mulata com leque, 1937
 óleo sobre tela
 36,9 x 45 cm
 Coleção Gilberto
 Chateaubriand MAM Rio



Heitor dos Prazeres
Mulata, 1959
 óleo sobre aglomerado
 47,5 x 36,2 cm
 Coleção Gilberto
 Chateaubriand MAM Rio



José Pancetti
Retrato de Lourdes, 1958
 óleo sobre tela
 34 x 26 cm
 Coleção Gilberto
 Chateaubriand MAM Rio



Ismael Nery
[O ateliê], sem data
 nanquim sobre papel
 21 x 27 cm
 Coleção Gilberto
 Chateaubriand MAM Rio



Victor Brecheret
O beijo, 1930
 bronze
 32 x 13,5 x 13,5 cm
 Coleção Gilberto
 Chateaubriand MAM Rio



Maria Martins
O impossível, 1945
 bronze
 79,5 x 80 x 43,5 cm
 Museu de Arte Moderna
 do Rio de Janeiro
 Doação da artista

Tarsila do Amaral
Urutu, 1928
óleo sobre tela
60,5 x 72,5 cm
Coleção Gilberto
Chateaubriand MAM Rio





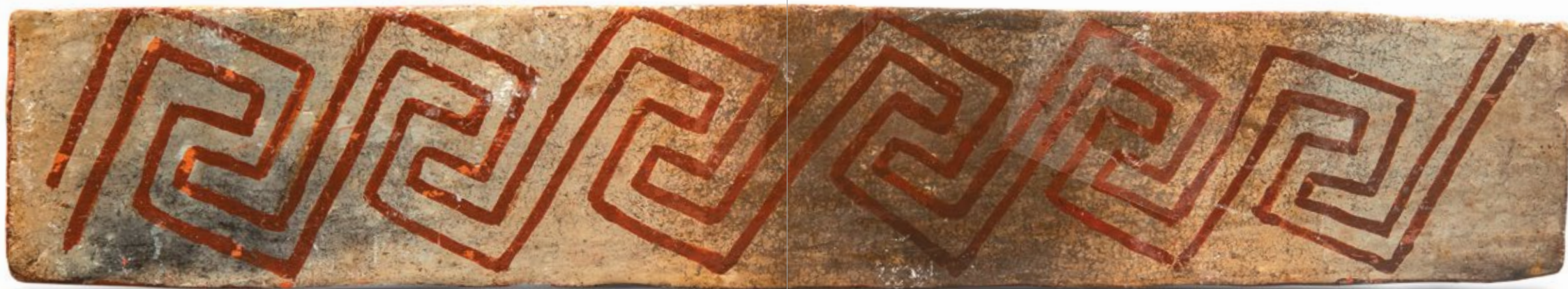
Tarsila do Amaral
Estudo para A Negra, 1923
 nanquim sobre papel
 22 x 17 cm
 Coleção Gilberto
 Chateaubriand MAM Rio



Vicente do Rego Monteiro
A Cobra Grande manda para sua filha a noz de Tucunã, 1921
 aquarela e nanquim sobre papel
 24 x 21 cm
 Coleção Gilberto
 Chateaubriand MAM Rio



Vicente do Rego Monteiro
Guerreiro, vagalume,
indiozinho e Caititu, 1920
 aquarela sobre papel
 22,5 x 31 cm
 Coleção Gilberto
 Chateaubriand MAM Rio



Hipanina
[Adalta Lopes Rodrigues]
Povo Walimanai [Baniwa]
Aldeia São Joaquim, rio
Ayari, território indígena
Alto Rio Negro, AM, Brasil
Placa, 2014

cerâmica vitrificada moldada
por meio da técnica do
acordelado contendo resina
de cipó, antiplástico (cinzas
de árvore), sumo de limão,
argila e barro amarelo
0,3 x 25 x 4,5 cm
Acervo Museu do Índio/
Funai – Brasil

Povo Iny [Karajá]
TO, Brasil
Ritxoko / Boneca karajá
1977
corante de jenipapo, palha de
bananeira, corante de barro
vermelho sobre cerâmica
moldada por meio da técnica
do modelado contendo argila
9,5 x 9,5 x 14 cm
Acervo Museu do Índio/
Funai - Brasil





Povo Iny [Karajá]
TO, Brasil
Ritxoko / Boneca karajá
1970
pigmentos sobre cerâmica
moldada por meio da técnica
do modelado contendo argila
16 x 20 cm
Acervo Museu do Índio/
Funai - Brasil



Povo Iny [Karajá]
TO, Brasil
Pote, 1977
pigmentos sobre cerâmica
moldada por meio da técnica
do acordelado contendo argila
39 x 29,5 cm ø
Acervo Museu do Índio/
Funai - Brasil



Povo Marubo
AM, Brasil
Pote, 1988
cerâmica moldada por meio
da técnica do acordelado
50,5 x 46,6 cm ø
Acervo Museu do Índio/
Funai - Brasil



Povo Tikuna [Tikuna]
AM, Brasil
Pote, sem data
pigmento sobre cerâmica
moldada por meio da técnica
do acordelado contendo argila
57 x 62,5 cm ø
Acervo Museu do Índio/
Funai - Brasil



Povo Walimantai [Baniwa]

Aldeia São Joaquim,
rio Ayari, território
indígena Alto Rio Negro,
AM, Brasil

Placa, 2014

cerâmica vitrificada moldada
por meio da técnica do
acordelado contendo resina
de cipó, antiplástico (cinzas
de árvore), sumo de limão,
argila e barro amarelo

0,3 x 10,7 cm ø

Acervo Museu do Índio/
Funai - Brasil

MAHKU: “ANTES ERA O KAPETAWÃ, HOJE É A LATAM”

Daniel Dinato

Para começar, proponho que olhemos a imensa pintura que Acelino Tuin, Kássia Borges e Ibã Huni Kuin, membros do coletivo MAHKU, produziram especialmente para a exposição *Nakoada: estratégias para a arte moderna*. A tela possui três metros de altura por doze metros de largura. Nela, vemos o mítico jacaré-ponte Kapetawã, sobre o qual atravessam dezessete pessoas munidas de arco e flechas, carregando cestos repletos de alimentos. Além delas, podemos perceber que outras seis pessoas já o cruzaram e mais quatro se aproximam para atravessá-lo. Todas estão pintadas com *kene*, os grafismos tradicionais do povo Huni Kuin¹, e adornadas, ou com cocares, ou com faixas de cabeça. Tais grafismos se estendem para a tela, sendo as únicas partes em preto e branco da obra. Ao lado esquerdo e ao lado direito do jacaré, enxergamos árvores com copas azuis e verdes rodeadas por jiboias. Abaixo, junto de três jiboias, temos seis peixes dentro d'água, dois deles com grafismos no corpo. Marcando os limites da pintura, vemos três camadas. Por fora, o preto. Ao centro, a malha da jiboia pintada em preto, vermelho, laranja, branco e marrom. Mais próximo das figuras, triângulos vermelhos, laranja e amarelos. Por fim, mas não menos importante, observamos um homem agachado alimentando o jacaré. É possível perceber que, dentro da boca do réptil, há um tatu, duas antas e o que parece ser um veado. Esse é um detalhe essencial, pois o *miyui kaya*² conta que o grande jacaré negociou a passagem sobre suas

costas em troca de carne de caça e que a única restrição feita por ele aos passantes foi a de não lhe darem um parente, ou seja, um outro de sua espécie, como alimento.

Existem, porém, alguns elementos da história que foram deixados de fora da pintura. Primeiro, a “motivação”. Por que essas pessoas estavam caminhando? O que buscavam nessa

¹ Os Huni Kuin, também conhecidos como Kaxinawá, são um povo indígena de cerca de 12 mil pessoas que vivem na fronteira entre Brasil, no estado do Acre, e Peru. Os membros do MAHKU, com exceção de Kássia Borges, sediada em Uberlândia, moram no município de Jordão, no Acre.

² *Miyui kaya* é uma expressão em hantxa kuin, a língua dos Huni Kuin, que pode ser traduzida por “história de verdade”.



MAHKU
Kapewê Pukenibu /
Ponte de jacaré, 2022
acrílica sobre tela
300 x 1200 cm



jornada? Uma das versões da narrativa³ conta que as pessoas na floresta buscavam *mane*⁴, bens preciosos e duráveis, quando se depararam com um rio impossível de ser atravessado a pé ou a nado. Negociaram, então, com o imenso jacaré que ali estava a passagem sobre suas costas até o outro lado. Segundo ponto: a pintura não mostra a continuação da história. Conta-se que, na falta de outro animal para caçar, alguém deu a Kapetawã um jacaré filhote. Ele, então, se revoltou, balançou seu corpo derrubando as pessoas sobre ele para serem devoradas pelos peixes e não deixou mais ninguém passar. Aqueles que conseguiram atravessar vieram a ser os Brancos (como os Huni Kuin chamam a todos os não indígenas), os detentores dos bens e das mercadorias. Os que ficaram são os indígenas que vivem nas florestas.

É fácil perceber que a escolha dos artistas do MAHKU foi em focar na possibilidade de conexão e contato entre os povos indígenas e não indígenas. Construir pontes, obras de arte, pinturas operadoras de relações, aliás, é uma constante na produção artística do coletivo. Não à toa, o jacaré Kapetawã foi o “símbolo” escolhido por eles para ilustrar copos, quebra-cabeças e camisetas que foram produzidos no passado pelo grupo. Trata-se, afinal, de um coletivo que ousa tecer novos caminhos, mais equilibrados, entre povos.

Nesse ponto, poderíamos nos perguntar quais as razões do grupo para desejar entrar em relação e dialogar com não indígenas. Para tentar responder, parece-me essencial nos debruçarmos rapidamente sobre dois termos: *nawa* e *txai*. São, hoje, os dois principais termos utilizados pelos Huni Kuin para fazer referência aos não indígenas.

Nawa, assim como *mane* visto acima, é um termo polissêmico. Em geral, é utilizado para fazer referência a alguém que não “eu

mesmo” (LAGROU, 2002, p. 30) e é o termo empregado pelos Huni Kuin para se referir aos não indígenas de maneira impessoal. *Nawa* é o “estrangeiro, o inimigo, o não-gente” (SÁEZ, 2002, p. 40), alguém com um “excessivo desejo de reter” (MCCALLUM, 2002), uma pessoa avara. Neste sentido, *nawa* é alguém com quem nenhum parentesco, a priori, é formado. No entanto, precisamente por possuírem muitas coisas, aos olhos dos Huni Kuin são eles os que têm maior potencial para dar (SÁEZ, 2000). São, portanto, as pessoas com as quais a relação de troca pode ser produtiva.

³ Essa é uma história (*miyui kaya*) compartilhada por diversos povos indígenas falantes de línguas pano. Não é, portanto, exclusiva dos Huni Kuin. Naturalmente, existem diversas variações na maneira de contá-la. Estou baseando-me aqui, principalmente, no que me foi narrado por Ibã e pelos demais membros do MAHKU.

⁴ *Mane* é uma palavra polissêmica que pode fazer referência a praticamente todos os bens que vêm da cidade, quer dizer, dos não indígenas. *Mane* pode ser miçanga, metal (LAGROU, 2007), mas também motor, machado, faca, terçado, avião, sabão (*mane mapu*), conta Ibã.

Txai, por sua vez, é um termo amplamente utilizado nas relações entre indígenas Huni Kuin e não indígenas. A tradução literal de *txai* seria “cunhado”, mas *txai* é o modo pelo qual os Huni Kuin, sobretudo homens, chamam a praticamente todos os não indígenas (e vice-versa). “Quando um índio não sabe como chamar um estrangeiro, ele o chama de ‘cunhado’ para não chamá-lo de inimigo”, nos lembra Viveiros de Castro (2014, p. 158). *Txai* é alguém, diferente de mim, com quem é aberta a possibilidade de troca e, consequentemente, de aliança. *Txai* é um estrangeiro “pacificado” e, possivelmente, generoso.

Ora, o que buscam então os Huni Kuin e, principalmente, os artistas do MAHKU com os não indígenas? Eu diria que alianças. Eles contam, penso, com a possibilidade de nos transformar em *txai*, e, assim, nos *amansar*, como diz Ibã. Não é demais lembrar que assimetrias estruturam o mundo em que vivemos e que aliados não indígenas podem ser úteis na busca por mais equilíbrio nas posições e relações de poder (KELLY LUCIANI, 2011). É importante, nesse sentido, também se lembrar do lema de Ibã: vende tela, compra terra. Com o dinheiro obtido pela venda de uma obra em 2014, o MAHKU comprou cerca de 10 hectares de terra, transformando a área em um local de preservação da floresta e dos saberes huni kuin. Vende-se tela para comprar terra, mas também barco, vestimentas, remédio, comida, gasolina, e, assim, preservam-se os modos de vida coletivos na floresta. A escolha por focar no caráter relacional da narrativa não é ingenuidade, é estratégia.

Para concluir, lembro de uma frase dita por Ibã: “Antes era o Kapetawã, hoje é a LATAM”.⁵ Nessa analogia, ele também escolhe ressaltar o potencial de conexão do jacaré-ponte, uma característica compartilhada com os modernos aviões que nos levam de um lado para o outro. Além disso, evidencia que as *miyui kaya* são reais, visto que se transformam e se adaptam, assim como as pessoas que as carregam dentro de si. Essa história trata desse encontro/separação entre povos visto da perspectiva Huni Kuin e eu não diria que a pintura o está apenas representando. Ela o presentifica: Kapetawã está vivo no MAM Rio.

Referências

- KELLY LUCIANI, José Antonio, [Review of *La chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*, coll. «Terre Humaine», by Davi Kopenawa, Bruce Albert, & Jean Malaurie], em *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 97, n. 1, 2011, pp. 339-357. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/24606471>>, acesso em 27 jul. 2022.
- LAGROU, Elsje Maria, “O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade?”, em *Mana*, vol. 8, 2002, pp. 29-61.
- LAGROU, E. M., *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: PPGSA-UFRJ, 2007.
- MCCALLUM, Cecilia. “Incas e Nawas: produção, transformação e transcendência na história Kaxinawa”, em *Pacificando o branco: cosmologias do contato no norte-amazônico*, Marselha: IRD Éditions, 2002. DOI: 10.4000/books.irdeditions.24791.
- SÁEZ, Oscar Calavia, “O Inca Pano: mito, história e modelos etnológicos”, em *Mana*, vol. 6, n. 2, 2000, pp. 7-35.
- SÁEZ, O. C., “Nawa, Inawa”, em *Ilha Revista de Antropologia*, vol. 4, n. 1, 2002, pp. 35-57.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, “Contra-Antropologia, contra o Estado: uma conversa com Eduardo Viveiros de Castro”, em *Revista Habitus*, vol. 12, n. 2, 2014, pp. 146-163.



CINTHIA MARCELLE: O QUE NOS ENSINAM AS LÂMINAS

Natasha Felix

1

Adagas, punhais, facões, espadas e até mesmo um chakram¹ não são ao que assistimos. São suas silhuetas, 25 delas. Os estojos que guardariam essas armas, organizados em cinco conjuntos, ocupam o Salão Monumental do MAM Rio e se avizinham de obras como a pintura *Cafezal* (1952), de Djanira, e a escultura *O impossível* (1945), de Maria Martins. Cada um deles traz em seu interior aveludado uma cor específica, que faz ressoar a paleta de *Urutu* (1928), em uma conversa sutil com a obra de Tarsila do Amaral. Mas jamais os objetos cortantes. Os conjuntos de estojo correspondem a categorias imagéticas que nos transportam para paisagens distintas: terra, cafezal, catedral, estrada e rua. Essas são algumas pistas que Cinthia Marcelle nos oferece em *Escola das facas ou a meditação da ferida [versão Nakoada]* (2022).

A suposta falta dessas ferramentas arquiteta-se no espaço de uma maneira muito particular, em uma espécie de ausência-presente reforçada também por outro vestígio deixado pela artista em sua composição: mesmo se as lâminas estivessem em seus respectivos lugares, os estojos não se fechariam. As caixas de madeira foram confeccionadas para impossibilitar o transporte das ferramentas. Mais uma armadilha. Assim, o sentido de *permanência* se aproxima ainda mais de um estado de alerta.

Situada em *Nakoada: estratégias para a arte moderna* – exposição que traz, entre tantos estímulos, discursos que rebatem as narrativas hegemônicas e fundam novas miradas para o tempo –, a remontagem da obra de Cinthia Marcelle pode ser lida como um movimento de autodefesa em resposta aos traumas coloniais. Podemos imaginar que esses objetos não estão no espaço porque outros usos para eles foram convocados.

Afinal, estamos falando aqui de respostas frente a um sistema de opressão que também

¹ Chakram é uma antiga arma circular de arremesso. Sua origem está associada à Índia e ao Oriente Médio.

se vale desse encontro entre o simbólico e o material. Partimos do pressuposto de que o aniquilamento da vida e o aniquilamento dos sonhos fazem parte de um projeto político que nutre, perversamente, a colonialidade.

Mais do que sarar as atrocidades coloniais, a violência do colonizado remete para três coisas. Em primeiro lugar, remete para uma notificação destinada a um povo tocado profundamente pela história e numa posição insustentável. O povo em questão vê-se de algum modo obrigado a exercer a sua liberdade, a responsabilizar-se a >definir-se, a desfrutar a vida ou, pelo contrário, assumir sua má-fé. É obrigado a fazer uma escolha, a arriscar a sua vida.²

Nem os vazios nem os volumes existem por acaso. Nessa espécie de cena cinematográfica construída pela artista mineira, nos voltamos para os levantes e insurreições populares, para o dia a dia de mulheres negras e indígenas alimentando seus filhos, para as navalhas embaixo da língua.

É como se estivéssemos de frente para o desaparecimento desses objetos. Podemos imaginar que foram surrupiados ou muquiados por precaução. Mas o desaparecimento sempre deixa rastros. E, no caso de um trabalho como o de Cinthia Marcelle, no qual a relação presença *versus* ausência é um elemento fundante, lidamos com a matéria que esses rastros produzem.

Temos acesso a vestígios com intencionalidade: o suporte, as cores, os contornos das lâminas e a disposição dos conjuntos no museu são elementos que convocam sutilmente nossa atenção. A maneira como o trabalho se comporta no espaço aguça a vontade de tocar no que não pode ser encontrado naquele momento. Nesse sentido, é interessante observar as manifestações das cores: podemos ser pegos desprevenidos olhando para o verde das caixas, que puxa nossa mirada para todos os verdes da exposição. A cor também tem um papel fundamental na construção de sentido, como se ela se propusesse a estabelecer conversas panorâmicas com o entorno, coletivizando sua estadia no tempo.

O filósofo Georges Didi-Huberman recorre à figura do túmulo para nos aproximar da *imagem impossível de ver*, ou aquilo que, dentro do que olhamos, encara de volta e revela algo que a própria imagem oculta: o medo da morte, por exemplo. Assim, diante dessa obra, a especulação daquilo que, a princípio, não está ao nosso alcance, é bem-vinda para pensar nas outras maneiras de tatear a realidade que nos alcança quase sem interrupções.

Se, na primeira montagem da obra, em 2014, os estojos ficavam abertos e espalhados pelo chão, desta vez as bases de madeira, firmes, formam um xis, tonalizam encruzilhadas. Junto com as estruturas de veludo em tons quentes, vivos, toma forma o desejo de materializar essas lâminas, reaver cenários em um deslocamento de sentidos. Congeladas no tempo, as silhuetas nos provocam interrogações: de onde vieram esses objetos, em quais mãos estiveram, qual seu paradeiro, por onde ainda passarão? Quais os usos, que princípios, quais afrontas emergem diante das lógicas de morte?

2

Uma mesma lâmina é capaz de cortar legumes, pele, cabos de alta tensão, fios de cabelo, linhas. Perfurar órgãos, fraturar ossos. E, se essas lâminas ausente-presentes são também itens de sobrevivência, usados para a alimentação, na manutenção da casa ou como instrumento de autodefesa, elas convocam uma postura alerta. Nos afastam de qualquer segurança. Ressaltam sensações de perigo. De ameaça frente a um risco iminente.

No contexto brasileiro, as significações que envolvem palavras como *arma* e *perigo* são moduladas de acordo com interesses políticos racistas reforçados pelo Estado. Aos olhos da Polícia Militar, um guarda-chuva, em mãos negras, só pode ser um fuzil.³ E em um sistema global no qual o capitalismo depende da permanência e da manutenção das injustiças sociais, não se conformar à realidade funcionalmente domesticadora⁴ nos leva diretamente à necessidade de o oprimido revidar, por meio de confrontos simbólicos e/ou físicos, pela “recuperação da humanidade”, na chave da libertação, essa tarefa histórica de transformação da realidade.

Podemos tomar emprestada a noção de *realidadficción*, elaborada pela escritora argentina Josefina Ludmer para o universo literário latino-americano, e estendê-la às artes visuais: a função da arte da especulação em “inventar um mundo diferente do conhecido” ou “dar uma sintaxe às ideias dos outros” está expressa justamente no exercício fabulativo que se dá diante da simultaneidade dos conjuntos. Ludmer chama essa ação, que é ao mesmo tempo social e coletiva, de *imaginación pública* ou *fábrica de realidade*.

² Achille Mbembe, *Crítica da razão negra*, trad. Maria Lança, Lisboa: Antígona, 2014.

³ Referência ao assassinato de Rodrigo Alexandre da Silva Serano, 26 anos (à época), morador da favela Chapéu Mangueira, no Rio de Janeiro, em 2018. O jovem descia a ladeira de sua casa para encontrar a esposa e os filhos quando foi alvejado pela Polícia Militar.

⁴ Paulo Freire, “A contradição opressores-oprimidos. Sua superação”, *Pedagogia do oprimido*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974, p. 40.



Cinthia Marcelle
*Meditação da ferida
 ou a escola das facas*
 [versão Nakoada], 2022
 madeira, dobradiça,
 isopor e veludo
 dimensões variáveis

Em uma conversa, Cinthia me diz: “A paisagem é corpo, os objetos são corpo, a cor é corpo. As facas são uma extensão das nossas mãos”. Voltei de rasante para as últimas palavras do vietnamita Ocean Vuong, no poema “De cabeça”.⁵ “O corpo é uma lâmina que se afia cortando.” E pensei, intuitiva, no conjunto vermelho, próximo ao elevador. Já em um momento posterior, sou mobilizada pelo vento alísio sendo ensinado pela cana e pelo coqueiro a voar pelo agreste e pelo sertão nordestino *faca a faca*, do poema “A escola das facas”,⁶ de João Cabral de Melo Neto. Versos que me conduzem ao conjunto de silhuetas verdes, mesmo longe deles, e me fazem pensar na *mão cortante e desembainhada* como método pedagógico para rasgar o que nos quer imóveis. Essa imagem de corpos expandidos que Cinthia Marcelle nos oferece exclui qualquer ausência do trabalho: o volume está também naquilo que nos é invisível.

Outro conjunto, o azul, me lança até Mackandal, revolucionário e curandeiro da ilha de São Domingos, gravado nas moedas haitianas de 1968: um facão entre os dedos, seu perfil dourado e erguido. Imagino seus encontros secretos com cozinheiras negras, cada uma com sua pequena lâmina, recém-amolada na pedra-pome, enquanto as ensinava tudo o mais sobre as ervas e sobre como esconder o veneno das plantas entre a comida dos colonizadores brancos. Penso em uma gravura do século 19, onde dois guerreiros mandingas têm as adagas e as facas percorrendo suas vestimentas, dividindo espaço com amuletos de proteção. Penso em Ogum, o grande ferreiro. Nas mãos cuidadosas de minha avó Antenora picando a última cebola da geladeira quase vazia.

Residem aí os poderes do oculto, os caminhos do mistério. Essas imagens estão e não estão lá junto à obra, simultaneamente. Esse é um contorno possível do que se toma na chegada de um trabalho em nós. Devolvemos, por meio da imaginação, pelas vias da memória, outro gesto artístico, pensamos *com* a obra. E parece que assim

podemos, por alguns segundos, habitar e erguer um entremundo carregado de texturas, volumes, discursos que alavancam gestos emancipatórios. E esse talvez seja um dos papéis da imaginação pública: construir a realidade. Não de maneira contrária à ficção, mas no enlace entre ambas.

⁵ O poema em questão está no livro *Céu noturno crivado de balas* (Âyiné, 2019), traduzido por Rogério W. Galindo. Nascido no Vietnã, Ocean Vuong mudou-se para os Estados Unidos aos 6 anos de idade.

⁶ *A escola das facas* (1975-1980), publicação de João Cabral de Melo Neto, contém um poema que se vale do mesmo título. Nele, o objeto cortante tem fome e dente. O alísio ganha seus contornos e é ensinado pela paisagem a se movimentar.



KARAIW A'E WÀ¹

Zahy Guajajara

Sou o encontro de dois mundos. O mundo ancestral *versus* o mundo civilizado. Um encontro que claramente promove um embate e que “termina” enterrado pelas máquinas da tal “civilização”, onde humanos e máquinas se fundem em um só corpo. Onde os olhos são as nossas “máquinas” de desejo. Só desejamos o que vemos. Vemos o mundo pela perspectiva das máquinas. E o homem tem tido cada vez menos capacidade de ampliar sua visão primária e imaginária, levando-o a aceitar ou até mesmo a desejar uma visão domesticada por uma civilização robotizada.

O que é ser civilizado? Ser civilizado é ser atencioso? Agradável? Refinado? Respeitoso? Educado, polido? Sociável? Você gosta mesmo de ser civilizado, de ter sido alfabetizado? De ser esclarecido? Intelectualizado? Doutrinado e preparado? A nossa educação colonizada é realmente o que podemos chamar de civilizada? Será que chegamos ao fim? O fim existe? O fim é o que nos tornamos. É uma passagem para começar de novo. Me pergunto: o que sere-mos capazes de enxergar daqui a vinte anos? Será que ainda tere-mos visões próprias? Uma última pergunta: como é ser civilizado?

¹ Este texto é parte do vídeo *Karaiw a'e wà / Os civilizados*, 2022, obra criada especialmente para a exposição *Nakoada: estratégias para a arte moderna*, em que a artista Zahy Guajajara questiona as construções da imagem indígena enraizadas pela colonialidade. Na obra, o conceito de invenção da civilidade é colocado à prova, enquanto as filosofias e intelectualidades indígenas são valorizadas. (N. da E.)



Zahy Guajajara

Karaiw a'e wà /

Os civilizados, 2022

vídeo digital H264, tonéis

reciclados com pintura

spray cromada, adesivo

espelhado e faixa de áudio

original em looping

14'30"



ARQUITETURA E ESTRATÉGIAS PARA FAVELAS EM GERAL

Novíssimo Edgar

Construir escolas e creches na própria comunidade, áreas de lazer com acesso à cultura e à informação, wi-fi gratuito em todas as ruas, aula de inglês, espanhol, francês e alemão. Uma universidade que emprega e ensina na favela, o movimento transformando cidadãos em profissionais do mercado de trabalho e o Estado criando soldados, a guerra será previsível, mas agiremos em silêncio.

Devido à maioridade penal, as crianças têm o direito de não ser relacionadas com qualquer tipo de atividade ilícita pelo governo ou pelo movimento, essas crianças a partir dos 5 anos de idade podem inscrever-se no programa de economia e tecnologia. Os jovens acima de 18 podem adquirir o nível avançado de mecânica industrial, robótica ou relações internacionais. Os jovens que a milícia e a polícia prendem e colocam em suas instituições presidiárias começam a lecionar nos presídios, aulas de literatura, economia, física, direito, idiomas e atividades físicas como yoga e pilates, uma forma de se intelectualizar e conseguir combater de frente a maior brecha que o sistema se aproveita de nós, a desinformação.

A comunidade com energia eólica, hortas comunitárias, farmácias orgânicas e painéis fotovoltaicos, entre outras tecnologias sustentáveis, todos formados com diploma da Universidade Federal da favela, delitos não são tolerados, agressão contra a mulher, estupro, roubo e homicídio são resolvidos pelo movimento.

Toda comunidade conhece a planta da favela, a estrutura das construções dos becos e vielas, algumas pontes são levantadas exatamente para os moradores não usarem, alguns becos não têm saída e todas as paredes que formavam os corredores das vielas têm portas, muitas portas. Essas portas algumas levam para dentro da residência do morador, onde só ele tem a chave, algumas dessas portas estão destrancadas, mas quando a abre, não tem saída, apenas a parede de tijolos. Tudo isso para confundir os investigadores, milicianos, gansos, pé de pato, zé-povinho fazendo visita de campo ou durante

uma invasão policial, todas as portas que os policiais abrirem para invadir a residência dos moradores têm uma parede de tijolos, os becos sem saída fazem eles voltarem de onde vieram sem conseguir ultrapassar o labirinto favelístico, as pontes que os moradores não utilizam por cima dos córregos cheios de merda (o saneamento básico na favela consequentemente ficou resolvido, mas esses rios de merda são propositais) são especificamente para os policiais em suas invasões. Essas pontes são falsas e se abrem no meio conforme tem um peso em cima delas, revela-se a armadilha que faz os policiais voltarem pro lugar de onde vieram, um rio de merda.

As redondezas do perímetro favelístico recebem monitoramento por câmeras de vigilância, avenidas principais e ruas que dão acesso à entrada da favela, assim, sabendo com antecedência quando as viaturas estão a caminho da entrada. Os drones funcionam como dealers fazendo as entregas e buscando mais mercadoria, um grupo de alunos do curso de tecnologia bélica está desenvolvendo drones com metralhadoras semiautomáticas para fazer a segurança dos moradores quando houver abordagem truculenta dos policiais. Esses becos sem saída também funcionam como arapuca para grupos de policiais que chegam no final do beco, uma porta de garagem fecha a única saída do beco deixando os policiais trancados em um pedaço falso de favela, de onde começam a sair bombas de gás lacrimogêneo.

Uma favela original montada através de *nakoada*, temos um aeroporto, o próprio sistema de saúde, o saneamento básico, estratégias e relações econômicas, bancos exclusivos, aplicativos e a própria internet. A favela é um organismo vivo e tecnológico em expansão de conhecimento, a favela é uma ideia autossustentável que cresce igual cabelo na cabeça da sociedade, que já está ficando careca de saber que nos impedir é impossível.

Toda favela é um distrito sociocultural e econômico que merece independência de qualquer liminar ou decisão jurídica permanente, que impeça a favela de atuar como bem quiser sociocultural e economicamente.



Novíssimo Edgar

Sobre os vínculos invisíveis

2022

máquinas de costura, linha, lã, miçangas de vidro, botões de plástico, bijuterias, cola epóxi, cabelo sintético, palha da costa, algodão, jaspe vermelho, ametista, quartzo-azul, quartzo de cristal, cornalina, citrina, quartzo verde, turmalina negra, tesoura de aço, gesso, cimento, acrílica, spray, verniz, tecidos de veludo, cetim, oxford, vintage, caixas de som, circuito elétrico e faixa de áudio original em looping
115 x 440 x 550 cm

MAKUNAIMA, O MEU AVÔ EM MIM!¹

Jaider Esbell

Eu aconteço, artisticamente falando, acredito, dentro de um processo que nos convida a pensar criticamente a decolonização, a apropriação cultural, o cristianismo, o monoteísmo, a monocultura e todos os dilemas do existir globalizado. Ou não? O meu surgimento vem junto com a expectativa que se cria em volta de outro termo, no Brasil ao menos, a arte indígena contemporânea. Não a moderna, a passada e extinta, nem a por vir, mas a deste início do século 21.

Adianto que não ando só, que não falo só, que não apareço só. Faço saber que toda a visualidade que me comporta, todas as pistas já expostas do meu existir são meramente um passo para mais mistérios. Somos por nós mesmos o poço de todos os mistérios. Faço saber ainda que não temos definição, que viemos de um tempo contínuo, sem estacionar. Antes, faço saber que buscamos os sentidos mais abstratos, tratamos de outros tratos bem firmes nessa passagem. Antes mesmo, devo dizer que tanto meu avô Makunaima quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação.

Surgimos junto com a arte todos os desafios do grande existir e suas mais claras urgências individuais e coletivas. Surgimos no aparente caos, como é mesmo descrito entre os grandes Xamãs do mundo e um quase consenso na ciência, em termos de rumos para a humanidade tal qual. O prenúncio matemático do fim do mundo é também um cenário de nossa aparição. Como produto, também desse tempo, tenho a ideia de que a colonização foi um processo, embora saiba que trata-se de um ato contínuo.

Assim, olhei para todos os lados e vi meu avô no horizonte. No horizonte está claro também que não haverá cultura tampouco vida

– e vida de qualidade, muito menor – para quem quer que seja em nada sendo feito. Não é possível, caso não rompamos alguma membrana extra do agora, pensar uma ideia de futuro em

¹ Esta é a primeira parte do artigo de mesmo nome conforme originalmente publicado em *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, jan./jul., 2018, pp. 11-39. Revisão: Parmenio Citó. (N. da E.)

questões de nossa ligação espiritual com a terra e com o nosso lixo. Adianto, Makunaima não é só um guerreiro forte, másculo, macho e viril distante de uma realidade possível, não senhores. Ele é uma energia densa, forte, com fonte própria como uma bananeira.

A ideia inicial da construção deste texto me fez pensar profundamente os propósitos da ciência em fazer da arte um instrumento de estímulo ao pensamento. Visto que bem ocupo um lugar privilegiado de trabalho não me furto em deixar pistas ou acessos para que todas as questões maiores estejam contempladas. Falamos em desconstrução? Gênero, sexualidade e o extrapolar de mundos serão temas recorrentes pois fazem parte da vida e para a arte tudo é mesmo substância. Ter a liberdade na escrita não quer dizer muito quando o mundo precisa de outros meios possíveis para se traduzir em si mesmo.

Há esse agenciamento na educação escolar? São questões que nos apeteçam. Empréstimos temos que fazer a todo o momento. Empréstimos que já vêm de longe descaracterizando as coisas, as energias e não queiramos nós ter a essência das coisas pois estas coisas não estão para nós a menos que elas mesmas nos sucedam.

Ensaio escrever para socializar um pouco o socializável da minha relação com meu avô, esse que não é gente exatamente para não sê-lo. Portanto Makunaima é meu avô e o gênero, a forma e o conteúdo têm seus lugares de ação como vamos citar sempre, pois são fundamentais, mas é preciso ir além. Makunaima está além e prova isso ao transformar-se continuamente. Não, ele não é transformista. Vamos dissociar aos poucos o existir-atuação de Makunaima dos efeitos cognitivos do gênero em nossas mentes. Sim, nas mentes.

Então Makunaima me aparece primeiro colonizado? Eu nem bem apresentei o meu avô e já lhe convido a ir além do gênero, além do tempo. É que vamos ter que visitar um outro mundo. Isso eu também devo lhe avisar. Devo lhe avisar que estas estórias são parte da minha vida e que realmente Makunaima é meu avô; isso é um fato. Makunaima e muitos outros vovôs são daqui do extremo norte da Amazônia. Nós temos uma história e uma geografia. Somos parentes diretos. É uma relação biológica, genética, material e uma parte substancial em espírito, ou energia.

Eu, quando assumo e reivindico o meu laço familiar com Makunaima, estou convidando a ir ao além no discutir decolonização ou colonização. Quando tomo isso como um argumento quero dizer que é parte minha querer que em todas as partes estejam algum extrapolar dos discursos. Quando faço isso publicamente em um

lugar estratégico, com arte, acredito estar sendo paradidático. Pois sou artista e enquanto pessoa aplico minha revelação, fruto de minha pesquisa, em minha vida plena sendo esta também pesquisa de minha pesquisa.

Um sentido para a existência da Pan-Amazônia e seus povos passa nas mãos de Makunaima. Existe, onde me empenho em levar, um pleno sentido para além dos factoides sobre a preguiça e a falta de caráter do Makunaima.

De fato nem quero falar destas questões, embora tenham sido elas que nos trouxeram para este ponto. Existe todo um entremeio não de explicação, mas de possibilidade de entendimento. Sem adentrar as portas das cosmovisões dos povos originários não há como discutir decolonização. Sem considerar as culturas mexidas e hoje abertas para a discussão com parte humana representada não há como discutir fronteira alguma.

Desde antes das anotações de Theodor Koch-Grünberg² até o caso de Makunaima estar na capa do livro³ e ganhar o mundo também com o cinema,⁴ caminhos para a decolonização podem ter sido deixados.

Acredito que haja outro momento para além do oriente e ocidente se juntando para tentar encapsular o pensamento. Ganham novas dimensões quando velhos termos são postos em outros contextos. O caso é que vivemos em estado de arte e o passeio em outros mundos é apenas uma forma de como podemos pensar e experimentar a tão falada decolonização.

Makunaima e decolonização soam termos soltos no meio da multidão, ou seja, o povo, aquele a quem nós midiáticos buscamos. Ou não? Acontece que Makunaima expôs-se em Makunaima para ser parte da cultura disponível. Uma vida inteira a esse propósito é anunciada para a contextualização mínima. A minha relação com meu avô será o nosso passeio. Makunaima no círculo que este texto alcança é, ou poderia ser, minimamente conhecido por sua parte exposta antes na arte, no mundo.

Tanto quanto outros ou todos os atores fantásticos colonizados com nossa gente Makunaima deve ser retirado da ala dos folclores. Significativamente, Makunaima é envolvido nas leituras que são propostas

² Etnólogo alemão (1872-1924), pesquisador vinculado ao Museu de Etnologia de Berlim. Suas pesquisas no Brasil incluem o estudo da mitologia e da etnologia de povos amazônicos. *Vom Roraima zum Orinoco* (1917) é fonte referida por Mário de Andrade na obra literária e modernista *Macunaima: o herói sem nenhum caráter* (1928). (N. da E. original)

³ Apenas quatro anos após a morte de Theodor Koch-Grünberg, e onze anos após a publicação de *Vom Roraima zum Orinoco*, Mário de Andrade publica em São Paulo a obra *Macunaima: o herói sem nenhum caráter*, com uma tiragem independente de apenas 800 exemplares, marco do modernismo brasileiro. (N. da E. O.)

⁴ *Macunaima: herói sem caráter*. Comédia. Brasil, 1969, 188 min., COR. Direção: Miguel Joaquim Pedro de Andrade. Adaptação da obra literária de Mário de Andrade. (N. da E. O.)

por diversos influentes sobre o caráter duvidoso do brasileiro. Isso está relacionado também com a Semana de Arte Moderna de 1922, tempo de quase um século quando surgimos com mais essa demanda. O hoje e o futuro dessa gente-nação de identidade desafiadora, beirando o fantástico, de onde mesmo lhe é proposto com arte. Pena Mário não estar mais aqui para ver e sentir esses outros lados dos movimentos. Mas não tem problema, suas crias, que também o sou, estão por aqui.

Makunaima sabia sempre o que fazia; parto deste pressuposto. Ele expôs-se sozinho e em estratégia. Agora é outro tempo. O tempo que ele pensou que chegaria não levou nem um século. Onde me couber, vou. Vou além de minha relação direta com ele. Como artista também dou um salto na colonização e vou antes do tempo disso tudo. Acredito e sinto que em determinado momento posso estar em um tempo anterior, em um tempo de nossas diversidades pré-colonialistas.

Aos leitores é requerido um vácuo total interior, um nudar-se por dentro para ter espaço. Em uma grande concepção, é requerido um esvaziamento total de um ser para outro ser caber. O ser vem pleno e ele mesmo traz seu caber. O novo ser não fica portanto onde não lhe caiba pleno. Repito, não ando só, não falo só, não apareço só. Reitero, toda a visualidade que me comporta, todas as pistas já expostas do meu existir são meramente um passo para mais mistérios. Somos por nós mesmos o poço de todos os mistérios. Ressalto, não temos definição, viemos de um tempo contínuo, sem estacionar. Lembro, buscamos os sentidos mais abstratos, tratamos de outros tratos bem firmes nessa passagem. Reforço, tanto meu avô Makunaima quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação.

Quando meu avô transforma algo em pedra ele não destrói. E Makunaima passa, na volta, vem transformando o que transformou na ida. Ele vem sempre em outra forma. Quando Makunaima ao caminhar na savana deu de cara com uma pedra grande, branca, não hesitou, parou diante da pedra e transformou-a em um touro. Makunaima tinha poderes e decisão para transformar a pedra em touro e assim o fez. Ao transformar a pedra em touro, o touro, ao ver Makunaima, lhe atacou. O touro atacou seu criador como a uma criatura. Makunaima lutou com o touro. A luta foi brava. Por fim o touro passou a conhecer Makunaima e passou a amá-lo como seu paralelo, como algo parte de si mesmo. Ele cria as coisas com suas decisões. Tudo o que ele vê, tudo que toca, passa a receber um outro



Jaider Esbell

Pata Ewa'n – o coração do mundo, 2016

acrílica sobre tela

210 x 210 cm

Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea

tipo de ação, um outro tipo de energia, algo que desencadeia um mover em seu ser, no ser que foi tocado.

Makunaima como disse dispensa uma forma, um gênero, uma gênese. É um estado de energia que se cria e recria em si mesmo como uma bananeira que não precisa de par. São as cobranças mundanas de nossos humanos sentidos que nos exigem uma referência lógica. Eis que Makunaima experimenta uma forma de materialidade, de sonoridade, de sensibilidade acessível aos seus descendentes, como uma ideia de gênero, por exemplo. Ele vem então em muitos estados transitórios, passa a aparecer além da oralidade, além do mito. Desce de seu estado supremo flechado por seu orgulho superado; quando enxerga-se além de seu orgulho e depois de todo o seu sofrer essencial. Ele rompe todos os limites, subverte todos os conselhos, deixa beijada a mão do seu avô, o jabuti, e vai ao encontro do pai de todos nós, o universo.

Do universo Makunaima vê a Mãe Terra e, de lá, se entristece. Por lá Makunaima quer estar, mas a mãe lhe suplica e ele não suporta o clamor de sua mãe, e volta. Desce para encontrar sua família. Vai ao lugar de origem e vê as flores em botão. Uma dessas floradas darão grandes poetas. Eis que Makunaima vai, uma a uma, para conferir. Alegre está e ao passar perto de minha rede lhe puxo pelo dedo. Ele me vê. Seus olhos brilham e me absorvem. Fiz-me em meu avô, somos agora um só, de fato. Antes desse momento fotografia e dentro dela estamos eu e meu avô em constante movimento. Estamos em constante passagem e nossa origem comum é desconhecida para muitos, mas há o caminho vivo a que se quer chegar.

Entro em associação nesse texto como não podia ser diferente. Sou neto direto de Makunaima. É uma relação de família, algo íntimo e sagrado que só mesmo o respeito pode aproximar. Então, sou artista assim como meu avô; sou meio como o meu avô. Seguro no dedo do meu avô e vamos seguindo. Com o tempo vou crescendo e meu avô Makunaima vai diminuindo e vamos indo até ele virar criança e eu me tornar um velho e inverter a lógica da vida e da existência seguindo assim para sempre. Eis que tudo então é só o instante e logo já estará passando a outra coisa.

Essa é a nossa linguagem, um ato contínuo em si mesmo, a transformação. Lá, antes de vir o outro, a conjuntura era a conjuntura de lá. Uma origem em si mesma, um recurso próprio do grande ato, a criatividade. Surgimos com o tudo, do nada. Trouxemos a origem do mundo e foi para todos que surgimos. Surgir é uma palavra emprestada. Quando agora emprestamos tudo para desencantar.

Desencantar é um estado transitório diretamente relacionado ao ato de destruir o que logo foi associado ao meu avô em sua grande jornada pelo mundo; a falta de caráter e o desdém por tudo.

Antes de um século apenas nós estamos no rastro dele, sempre. Estou aqui para resgatar meu avô, levá-lo pra casa pra cuidar dele. O ser que sou, eu mesmo, é homem, um guerreiro pleno de 1,68 metros, 82 kg, 39 anos. É livre como deve ser. É livre como é meu avô Makunaima ao se lançar na capa do livro do Mário de Andrade. Ele se deixou ir; foi o que me disse em uma de nossas inúmeras conversas de avô e neto. Assim me diz ele:

Meu filho eu me grudei na capa daquele livro. Dizem que fui raptado, que fui lesado, roubado, injustiçado, que fui traído, enganado. Dizem que fui besta. Não! Fui eu mesmo que quis ir na capa daquele livro. Fui eu que quis acompanhar aqueles homens. Fui eu que quis ir fazer a nossa história. Vi ali todas as chances para a nossa eternidade. Vi ali toda a chance possível para que um dia vocês pudessem estar aqui junto com todos. Agora vocês estão juntos com todos eles e somos de fato uma carência de unidade. Vi vocês no futuro. Vi e me lancei. Me lancei dormente, do transe da força da decisão, da cegueira de lucidez, do coração explodido da grande paixão. Estive na margem de todas as margens, cheguei onde nunca antes nenhum de nós esteve. Não estive lá por acaso. Fui posto lá para nos trazer até aqui.

Foi o meu avô que contou tudo isso pra mim. Ele não tem segredo nenhum comigo e foi mesmo ele que mandou lhes falar. Foi mesmo ele que me autorizou a citá-lo, a reivindicá-lo, a cultivá-lo, vivê-lo, ressuscitá-lo.

Minha relação com meu avô Makunaima é muito forte por meio da arte e por meio do sangue. Sim, temos o mesmo sangue, a mesma astúcia, o mesmo caráter. Eis o grande artista Makunaima, o grande ser incompreendido. Eu mal nasci e fui alçado pelos pés com o pulo que meu avô deu para me alcançar.

Ele me disse:

— É você mesmo. É você que eu esperava para me acompanhar.

Então me mostrou o caminho. Mas eu era apenas uma criança e não sabia de fato o tamanho do meu avô, que logo me levou escanchado no ombro a cruzar os primeiros montes. Foi assim a minha introdução no mundo, meu avô foi me mostrando.

Só nesta vida já são mais de trinta anos de um caminhar diário em sua própria origem e trajetória. Meu avô me contou que provou a fruta proibida. Me contou que a fruta proibida nada mais é que a

coragem. Me disse que o exemplo maior para nosso entendimento contemporâneo foi lançar-se na capa do livro. Quando Makunaima decide lançar-se na capa do livro sabia o que estava fazendo. Meu avô sempre sabia o que estava fazendo. Não tinha escolha, era sua vida a acontecer. Makunaima deu o grande salto, comeu inteira a fruta proibida. Quando Makunaima decide expor-se faz estremecer o universo, algo novo realmente surge, algo urge latente no universo. Nada mais seria como antes, a decisão estava tomada.

Quando, de outro tempo, Makunaima precisa expor evidências de suas decisões universais, nos conta sobre o corte da grande árvore Wazak'á. Sim, outro ato grandioso, determinante para a pan-origem de todos seus filhos; e é dele a decisão. Ele cortou a grande árvore para o existir de todos esses que se espalham na vastidão da verde floresta de hoje. Cortou a árvore para dar vida também aos habitantes da savana, aqui nesta parte do mundo. Havia fome, escassez, quando a natureza mostrou para Makunaima e seus irmãos as grandes árvores. Foi o Deus maior, que é a Natureza maior, que por meio da cutia mostrou a Makunaima a grande árvore de todas as frutas e sementes. Não, não era apenas uma, mas, simbolicamente, ficamos com a maior, a mais imponente, a primeira.

A árvore do bem, que ao tombar levou ao chão também a árvore dos mistérios, a árvore dos outros seres, a árvore proibida que ainda hoje existe o tronco ao lado da árvore da vida derrubada por Makunaima. A natureza deixa, portanto, Makunaima diante da grande árvore. Deixa ele lá com o pescoço virado para cima vendo e analisando se vai mesmo tomar a grande decisão. Makunaima está parado medindo seu existir. Com o machado na mão toca o tronco da árvore e recebe um choque. É um sinal para o corte. Ele teria a coragem. Makunaima dá os primeiros golpes e então seus irmãos convencidos do ato seguinte o ajudam na jornada. Depois de muito tempo a grande árvore vem ao chão e o mundo se recria, se re-transforma ainda mais.

O ato glorioso e transgressor de derrubar a árvore encantada é só mais um momento, mais uma decisão, uma atitude universal. É preciso fatiar o tempo para o mínimo entendimento. É preciso ouvir o silêncio-pensamento de Makunaima entre uma machadada e outra. Não era o mero ato de cortar; era por a vida em outra dimensão. Em todas as passagens que me conta meu avô sobre seu lançar-se sobre a vida é nesse sentido. O estar diante da possibilidade e o ato seguinte vêm com a grande decisão.

Quando Makunaima decide estar na capa do livro, sabia que a partir daquele momento sua vida ganharia outra dimensão. Sabia

da grandiosidade do ato dessa representação de realidades ainda a vir a se extrapolar. Sabia da importância dos ícones na cultura que havia chegado. Sabia dos limites e da gana daquele povo. Sabia da sua missão e foi. Foi para o livro, foi para o cinema, foi sujeito e entregue para o mundo. Foi por saber, por lucidez, foi por querer. Sabia que estar na capa do livro era estar em um outro ambiente. Sabia que em um mundo carente de deuses e bondades sua imagem estaria sendo associada a algo ainda não vivido, mas bem conhecido. Sabia de tudo, sabia de todas as etapas sentidas até seu pleno fazer que é o agora.

O endeusamento de Makunaima lhe permite viver ainda mais as amarguras necessárias para o triunfo que virá. O herói sem nenhum caráter estava pronto para abrir os braços bem abertos ao mundo e receber sua chuva de flechas, suas estocadas contínuas e esse projetar nos indígenas por todo o existir. Nos preservou se entregando, se fazendo caça ao caçador. O surgimento, o encantamento, a máxima sucção e o abandono de meu avô como um inútil trapaceiro chega ao fim aparentemente. O martírio, algo de mártir é sentido na vida de Makunaima, é mais sabedoria e prazer absoluto de um outro tipo de amor; não por ele.

Makunaima é um ser pleno de coragem. Aparece humanizado. É tido como homem e em parte da aparição é visto como sem qualquer compromisso com a vida e com o amor. É mostrado seco, mal, do tipo perverso, detentor de péssimas qualidades, mesmo como um reforço à ideia de machismo e patriarcado. E foi exatamente o que aconteceu, ao estar alçado ao topo da visibilidade meu pequeno avô vai ao encontro do trovão, vai ao centro do fogo e chega mesmo a tomar chá com Deuses e Demônios. Makunaima foi ser sua jornada.

A máxima exposição de Makunaima reflete severamente para dentro da floresta a ideia leviana de um tipo curioso de monoteísmo. Vieram os ismos, o cristianismo especialmente. Reflexos de todos os tons de existência incidem em Makunaima que os recebe com contra-reflexos. Seria Makunaima o grande Deus, o maior e mais perverso, pois foi essa a tentativa imperativa de extrair-impondo por força tal identidade. Foi essa a proposta enviesada, que tanto se festejou, esse fracasso de sentimento que é a cara falida da cultura brasileira. Foi um fracasso humano, uma leitura mundana sem profundidade.

Em lugar nenhum pode caber o não tem alma para caber. Não tem substância para caber os dilúvios de Makunaima em mais uma vez desconstruir e construir. É função atual de Makunaima, em sua nova vida, desmentir. É papel de Makunaima pelo poder que lhe

foi atribuído, devolver. Devolver as visões que sua aura, luz super poderosa, roubou por encantamento.

Meu avô vai devolver tudo; vai devolver o porquê de todas as histórias, a simplicidade da vida. Makunaima vai tirar de si os olhos penosos do mundo e direcioná-los para a natureza. Makunaima se volta em guerreiro do inconformismo como unicamente é e vai mostrar aos donos de cada coisa a alma-espírito de cada coisa. Voltamos a entrar pelas mesmas portas abertas, as veias abertas no mundo dos desconhecidos. Mais curiosidade para chamar à memória, mais movimento para ir além. Mais um tempo para novos olhares. Mais política e tecnologia, mais magia e outros espetáculos.

Vivemos em estado de arte e assumimos isso. Viemos de outras estruturas para nos fazer cabíveis aqui nessa ideia de tempo. Os caminhos deixados por meu avô se abrem para outros passeios, tempos de outras festas. Onde ele foi posto em desuso é o nosso destino ir além mostrando novas frestas. Devo acompanhá-lo em seu revisitar, atravessar de volta de onde fui alcançado para reaprender. Ouvir a vida no caminhar de meu avô e traduzir, vivendo como ele quiser e o que ele quiser, na dimensão que me couber. Estaremos em tom de universo, cor de terra verde de floresta em arte em seu estado máximo de fluidez.

Todas as visões são transitórias e há mais de um em mim. Nunca haverá uma conclusão e minha passagem é tão temporária como essas aparentes demandas e suas urgências. Relembrar detalhes essenciais são fundamentais, portanto. O fato que saímos recentemente da plena oralidade, de um mundo mais de sentimento que de sentidos literais, pesa muito nessa equação. O fato de vivermos em estado de colonização permanente também tem seu fator obrigador a nos motivar a estar em uma além das coisas. Caminhamos abertos junto com os grandes temas do mundo, a fé, a educação, a cultura, o gênero. E também acreditamos por nossa natureza fortemente espiritual que nossa arte pode dar alcances. Alcances outros como a nós foi dado muito ou tão pouco tal qual seja ao menos compor ativamente a grande diversidade para sempre.

AUTORIA DOS TEXTOS

André Fernando Baniwa, escritor, empreendedor social, ativista indígena brasileiro e liderança do povo Baniwa desde 1992, é vice-presidente da Organização Indígena da Bacia do Içana (OIBI). É autor dos livros *25 anos de gestão de associativismo da OIBI para o bem viver Baniwa e Koripako* (OIBI, 2018) e *Bem viver e viver bem segundo o povo Baniwa no noroeste amazônico brasileiro* (Ed. UFPR, 2019).

Beatriz Lemos é curadora e pesquisadora. Idealizou e dirige a plataforma Lastro – Intercâmbios Livres em Arte. Foi curadora visitante da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (2015–2016). Fez parte das comissões curatoriais do 20º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (2017), da Bolsa Pampulha (2018–2019) e da 3ª Frestas – Trienal de Artes do Sesc Sorocaba (2019 e 2021). Atualmente é curadora adjunta do MAM Rio.

Braulina Baniwa, indígena antropóloga, mãe, filha e neta das Medzeniakos, é uma multiplicadora de voz e escrita de povos indígenas e das indígenas mulheres nos espaços de poder. É cofundadora da Articulação Brasileira de Indígenas Antropólogos (ABIA) e da Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade (ANMIGA).

Daniel Revillion Dinato é antropólogo e curador. Mestre em antropologia social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), pesquisa e trabalha com o Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU). É doutorando em estudos e práticas das artes na Universidade do Quebec em Montreal, Canadá. É membro do CIÉRA (Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones) e do NIT (Núcleo de Antropologia das Sociedades Tradicionais).

Denilson Baniwa nasceu em Mariuá, Rio Negro, Amazonas. É indígena do povo Baniwa. Atualmente, vive e trabalha em Niterói, no Rio de Janeiro. Como ativista pelos direitos dos povos indígenas, realiza palestras, oficinas e cursos desde 2015. Participou de exposições no CCBB, Pinacoteca de São Paulo, CCSP, Centro de Artes Hélio Oiticica, Museu Afro Brasil, MASP, MAR e Bienal de Sidney. Recebeu o Prêmio Pipa na categoria online em 2019 e foi um dos vencedores pelo júri em 2021.

Erika Palomino é jornalista, curadora e gestora na área da cultura. Foi colunista e editora na *Folha de S.Paulo* e foi diretora do Centro Cultural São Paulo (2019-2021). É autora de *Babado forte* (Mandarim, 1999) e *A moda* (Publifolha, 2001). Ganhou os prêmios New York Festival Interactive and Alternative Media, Pini de Excelência Gráfica e Prêmio Folha. Atualmente é gerente de Comunicação e Design do MAM Rio.

Francy Baniwa é pesquisadora, escritora, antropóloga e fotógrafa, do povo Baniwa, clã Walipere-dakenai, nascida na comunidade Wanaliana (Assunção do Içana), território indígena Alto Rio Negro. Coordenou o Departamento de Mulheres da Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN). É mestre e doutoranda em antropologia social pelo PPGAS-MN/UFRJ.

Idjahure Kadiwel é poeta e antropólogo, nascido no Rio de Janeiro e pertencente aos povos indígenas Terena e Kadiwêu, do Pantanal sul-mato-grossense. Atua como cocurador do curso Musicalidades indígenas no Brasil (Itaú Cultural). É bacharel e licenciado em ciências sociais pela PUC-Rio (2017), mestre em antropologia social pelo PPGAS-MN/UFRJ (2020) e doutorando em antropologia social pelo PPGAS/USP.

Lilly Baniwa é atriz e acadêmica indígena de artes cênicas na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Entre os últimos projetos realizados destacam-se a videoperformance manifesto *Lithipokoroda* e a Oficina Performatividades Identitárias, contemplados pela Lei Aldir Blanc/Amazonas. Atriz-criadora do espetáculo *Antes do tempo existir*, com direção de Andreia Duarte, Kenias Dias e Ricardo Alves Jr.

Natasha Felix é poeta, performer e atua como assistente curatorial no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em sua produção, investiga as relações entre corpo, movimento e literatura, assim como negritude e performance. Entre suas publicações, destacam-se o livro *Use o alicate agora* (Edições Macondo, 2018) e a participação em coletâneas como *As 29 poetisas hoje* (Companhia das Letras, 2021).

Novíssimo Edgar é artista, poeta e performer, nascido na periferia de Guarulhos (SP). Futurismo indígena e diáspora negra fazem parte de seu repertório de pesquisa. Explora temas como a violência e o cenário político mundial. Recebeu prêmio como artista revelação pela APCA em 2018 e o prêmio Zumbi dos Palmares de São Paulo em 2019. Publicou o livro *Radge* (Garupa, 2021).

Jaider Esbell (1979–2021) foi um artista, autor, ativista e produtor cultural makuxi, nascido na região do território indígena Raposa Serra do Sol, em Roraima. Publicou *Terreiro de Makunaima – Mitos, lendas e estórias em vivências* (Cromos, 2012), entre outros livros. Articulou a criação do Encontro de todos os povos e criou a Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea (RR). Participou da 34ª Bienal de SP e teve sua obra exposta na Bienal de Veneza em 2022.

Zahy Guajajara é performer, cineasta, atriz e ativista do povo Tentehar-Guajajara. Nascida na aldeia Colônia, no território indígena Cana Brava (MA), filha de uma pajé e um pai mestiço. Seu primeiro idioma é o ze'eng eté, dialeto do tronco tupi-guarani. Em 2010, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde foi uma das líderes da aldeia Maracanã de 2006 a 2013, participou da minissérie "Dois Irmãos", da TV Globo, e da exposição *Dja Guata Porã*, no Museu de Arte do Rio.

ARTISTAS NA EXPOSIÇÃO

Alberto da Veiga Guignard
Nova Friburgo, RJ, Brasil, 1896 –
Belo Horizonte, MG, Brasil, 1962

Alfredo Volpi
Lucca, Itália, 1896 –
São Paulo, SP, Brasil, 1988

Ana Souza da Silva
São Gabriel da Cachoeira, AM, Brasil
[data não registrada]

Anita Malfatti
São Paulo, SP, Brasil, 1889-1964

Antonio Bandeira
Fortaleza, CE, Brasil, 1922 –
Paris, França, 1967

Antônio Gomide
Itapetininga, SP, Brasil, 1895 –
Ubatuba, SP, Brasil, 1967

Candido Portinari
Brodowski, SP, Brasil, 1903 –
Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1962

Carlos Scliar
Santa Maria, RS, Brasil, 1920 –
Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2001

* O primeiro nome é o original da pessoa. O nome entre colchetes foi atribuído à pessoa.
** O primeiro nome corresponde à autodenominação original do povo. O nome entre colchetes foi atribuído ao povo.

Cícero Dias
Escada, PE, Brasil, 1907 –
Paris, França, 2003

Cinthia Marcelle
Belo Horizonte, MG, Brasil, 1974

Djanira
Avaré, SP, Brasil, 1914 –
Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1979

Ducileni Brazão da Silva
São Gabriel da Cachoeira, AM, Brasil
[data não registrada]

Emeric Marcier
Cluj [Cluj-Napoca]*, Romênia, 1916 –
Paris, França, 1990

Emiliano Di Cavalcanti
Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1897-1976

Flávio de Carvalho
Barra Mansa, RJ, Brasil, 1899 –
Valinhos, SP, Brasil, 1973

Heitor dos Prazeres
Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1898-1966

Hipanina
[Adalta Lopes Rodrigues]*
São Gabriel da Cachoeira, AM, Brasil
[data não registrada]

Jaider Esbell
Normandia, RR, Brasil, 1979 –
São Sebastião, SP, Brasil, 2021

José Pancetti Campinas, SP, Brasil, 1902 – Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1958
Kerokoda [Maria de Lima]* São Gabriel da Cachoeira, AM, Brasil [data não registrada]
Lasar Segall Vilna, República da Lituânia, 1889 – São Paulo, SP, Brasil, 1957
Lúcia Brazão da Silva São Gabriel da Cachoeira, AM, Brasil [data não registrada]
MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin) AC, Brasil, 2012 [ano de fundação]
Maria Martins Campanha, MG, Brasil, 1894 – Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1973
Mary Vieira São Paulo, SP, Brasil, 1927 – Basiléia, Suíça, 2001
Mayara Campos Andrade São Gabriel da Cachoeira, AM, Brasil [data não registrada]
Milton Dacosta Niterói, RJ, Brasil, 1915 – Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1988
Nazaria Andrade Montenegro Fontes São Gabriel da Cachoeira, AM, Brasil [data não registrada]
Novíssimo Edgar Guarulhos, SP, Brasil, 1993
Oswaldo Goeldi Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1895-1961
Padzoomaka [Cristina Rodrigues]* São Gabriel da Cachoeira, AM, Brasil [data não registrada]

Povo Iny [Karajá]** TO, Brasil
Povo Maku [Maku]** AM, Brasil
Povo Marubo [Marubo]** AM, Brasil
Povo Terena [Terena]** MT, Brasil
Povo Tikuna [Tikuna]** AM, Brasil
Povo Walimantai [Baniwa]** AM, Brasil
Tarsila do Amaral Capivari, SP, Brasil, 1886 – São Paulo, SP, Brasil, 1973
Tomás Santa Rosa João Pessoa, PB, Brasil, 1909 – Nova Déli, Índia, 1956
Vicente do Rego Monteiro Recife, PE, Brasil, 1899-1970
Victor Brecheret Farnese, Itália, 1894 – São Paulo, SP, Brasil, 1955
Vieira da Silva Lisboa, Portugal, 1908 – Paris, França, 1992

LISTA DE TRABALHOS

MUSEU DO ÍNDIO/ FUNAI – BRASIL

Ana Souza da Silva
Povo Walimantai [Baniwa]
Aldeia São Joaquim, rio Ayari, território indígena Alto Rio Negro, AM, Brasil
Placa, 2014
cerâmica vitrificada moldada por meio da técnica do acordelado contendo resina de cipó, antiplástico (cinzas de árvore), sumo de limão, argila e barro amarelo 0,3 x 10,7 cm ø
Ano de aquisição: 2014 / Função: registrar os padrões de pintura utilizados na cerâmica pelo povo Baniwa / Língua: baniwa / Tronco linguístico: aruak / Descrição do objeto: apresenta decoração com o grafismo geométrico “kaparo ittipe”

Ana Souza da Silva
Povo Walimantai [Baniwa]
Aldeia Macedônia, rio Ayari, território indígena Alto Rio Negro, AM, Brasil
Placa, 2014
cerâmica vitrificada moldada por meio da técnica do acordelado contendo resina de cipó, antiplástico (cinzas de árvore), sumo de limão, argila e barro amarelo 0,4 x 10,7 x 6,7 cm
Ano de aquisição: 2014 / Função: registrar os padrões de pintura utilizados na cerâmica pelo povo Baniwa / Língua: baniwa / Tronco linguístico: aruak / Descrição

do objeto: apresenta decoração com o grafismo geométrico “wadzapa hinana”

Ducileni Brazão da Silva
Povo Walimantai [Baniwa]
Aldeia São Joaquim, rio Ayari, território indígena Alto Rio Negro, AM, Brasil
Placa, 2014
cerâmica vitrificada moldada por meio da técnica do acordelado contendo resina de cipó, antiplástico (cinzas de árvore), caldo fermentado de mandioca, argila e barro amarelo 0,5 x 22 x 5 cm
Ano de aquisição: 2014 / Coletor: Thiago Lopes da Costa Oliveira / Função: registrar os padrões de pintura utilizados na cerâmica pelo povo Baniwa / Língua: baniwa / Tronco linguístico: aruak / Descrição do objeto: apresenta decoração com o grafismos geométricos “wadzapa hinana”

Hipanina
[Adalta Lopes Rodrigues]
Povo Walimantai [Baniwa]
Aldeia São Joaquim, rio Ayari, território indígena Alto Rio Negro, AM, Brasil
Placa, 2014
cerâmica vitrificada moldada por meio da técnica do acordelado contendo resina de cipó, antiplástico (cinzas de árvore), sumo de limão, argila e barro amarelo 0,4 x 9,9 x 6,7 cm
Ano de aquisição: 2014 / Coletor: Thiago Lopes da Costa Oliveira / Função: registrar

padrões de pintura utilizados na cerâmica pelo povo Baniwa / Língua: baniwa / Tronco linguístico: aruak / Descrição do objeto: apresenta decoração com os grafismos geométricos “pethe itakharona” e “widohipa”

Hipanina
[Adalta Lopes Rodrigues]
Povo Walimantai [Baniwa]
Aldeia São Joaquim, rio Ayari, território indígena Alto Rio Negro, AM, Brasil
Placa, 2014
cerâmica vitrificada moldada por meio da técnica do acordelado contendo resina de cipó, antiplástico (cinzas de árvore), sumo de limão, argila e barro amarelo 0,3 x 25 x 4,5 cm
Ano de aquisição: 2014 / Coletor: Thiago Lopes da Costa Oliveira / Função: registrar os padrões de pintura utilizados na cerâmica pelo povo Baniwa / Língua: baniwa / Tronco linguístico: aruak / Descrição do objeto: apresenta decoração com o grafismo geométrico “tsino tarale”

Lúcia Brazão da Silva
Povo Walimantai [Baniwa]
Aldeia São Joaquim, rio Ayari, território indígena Alto Rio Negro, AM, Brasil
Placa, 2014
cerâmica vitrificada moldada por meio da técnica do acordelado contendo resina de cipó, antiplástico (cinzas de árvore), sumo de limão, argila e barro amarelo 0,8 x 14,5 x 11 cm

Ano de aquisição: 2014 / Coletor: Thiago Lopes da Costa Oliveira / Função: registrar os padrões de pintura utilizados na cerâmica pelo povo Baniwa / Língua: baniwa / Tronco linguístico: aruak / Descrição do objeto: apresenta decoração com o grafismo geométrico “diakhe pakhanali”

Kerokoda [Maria de Lima]
Povo Walimananai [Baniwa]
Aldeia São Joaquim, rio Ayari, território indígena Alto Rio Negro, AM, Brasil
Placa, 2014
cerâmica vitrificada moldada por meio da técnica do acordelado contendo resina de cipó, antiplástico (cinzas de árvore), sumo de limão, argila e barro amarelo
0,5 x 22,3 x 5 cm
Ano de aquisição: 2014 / Função: registrar os padrões de pintura utilizados na cerâmica pelo povo Baniwa / Língua: baniwa / Tronco linguístico: aruak / Descrição do objeto: apresenta decoração com o grafismo geométrico “itsidawhi”

Mayara Campos Andrade
Povo Walimananai [Baniwa]
Aldeia Ararí Pira, rio Ayari, território Indígena Alto Rio Negro, AM, Brasil
Placa, 2014
cerâmica vitrificada moldada por meio da técnica do acordelado contendo resina de cipó, antiplástico (cinzas de árvore), sumo de limão, argila e barro amarelo
0,6 x 9 x 4,2 cm
Ano de aquisição: 2014 / Função: registrar os padrões de pintura utilizados na cerâmica pelo povo Baniwa / Língua: baniwa / Tronco linguístico: aruak / Descrição do objeto: apresenta decoração com o grafismo geométrico “kowheapo”

Nazaria Andrade Montenegro Fontes
Povo Walimananai [Baniwa]

Aldeia Ucuqui Cachoeira, Uaranã, afluente do rio Ayari, território indígena Alto Rio Negro, AM, Brasil
Placa, 2014
cerâmica vitrificada moldada por meio da técnica do acordelado contendo resina de cipó, antiplástico (cinzas de árvore), sumo de limão, argila e barro amarelo
0,6 x 9 x 6,2 cm
Ano de aquisição: 2014 / Coletor: Thiago Lopes da Costa Oliveira / Função: registrar os padrões de pintura utilizados na cerâmica pelo povo Baniwa / Língua: baniwa / Tronco linguístico: aruak / Descrição do objeto: apresenta decoração com os grafismos geométricos “manapima” e “maliphe”

Padzoomaka [Cristina Rodrigues]
Povo Walimananai [Baniwa]
Aldeia São Joaquim, rio Ayari, território indígena Alto Rio Negro, AM, Brasil
Placa, 2014
cerâmica vitrificada moldada por meio da técnica do acordelado contendo resina de cipó, antiplástico (cinzas de árvore), sumo de limão, argila e barro amarelo
0,5 x 10 x 5,3 cm
Ano de aquisição: 2014 / Função: registrar os padrões de pintura utilizados na cerâmica pelo povo Baniwa / Língua: baniwa / Tronco linguístico: aruak / Descrição do objeto: apresenta decoração com o grafismo geométrico “liatsakana”

Padzoomaka [Cristina Rodrigues]
Povo Walimananai [Baniwa]
Aldeia São Joaquim, rio Ayari, território indígena Alto Rio Negro, AM, Brasil
Placa, 2014
cerâmica vitrificada moldada por meio da técnica do acordelado contendo resina de cipó, antiplástico (cinzas de árvore), caldo fermentado de mandioca, argila e barro amarelo
0,5 x 12,6 x 7,8 cm

Ano de aquisição: 2014 / Função: registrar os padrões de pintura utilizados na cerâmica pelo povo Baniwa / Língua: baniwa / Tronco linguístico: aruak / Descrição do objeto: apresenta decoração com o grafismo geométrico “makalo”

Padzoomaka [Cristina Rodrigues]
Povo Walimananai [Baniwa]
Aldeia São Joaquim, rio Ayari, território indígena Alto Rio Negro, AM, Brasil
Placa, 2014
cerâmica vitrificada moldada por meio da técnica do acordelado contendo resina de cipó, antiplástico (cinzas de árvore), caldo fermentado de mandioca, argila e barro amarelo
0,4 x 12,4 cm ø
Ano de aquisição: 2014 / Função: registrar os padrões de pintura utilizados na cerâmica pelo povo Baniwa / Língua: baniwa / Tronco linguístico: aruak / Descrição do objeto: apresenta decoração com o grafismo geométrico “katsi”

Povo Walimananai [Baniwa]
Placa, 2014
cerâmica vitrificada moldada por meio da técnica do acordelado contendo resina de cipó, antiplástico (cinzas de árvore), sumo de limão, argila e barro amarelo
0,3 x 10,7 cm ø
Ano de aquisição: 2014 / Coletor: Thiago Lopes da Costa Oliveira / Função: registrar os padrões de pintura utilizados na cerâmica pelo povo Baniwa / Língua: baniwa / Tronco linguístico: aruak / Descrição do objeto: apresenta decoração com o grafismo geométrico “katsi”

Povo Iny [Karajá]
TO, Brasil
Ritxoko / Boneca karajá, 1911
corante de jenipapo, madeira, raque de pena, cabaça e cera sobre cerâmica moldada por meio da técnica do modelado contendo argila



16 x 9 cm
Ano de aquisição: 2011 / Função: atividades lúdicas e comerciais / Língua: karajá / Tronco linguístico: macro-jê / Descrição do objeto: boneca karajá txureheni representando figura do avô dos Aruanã, entidades sobrenaturais dos Iny

Povo Iny [Karajá]
TO, Brasil
Ritxoko / Boneca karajá, 1950
pigmentos sobre cerâmica moldada por meio da técnica do modelado contendo argila
7 x 32 cm
Ano de aquisição: 1950 / Coletor: Geraldo Pitaguary / Função: atividades lúdicas / Língua: karajá / Tronco linguístico: macro-jê

Povo Iny [Karajá]
TO, Brasil
Ritxoko / Boneca karajá, 1950
pigmentos sobre cerâmica moldada por meio da técnica do modelado contendo argila

5 x 12 cm
Ano de aquisição: 1950 / Função: atividades lúdicas / Língua: karajá / Tronco linguístico: macro-jê

Povo Iny [Karajá]
TO, Brasil
Ritxoko / Boneca karajá, 1952
pigmentos sobre cerâmica moldada por meio da técnica do modelado contendo argila
5 x 12,5 cm
Ano de aquisição: 1952 / Função: atividades lúdicas / Língua: karajá / Tronco linguístico: macro-jê

Povo Iny [Karajá]
TO, Brasil
Ritxoko / Boneca karajá, 1958
pigmentos sobre cerâmica moldada por meio da técnica do modelado contendo argila
12 cm
Ano de aquisição: 1958 / Função: atividades lúdicas / Língua: karajá / Tronco linguístico: macro-jê

Povo Iny [Karajá]
TO, Brasil
Ritxoko / Boneca karajá, 1958
pigmentos sobre cerâmica moldada por meio da técnica do modelado contendo argila
10,5 cm
Ano de aquisição: 1958 / Função: atividades lúdicas / Língua: karajá / Tronco linguístico: macro-jê

Povo Iny [Karajá]
TO, Brasil
Ritxoko / Boneca karajá, 1958
pigmento, fios de algodão, corante branco (argila tabatinga) sobre cerâmica moldada por meio da técnica do modelado contendo argila
12 cm
Ano de aquisição: 1958 / Função: atividades lúdicas / Língua: karajá / Tronco linguístico: macro-jê

1 Povo Iny [Karajá]
TO, Brasil
Ritxoko / Boneca karajá, 1958
pigmentos sobre cerâmica moldada por meio da técnica do modelado contendo argila
11,5 cm
Ano de aquisição: 1958 / Função: atividades lúdicas / Língua: karajá / Tronco linguístico: macro-jê

Povo Iny [Karajá]
TO, Brasil
Ritxoko / Boneca karajá, 1959
pigmentos e palha sobre cerâmica moldada por meio da técnica do modelado contendo argila
21 x 16 cm
Ano de aquisição: 1959 / Coletor: Mário Simões / Função: atividades lúdicas / Língua: karajá / Tronco linguístico: macro-jê / Descrição do objeto: duas figuras do sexo masculino carregam um morto envolvido em uma esteira, representando cena fúnebre

2
Povo Iny [Karajá]
 TO, Brasil
 Ritxoko / Boneca karajá, 1967
 pigmentos sobre cerâmica
 moldada por meio da técnica
 do modelado contendo argila
 13,8 x 11 x 9,5 cm
 Ano de aquisição: 2016 /
 Função: atividades lúdicas e
 comerciais / Língua: karajá /
 Tronco linguístico: macro-jê /
 Descrição do objeto: boneca
 karajá representando cena
 ritual. O conjunto exibe duas
 figuras femininas, de pé, diante
 de dois seres sobrenaturais,
 figuras de Aruanã, de pé. As
 figuras ostentam elementos
 característicos do povo
 Karajá, como corte de cabelo,
 pintura facial e corporal

Povo Iny [Karajá]
 TO, Brasil
 Pote, 1977
 pigmentos sobre cerâmica
 moldada por meio da técnica
 do acordelado contendo argila
 39 x 29,5 cm ø



2

Ano de aquisição: 1977 /
 Função: preparar e servir
 alimentos / Língua: karajá /
 Tronco linguístico: macro-jê

Povo Iny [Karajá]
 TO, Brasil
 Ritxoko / Boneca karajá, 1977
 corante de jenipapo, palha de
 bananeira, corante de barro
 vermelho sobre cerâmica
 moldada por meio da técnica
 do modelado contendo argila
 9,5 x 9,5 x 14 cm
 Ano de aquisição: 1977 /
 Função: atividades lúdicas e
 comerciais / Língua: karajá /
 Tronco linguístico: macro-jê

Povo Iny [Karajá]
 TO, Brasil
 Ritxoko / Boneca karajá, 1970
 pigmentos sobre cerâmica
 moldada por meio da técnica
 do modelado contendo argila
 16 x 20 cm
 Ano de aquisição: 1970 /
 Função: atividades lúdicas /
 Língua: karajá / Tronco
 linguístico: macro-jê

Povo Iny [Karajá]
 TO, Brasil
 Ritxoko / Boneca karajá, 1987
 pigmentos, fios de algodão,
 palha, tecido de algodão
 sobre cerâmica moldada
 por meio da técnica do
 modelado contendo argila
 33 x 20,5 cm
 Ano de aquisição: 1987 /
 Função: atividades lúdicas /
 Língua: karajá / Tronco
 linguístico: macro-jê

Povo Iny [Karajá]
 TO, Brasil
 Ritxoko / Boneca karajá, 1987
 corante de jenipapo e corante
 de urucum sobre cerâmica
 moldada por meio da técnica
 do modelado contendo argila
 27 cm
 Ano de aquisição: 1987 /
 Função: atividades lúdicas e
 comerciais / Língua: karajá /
 Tronco linguístico: macro-jê

Povo Iny [Karajá]
 TO, Brasil
 Ritxoko / Boneca karajá, 2011
 pigmentos sobre cerâmica
 moldada por meio da
 técnica do modelado
 17 x 10,5 x 5,5 cm
 Ano de aquisição: 2011 /
 Função: atividades lúdicas /
 Língua: karajá / Tronco
 linguístico: macro-jê /
 Descrição do objeto: boneca
 representando figura
 sobrenatural. Segundo a
 pesquisadora Chang Wan,
 trata-se de Wijina Bede
 Ritxoko, figura em estilo
 moderno representando
 Txureheni, o avô dos Aruanã

3
Povo Maku
 AM, Brasil
 Tigela, 1950
 cerâmica moldada por meio
 da técnica do acordelado
 9 x 18 cm ø
 Ano de aquisição: 1950 /
 Função: armazenar e servir
 alimentos / Língua: maku /
 Tronco linguístico: maku



3

Povo Maku
 AM, Brasil
 Tigela, 1950
 cerâmica moldada por meio
 da técnica do acordelado
 9 x 18,5 cm ø
 Ano de aquisição: 1950 /
 Coletor: Mem Sardinha
 Xavier da Silveira / Função:
 armazenar e servir alimentos /
 Língua: maku / Tronco
 linguístico: maku

Povo Marubo
 AM, Brasil
 Bilha, 1994
 cerâmica moldada por meio
 da técnica do acordelado
 contendo argila e antiplástico
 26 x 30,5 cm ø
 Ano de aquisição: 1994 /
 Função: preparar e servir
 alimentos / Língua: pano /
 Tronco linguístico: pano

Povo Marubo
 AM, Brasil
 Pote, 1994
 cerâmica moldada por meio
 da técnica do acordelado
 contendo argila
 55 x 43 cm ø
 Ano de aquisição: 1994 /
 Função: carregar e armazenar
 água / Língua: pano /
 Tronco linguístico: pano

Povo Marubo
 AM, Brasil
 Pote, 1988
 cerâmica moldada por meio
 da técnica do acordelado
 50,5 cm
 Ano de aquisição: 1988 /
 Coletor: Delvair Melatti /
 Função: preparar e servir
 alimentos / Língua: pano /
 Tronco linguístico: pano

Povo Marubo
 AM, Brasil
 Tigela, 1950
 cerâmica moldada por meio
 da técnica do acordelado
 7 x 18,5 cm ø
 Ano de aquisição: 1950 /
 Função: armazenar e servir
 alimentos / Língua: maku /
 Tronco linguístico: maku

Povo Terena
 MT, Brasil
 Pupui / Moringa, 1950
 15 x 38 cm
 pigmento sobre cerâmica
 moldada por meio da técnica
 do acordelado contendo argila
 Ano de aquisição: 1950/
 Coletor: Darcy Ribeiro /
 Função: guardar líquidos /
 Língua: terena / Tronco
 linguístico: aruak

Povo Tikuna
 AM, Brasil
 Pote, sem data
 pigmento sobre cerâmica
 moldada por meio da técnica
 do acordelado contendo argila
 57 x 62,5 cm ø
 Ano de aquisição: sem registro /
 Função: preparar e servir
 alimentos / Língua: tikuna /
 Tronco linguístico: tikuna

GALERIA JAIDER ESBELL DE ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

Jaider Esbell
*Pata Ewa'n – o coração
 do mundo*, 2016
 acrílica sobre tela
 210 x 200 cm
 Apoio Galeria Millan

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

Alfredo Volpi
Fachadas com telhados, 196-
 têmpera sobre tela
 49,9 x 72,6 cm
 Doação Cia Souza Cruz
 Indústria e Comércio

Alfredo Volpi
 Sem título, sem data
 serigrafia
 99,5 x 69,5 cm
 Doação Galeria de
 Arte Saramenha

Alfredo Volpi
 Sem título, sem data
 serigrafia
 75 x 36,5 cm
 Doação Galeria de
 Arte Saramenha

Alfredo Volpi
 Sem título, sem data
 serigrafia
 74 x 23,5 cm
 Doação Galeria de
 Arte Saramenha

Antônio Gomide
Sem título, 193-
concreto
67 x 40 cm ø
Doação Fulvia e
Adolpho Leirner

Candido Portinari
Retrato de Ida Thereza Pongetti, 1931
óleo sobre tela
92,3 x 74 cm
Doação Henrique Pongetti
Restaurada com apoio do
Banco Opportunity, 2002

Carlos Scliar
Composição XXIV – Verolme, 1984
tinta vinílica e
colagem sobre tela
65 x 100 cm
Doação do artista

Djanira
Fazenda de chá no Itacolomi, 1958
óleo sobre tela
81 x 116,2 cm
Aquisição MAM Rio
Restaurada com apoio
concedido via Edital
Pró-Artes Visuais, 2012

Djanira
Igreja de Nossa Senhora dos Anjos – Cabo Frio – RJ – Brasil, 1971
nanquim e grafite sobre papel
44,3 x 32 cm
Doação Esther
Chamma de Carlos

Djanira
Sem título, 1958
serigrafia
14,5 x 24,3 cm

Flávio de Carvalho
Sem título, 1973
acrílica sobre papel
70,3 x 49,5 cm
Doação Custódio
Ribeiro de Carvalho

Maria Martins
O impossível, 1945
bronze
79,5 x 80 x 43,5 cm
Doação da artista



Oswaldo Goeldi
Banca de peixe, sem data
nanquim sobre papel
19,5 x 27 cm
Aquisição MAM Rio

Oswaldo Goeldi
Pescadores na estrada, sem data
carvão sobre papel
23,5 x 30 cm
Aquisição MAM Rio

Tomás Santa Rosa
Composição, 1950
óleo sobre aglomerado
45,7 x 55 cm
Doação Sra. Santos Valhis

Tomás Santa Rosa
Instrumentos de pedreiro, 1953
óleo sobre tela
80,6 x 65 cm
Doação Cláudio Ferreira Moraes

Tomás Santa Rosa
Orfeu, c. 1954
grafite sobre papel
69,7 x 50 cm
Doação do artista
Restaurada com apoio do
Banco Opportunity, 2001

Victor Brecheret
Tocadora de guitarra, 1923
bronze
76,5 x 24,5 x 19,8 cm
Patrocínio Fundação
Nacional de Arte

Vieira da Silva
La Forge / A Forja, 1963
têmpera sobre papel
31 x 98 cm
Doação Jorge de Brito

Vieira da Silva
Meninos, sem data
litografia
24,5 x 30,5 cm
Doação Manoel de Brito

COLEÇÃO GILBERTO CHATEAUBRIAND MAM RIO

Alberto da Veiga Guignard
O parque municipal, 1947
óleo sobre madeira
46 x 59,9 cm

Alberto da Veiga Guignard
Ouro Preto, 1960
óleo sobre madeira
45,5 x 54,5 cm

4
Alberto da Veiga Guignard
Vista do caminho para Mariana, 1962
óleo sobre tela
46 x 55 cm

Alberto da Veiga Guignard
[Na varanda], 1948
nanquim sobre papel
21,5 x 16,5 cm

Alfredo Volpi
Ogiva, 197-
têmpera sobre tela
135 x 68 cm

Anita Malfatti
A japonesa, 1924
óleo sobre tela
98,4 x 79,8 cm
Restaurada com apoio da
Fundação Vitae, 2001

Anita Malfatti
Academia VIII, c. 1916
carvão sobre papel
62,5 x 47,5 cm

Anita Malfatti
Academia XI, c. 1917
carvão e pastel sobre papel
57 x 47,5 cm

Anita Malfatti
Aula de desenho, sem data
gravura em metal
12,5 x 15,5 cm

Anita Malfatti
Índia, 1917
pastel sobre papel
60 x 46 cm

Anita Malfatti
O jardim, 1912
óleo sobre tela colada em cartão
23,7 x 29,5 cm

Antonio Bandeira
2º Eliseo, 1945
aquarela, nanquim e
grafite sobre papel
27,5 x 22,3 cm

Antonio Bandeira
Retrato, 1948
aquarela, lápis e
nanquim sobre papel
22 x 19 cm

Antonio Bandeira
The Tree, 1955
óleo sobre tela
127 x 101,7 cm

Antonio Bandeira
[Catedral], 1964
óleo sobre tela
161,5 x 96,5 cm
Restaurada com apoio do
Banco Opportunity, 2002

Antonio Bandeira
[Composição], 1949
nanquim e aquarela sobre papel
30,9 x 20,8 cm

Antônio Gomide
Bananeiras, sem data
grafite sobre papel
40 x 20 cm

Antônio Gomide
Figuras, 1923
guache e papel colado
em cartão
27,3 x 21,8 cm

Antônio Gomide
Porto, 1935
guache sobre papel
27 x 44,5 cm

Candido Portinari
Festa de Iemanjá, 1959
óleo sobre papel
colado em cartão
25,7 x 38,2 cm

Candido Portinari
Paisagem de Brodowski, 1940
óleo sobre tela
80 x 100 cm

Carlos Scliar
Autorretrato, 1940
têmpera sobre tela
48 x 33 cm

Carlos Scliar
Autorretrato, 1948
óleo sobre tela
54,5 x 65,3 x 2,4 cm

Carlos Scliar
Cabeça, 1941
tinta vinílica, têmpera e
colagem sobre aglomerado
37 x 28 cm

Carlos Scliar
Caveleto II, 1955
linoleogravura
24 x 30,5 cm

Carlos Scliar
Homem – estudo para composição, 1939
guache e grafite sobre papel
34,2 x 19,2 cm

Carlos Scliar
Na rua, 1940
óleo sobre tela
45 x 59,3 cm

Carlos Scliar
Retrato de Mercedes, 1969
tinta vinílica sobre madeira
75,7 x 55,7 cm

Carlos Scliar
Rua Aurora, 1940
óleo sobre tela
43 x 68 cm

Carlos Scliar
Tosquia III, 1954
linoleogravura
22,2 x 23,5 cm

Cícero Dias
Mulher na praia, c. 1944
óleo sobre tela
64,5 x 80 cm

Cícero Dias
Mulher sentada com espelho, c. 1940
óleo sobre tela
53,3 x 46,2 cm

Cícero Dias
Pátria, sangue e nada mais, 1928
aquarela e grafite sobre papel
29,6 x 51 cm

Cícero Dias
Sonho da prostituta, 1930
aquarela e nanquim sobre papel
56,5 x 51,5 cm

Cícero Dias
[Sonho], 1930
aquarela e nanquim sobre papel
50 x 30 cm

Djanira
Autorretrato, 1944
óleo sobre tela
65,5 x 53,2 cm

Djanira
Cafetal, 1952
óleo sobre tela
63 x 90,5 cm
Restaurada com o apoio
da Fundação Vitae, 1999

Djanira <i>Namorados de Santa Tereza</i> , sem data óleo sobre aglomerado 17 x 24,5 cm	Emiliano Di Cavalcanti <i>Mulata com leque</i> , 1937 óleo sobre tela 36,9 x 45 cm Restaurada com apoio da Fundação Vitae, 2001	Ismael Nery <i>Retrato do artista com Murilo Mendes</i> , 1930 aquarela sobre papel 23,5 x 16,2 cm
Djanira <i>O violoncelista</i> , 1944 óleo sobre tela 72,5 x 60,3 cm	Emiliano Di Cavalcanti <i>Mulher e cavalo</i> , sem data grafite sobre papel 33,5 x 42,5 cm	Ismael Nery Sem título, 193- aquarela sobre papel 23,5 x 17,5 cm
Djanira <i>Retrato de Milton Dacosta</i> , 194- óleo sobre tela 53 x 44 cm	Emiliano Di Cavalcanti <i>Mulheres de pescadores</i> , 1963 óleo sobre tela 69,5 x 85 cm Restaurada com apoio da Fundação Vitae em 2001	Ismael Nery [Figura de homem], 192- aquarela e lápis de cera sobre papel 26,5 x 15 cm
Djanira Sem título, c. 1942 guache sobre papel 20,5 x 15,5 cm	Emiliano Di Cavalcanti Sem título, sem data grafite sobre papel 31 x 22,5 cm	Ismael Nery [Namorados], 1928 aquarela e grafite sobre papel 32,7 x 21,2 cm
Djanira Sem título, sem data óleo sobre aglomerado 24,1 x 16 cm	Flávio de Carvalho <i>A inferioridade de Deus</i> , 1931 óleo sobre tela 54 x 73,5 cm	Ismael Nery [O ateliê], sem data nanquim sobre papel 21 x 27 cm
Djanira <i>Sobrado de azulejos</i> , 1961 óleo sobre tela 60 x 80 cm	Flávio de Carvalho <i>Retrato de Murilo Mendes</i> , 1951 óleo sobre tela 99 x 69 cm	José Pancetti <i>Arraial do Cabo</i> , 1948 óleo sobre tela 46 x 65 cm
Djanira [O contador de histórias], 1946 guache sobre papel 45 x 33 cm	Flávio de Carvalho Sem título, 1962 nanquim sobre papel 63 x 94 cm	José Pancetti <i>Enterro</i> , 1945 óleo sobre tela 38 x 46 cm
Emeric Marcier <i>Adão e Eva expulsos do paraíso</i> , 1947 carvão e guache sobre papel 24,7 x 18 cm	Flávio de Carvalho <i>Velame do destino</i> , 1954 óleo sobre tela 64 x 69 cm	José Pancetti <i>Natureza-morta com figuras</i> , 1955 óleo sobre tela 33 x 46 cm
Emeric Marcier <i>Antiga Casa dos Contos e igreja São Francisco de Paula</i> , 1942 óleo sobre tela 54 x 65 cm	Heitor dos Prazeres <i>Autorretrato</i> , 1956 óleo sobre madeira 40,8 x 29,5 cm	José Pancetti <i>Retrato de Anita</i> , 1940 óleo sobre tela 46 x 38 cm Restaurado com apoio do Banco Opportunity, 2002
Emeric Marcier Sem título, 1969 aquarela e lápis de cor sobre papel 35,5 x 50,6 cm	Heitor dos Prazeres <i>Mulata</i> , 1959 óleo sobre aglomerado 47,5 x 36,2 cm	José Pancetti <i>Retrato de Lourdes</i> , 1958 óleo sobre tela 34 x 26 cm
Emiliano Di Cavalcanti <i>Autorretrato</i> , 1969 óleo sobre tela 79,5 x 63,5 cm	Heitor dos Prazeres <i>Mulata no quarto</i> , 1963 óleo sobre tela 45 x 54 cm	José Pancetti Sem título, 1943 série Campos do Jordão óleo sobre tela 65 x 53,8 cm



José Pancetti
Sem título, 195-
lápis de cor sobre papel
13,8 x 20 cm

Lasar Segall
Mercadores nos barcos, 1927
guache e grafite sobre papel
68,5 x 45 cm

Lasar Segall
Sem título, 1943
álbum Mangue
zincografia
10,7 x 7,4 cm

Lasar Segall
Sem título, 1943
álbum Mangue
zincografia
15,2 x 9,2 cm

Lasar Segall
Sem título, 1943
álbum Mangue
zincografia
16,7 x 12 cm

Lasar Segall
Sem título, 1943
álbum Mangue
zincografia
11 x 7,3 cm

Lasar Segall
Sem título, 1943
zincografia
7,6 x 9,2 cm

Lasar Segall
Sem título, 1943
álbum Mangue
zincografia
8,8 x 6 cm

Mary Vieira
Polivolume: superfície multidesenvolvível, 1948/1966
alumínio anodizado
56,5 x 10,5 cm ø

Milton Dacosta
Cabeça, 1948
óleo sobre tela
55 x 45,8 cm

Milton Dacosta
Composição, 1954
óleo sobre tela
54 x 81 cm
Restaurada com apoio do Banco Opportunity, 2002

Milton Dacosta
[Cabeça de criança], 1957
óleo sobre tela
55,2 x 33,5 cm

Milton Dacosta
[Luas e meias-luas], 1954
guache sobre papel
12 x 12 cm

5
Oswaldo Goeldi
Chuva, c. 1957/1970
xilogravura
23,5 x 30,5 cm

Oswaldo Goeldi
Guarás, 1970
xilogravura
30 x 36 cm

Oswaldo Goeldi
Pesadelo, sem data
xilogravura
15 x 18,5 cm

Oswaldo Goeldi
Pescador perdido, c. 1955
xilogravura
28,2 x 41,5 cm

Oswaldo Goeldi
Sol, c. 1957
xilogravura
30,2 x 41,5 cm

Oswaldo Goeldi
Um bem-te-vi!, sem data
nanquim sobre papel
21 x 27,5 cm

Tarsila do Amaral
Abaporu, 196-
gravura em metal
31,5 x 24,3 cm

Tarsila do Amaral
Estudo, 1923
grafite sobre papel
17,5 x 22 cm

Tarsila do Amaral
Estudo para A Negra, 1923
nanquim sobre papel
22 x 17 cm

6
Tarsila do Amaral
Estudo para Antropofagia, 1929
ferrogálica sobre papel
23 x 19,5 cm

Tarsila do Amaral
Figura masculina, c. 1961
nanquim sobre papel
24 x 19 cm

Tarsila do Amaral
Harpista, 1921
grafite sobre papel
14 x 19 cm



6

Tarsila do Amaral
Urutu, 1928
óleo sobre tela
60,5 x 72,5 cm
Restaurada pelo Art
Institute of Chicago, 2017

Tomás Santa Rosa
Sem título, 1939
aquarela e nanquim sobre papel
23,5 x 31 cm

Vicente do Rego Monteiro
A Cobra Grande manda para sua filha a noz de Tucunã, 1921
aquarela e nanquim sobre papel
24 x 21 cm

7
Vicente do Rego Monteiro
Baigneuses / Banhistas, 1924
óleo sobre tela
80 x 90 cm
Restaurada com apoio do
Banco Opportunity, 2002

Vicente do Rego Monteiro
Guerreiro, vagalume, índiozinho e Caititu, 1920
aquarela sobre papel
22,5 x 31 cm

Vicente do Rego Monteiro
Lendas indígenas da Amazônia, 1920
aquarela sobre papel
23 x 28,5 cm

Vicente do Rego Monteiro
Sem título, 1921
aquarela, nanquim e
grafite sobre papel
38,3 x 28,5 cm

Victor Brecheret
O beijo, 1930
bronze
32 x 13,5 x 13,5 cm

Vieira da Silva
Harpa / Sofá, 1942
guache sobre cartão
15 x 18,5 cm

ACERVO PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO MAM RIO

Catálogos

Catálogo da exposição
Maria, 1956
Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro
26 x 20 cm

Catálogo da exposição
Djanira, 1958
Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro
23,7 x 17 cm

Catálogo da exposição *Tarsila: 50 anos de pintura*, 1969
Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro
20,1 x 20,6 cm

Fotografias

Autoria não identificada
Exposição *Maria* no
Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro, 1956
Na imagem, Assis
Chateaubriand, Niomar Moniz
Sodré e Cicillo Matarazzo
c. 18 x 24 cm

José Santos
Inauguração da exposição *Heitor dos Prazeres* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1961
Na imagem, Alexandre Baldaque
Guimarães e Heitor dos Prazeres
c. 18 x 24 cm

Autoria não identificada
Exposição *Tarsila: 50 anos de pintura* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969
c. 18 x 24 cm

Autoria não identificada
Exposição *Di Cavalcanti* no
Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro, 1954
Na imagem, Di Cavalcanti
e Candido Portinari
c. 18 x 24 cm

Autoria não identificada
Exposição *Djanira* realizada
no Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro, 1958
Na imagem, Edith Behring,
Djanira e Tuní Muratino
c. 18 x 24 cm

Documentos

Carta de Anita Malfatti
para Luiz de Almeida
Cunha, setembro de 1960
26,5 x 31,3 cm

Candido Portinari
São João Batista, 1957
Cartão-postal
24,4 x 14,7 cm

Cartão de Djanira para
Luiz de Almeida Cunha, 6
de novembro de 1959
24,5 x 29,3 cm

Djanira
Santa Ana, sem data
Cartão-postal
24,5 x 29,3 cm

ARTISTAS COMISSIONADOS

Cinthia Marcelle
Meditação da ferida ou a escola das facas [versão Nakooda], 2022
madeira, dobradiça,
isopor e veludo
dimensões variáveis
Produção: Gamb
Pesquisa: Marcelo X
Desenho do suporte: VÃO
Apoio: Galeria Luisa Strina

MAHKU
Kapewê Pukenibu / Ponte de jacaré, 2022
acrílica sobre tela
300 x 1200 cm
Artistas que realizaram a
obra: Acilino Tuin (aldeia
Três Fazendas, território

indígena Kaxinawá do Rio
Jordão, AC, Brasil, 1975),
Ibã Huni Kuin (aldeia Três
Fazendas, território indígena
Kaxinawá do Rio Jordão, AC,
Brasil, 1964), Kássia Borges
(Goiânia, GO, Brasil 1962)
Assistência Sofia Rocha, Lala
Carneiro da Cunha, Beatriz
de Paula e Luísa Mar

Novíssimo Edgar
Sobre os vínculos invisíveis, 2022
máquinas de costura, linha, lã,
miçangas de vidro, botões de
plástico, bijuterias, cola epóxi,
cabelo sintético, palha da
costa, algodão, jaspe vermelho,
ametista, quartzo-azul, quartzo
de cristal, cornalina, citrina,
quartzo verde, turmalina
negra, tesoura de aço, gesso,
cimento, acrílica, spray, verniz,
tecidos de veludo, cetim,
oxford, vintage, caixas de
som, circuito elétrico e faixa
de áudio original em looping
115 x 440 x 550 cm
Produção musical:
Vinicius Guelfi Rodrigues
Performance: Dandara
Patroclo Santowp
Soprano: Gabriela Sousa
Corrêa, Marly Montoni
Técnico de máquina:
Robson Rastrelli

Zahy Guajajara
Karaiw a'e wà / Os civilizados, 2022
vídeo digital H264, tonéis
reciclados com pintura
spray cromada, adesivo
espelhado e faixa de áudio
original em looping
14'30"
Criação e direção: Zahy
Guajajara, Daniel Wierman,
Marcelo Hallit e Philipp Lavra
Texto e voz: Zahy Guajajara
Direção de fotografia:
Marcelo Hallit
Edição e cor: Breno BL
Desenho de som e trilha
original: Pedro Zopelar
Produção: Candombá



7



Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro

GOVERNANÇA

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Carlos Alberto Gouvêa Chateaubriand *Presidente*
Armando Strozenberg
Eliane Aleixo Lustosa de Andrade
Eugênio Pacelli de Oliveira Pires dos Santos
João Maurício de Araújo Pinho Filho
Livia de Sá Baião
Luiz Roberto Sampaio
Nelson Eizirik
Paulo Albert Weyland Vieira

CONSELHO FISCAL

Cesar do Monte Pires
Edson Cordeiro da Silva
Ricardo Lopes Cardoso

CONSELHO CONSULTIVO

Associados seniores

Armando Strozenberg
Carlos Alberto Gouvêa Chateaubriand
Eugênio Pacelli de Oliveira Pires dos Santos
Gustavo Martins de Almeida
Heitor Reis
Helio Portocarrero
Henrique Luz
João Maurício de Araújo Pinho
João Maurício de Araújo Pinho Filho
Luís Antônio de Almeida Braga
Luiz Guilherme Schymura de Oliveira
Luiz Roberto Sampaio
Nelson Eizirik
Paulo Albert Weyland Vieira
Ronaldo Cezar Coelho

Associados plenos

Alessandro Horta
André Soares de Sá
Arminio Fraga
Claudia Moreira Salles
Eduardo Loyo
Elena Landau
Eliane Aleixo Lustosa de Andrade
Erik da Costa Breyer
Fernando Marques Oliveira
Fred Gelli
João Marcello Dantas Leite
Joaquim Paiva
José Francisco Gouvêa Vieira
Katia Mindlin Leite Barbosa

Livia de Sá Baião
Luis Paulo Montenegro
Luiz Carlos Barreto
Marcos Falcão
Max Perlingeiro
Miguel Pinto Guimarães
Nara Roesler
Oskar Metsavaht
Paula Marinho
Ricardo Steinbruch
Rogerio Pessoa
Sérgio Gusmão Suchodolski
Tanit Galdeano

COMITÊ DE INVESTIMENTOS

Edmar Bacha
Helio Portocarrero
Luiz Chrysostomo de Oliveira Filho
Luiz Roberto Sampaio
Pedro Luiz Bodin de Moraes

COMISSÃO DE ACERVO

Carlos Alberto Gouvêa Chateaubriand
Eugênio Pacelli de Oliveira Pires dos Santos
Luís Antônio de Almeida Braga
Luiz Guilherme Schymura de Oliveira

BENFEITORES

Gilberto Chateaubriand (*in memoriam*)
Joaquim Paiva
Luiz Carlos Barreto

PATRONOS

Patronos ouro

Alec Oxenford
Cris e Marcelo Trindade
Roberta e Daniel Bassan

Patronos prata

Andrea e José Olympio da Veiga Pereira
Camila Magnus e Roberto Miranda de Lima
Luis Paulo Montenegro
Mariana e Rogério Pessoa
Paula Marinho e Miguel Pinto Guimarães
Renata e João Marcello Dantas Leite

Patronos

Alessandra Ragazzo D'Aloia, Marcia Cristina
Correa Fortes e Alexandre Monteiro Gabriel
Anna Victoria Lemann
Claudia Moreira Salles
Eduardo Wanderley
Elizabeth Moraes e Marcus V. Pratini de Moraes
Gilson Finkelsztain
Karla e Eduardo Loyo
Luiz Carlos S. Ritter
Martha e Sergio Scodro
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

EQUIPE

DIRETORIA

Diretoria executiva Paulo Albert Weyland Vieira
Diretoria de planejamento, administração e finanças Pedro José Rodrigues
Diretoria artística Keyna Eleison, Pablo Lafuente

CURADORIA

Curadora adjunta Beatriz Lemos
Assistente de curadoria Natasha Felix

MUSEOLOGIA

Gerente Cátia Louredo
Coordenadora de museologia Camila Pinho
Coordenadora de conservação Manuela Pereira
Museóloga Ana Beatriz Cascardo
Montadores José Marcelo Peçanha, Noan Moreira

CINEMATECA

Gerente Hernani Heffner
Coordenador de cinema José Quental
Coordenador de documentação de cinema Fábio Vellozo
Pesquisador de cinema Carlos Eduardo Pereira
Assessor audiovisual Tiago Ferreira
Operadores cinematográficos Edson Gomes, Sidney de Mattos
Recepcionista Karina do Valle

EDUCAÇÃO E PARTICIPAÇÃO

Gerente Renata Sampaio
Coordenador de mediação Lais Daflon
Educadores Daniel Bruno, Shion Lucas
Assistente administrativo Ualace Miliorini

PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO

Pesquisadoras Aline Siqueira, Moema Bacelar
Arquivista Cláudio Barbosa
Museólogo Maurício Sales
Bibliotecário Reinaldo Alves
Auxiliar de biblioteca Flávio Augusto
Jovem aprendiz Brenda Cabral

PRODUÇÃO

Gerente Jusele Sá
Produtoras Ana Terra, Julliana Santos

COMUNICAÇÃO

Gerente Erika Palomino
Coordenadora de design Amanda Lianza
Designer Mariana Boghossian
Coordenadora de mídias digitais Domi Valansi
Editor de conteúdo digital Danilo Satou
Audiovisual Matheus Freitas
Fotógrafo Fabio Souza
Coordenadora de publicações Márión Strecker
Produtora editorial Juliana Travassos
Assessora de imprensa Mônica Villela Assessoria

RELAÇÕES INSTITUCIONAIS

Gerente Paula Correia
Analistas Caroline Bellomo, Juliana Torres, Michèle Fajardo
Estagiária Jessica Nunes

ADMINISTRAÇÃO E FINANÇAS

Superintendência financeira Carlos Mineiro
Analista de recursos humanos Giselle Lima
Analista administrativo financeira Juliana Orsolon
Assistente de projetos Janice Morais
Auxiliar administrativo Eduarda Seixas
Assistentes de bilheteria Brena Araújo, Luma Anunciação
Atendente de loja Evelin Damascena
Recepcionista Fabiana Lima
Assessora de diretoria Leticia Nunes
Supervisora do salão de exposição Ana Paula Pinheiro
Auxiliares do salão de exposição Joice Jessica Fernandes, Jucelia de Karla Souto
Orientadores de público Ana Beatriz Carvalho, Ana Carolina Brandizzi, Anderson Albuquerque, Dária Bento, Diego Emanuel Fonseca, Eduardo Inácio Paiva, Jefferson Borelli, Leticia Mello, Leticia Tereza, Lucas Siqueira, Patrick Magalhães, Raquel Accacio, Silvia Amancio, Thamires Santos, Vinicius Lima

OPERAÇÕES E TI

Gerente Cassio Pereira
Coordenador de operações Vinicius Fazio
Analista de operações e manutenção Karolaine Lisboa
Eletricistas Edmilson Fernandes Carvalho, João Elias de Almeida
Mecânicos de refrigeração Reginaldo Pessanha dos Santos, Roberto Monteiro Leocadio
Operador de ar-condicionado Marcelo Antonio de Almeida
Auxiliares de manutenção Antonio Marcos Araújo, Elvis de Oliveira Rodrigues, Josias da Conceição Madeira

PRESTADORAS DE SERVIÇOS

Air Service Ar-condicionado Eireli
Best Force Geradores Eireli EPP
Brasil Forte Vigilância e Segurança Ltda.
Elevadores Salta
FLEC Tecnologia
Fraga, Bekierman e Cristiano Advogados
Lacus Tratamento de Água e
Serviços Químicos Eireli
Leal, Cotrim, Jansen Advogados
Limppo MultiServiços
Olivieri & Associados – Consultoria Jurídica
Palma e Guedes Advogados
Red Safety Segurança Contra Incêndio Ltda.

EXPOSIÇÃO

MAM Rio 9 jul. – 18 dez. 2022
Curadoria Beatriz Lemos, Denilson Baniwa

Exposição projetada e executada pela equipe do MAM Rio com a colaboração dos seguintes profissionais:
Expografia Juliana Godoy
Assistentes de expografia Julia Arbex, Gabriela Franco
Cenotecnia Camuflagem Cenografia
Suportes em acrílico Acril do Brasil
Moldura Metara
Iluminação Julio Katona
Projeção e sonorização LF Sound
Identidade visual Denilson Baniwa, Flávio Vivório, Mariana Boghossian, Matheus Freitas
Produtora de arte Mônica Bentes
Conservação e restauro Libra Cultural, Juliana Lopez, Leticia Dale Munhoz, Oficina do Restauro, Stúdio Arte Restauro Ltda
Laudos de conservação Maria Pierro Gripp, Paula Curado
Montagem externa KBedim Montagens
Transportadora Millenium Transportes
Corretora de seguros Affinité Seguros
Revisão e tradução Sara Ramos, Juan-Carlos Urbina
Sinalização Base Comunicação Visual, Gouvea Artes
Audiodescrição Rangel Produções
Mapa tátil e adaptação tátil Inclua Me

Agradecimentos
Ana Wainer, Akawã Baniwa, Anápuàka Tupinambá, Andre Fernando Baniwa, Braulina Baniwa, Daniel Revillion Dinato, Dudu Bertholini, Elena Guimarães, Elvira Sateré, Família Jaider Esbell, Francineia Baniwa, Guto Carvalho Neto, Jaider Esbell (*in memorian*), Juliana Luna, Lilly Baniwa, Luisa Strina, Marina Buendia, Matheus dos Santos Souza, Naine Terena, Pacari Pataxó, Parmenio Citó, Paula Berbert, Rafaela Campos, Renato Maretti, Rosa Melo, Sil Bahia, Vicenta Perrotta e WiraWassu Baniwa

Essa exposição recebeu apoio financeiro do subsídio N-2009-09221 da Fundação Andrew W. Mellon Just Futures Initiative, que se intitula Disposessions in the Americas: The Extraction of Bodies, Land, and Heritage from la Conquista to the Present [Desposessões nas Américas: a extração de corpos, terras e patrimônios desde a conquista até o presente], administrada pela Universidade da Pensilvânia, coordenada por Tulia G. Falleti como pesquisadora principal, com os pesquisadores coprincipais Margaret Bruchac, Ricardo Castillo-Neyra, Ann Farnsworth-Alvear, Michael Hanchard, Jonathan D. Katz, Richard M. Leventhal e Michael Z. Levy.

PUBLICAÇÃO

Organizadores Beatriz Lemos, Denilson Baniwa, Pablo Lafuente
Coordenação editorial Márión Strecker
Produtora editorial Juliana Travassos
Assistente editorial João Gustavo Melo
Revisora Daniela Uemura
Gerente de comunicação e design Erika Palomino
Coordenação de design Amanda Lianza
Design gráfico Thiago Lacaz
Tratamento de imagens Inês Coimbra
Produção gráfica Ismael Silva
Créditos das imagens
Estúdio em Obra (103)
Fabio Souza, MAM Rio (verso da capa, 76-7, 78, 82, 86, 92, 95)
Jaime Acioli (50, 58-9, 60, 122)
Paulo Múmia (65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 115, 116, 117)
Romulo Fialdini e Valentino Fialdini (46, 47, 49, 51, 52, 53, 54-5, 56, 61, 121, 123)
Vicente de Mello (48, 57, 118)
Agradecimentos
Bruno Fernandes, Carlos Ranulfo de Albuquerque, Daniel Jabra, Daniel Lira, Eduardo Taulois, Elisabeth Di Cavalcanti, Fabio Ghivelder, Jaime Acioli, João Candido Portinari, Leo Pedrosa, Nora Martins Lobo, Paulo Múmia, Romulo Fialdini, Sandra Brecheret Pellegrini, Sylvia Malfatti, Ula Pancetti, Valentino Fialdini e Vicente de Mello

Patrocinadores estratégicos
Instituto Cultural Vale, Petrobras e Ternium por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura.

Patrocinadores
B3, Eletrobras Furnas, Livel, Mattos Filho, BMA, Itaú, Taesa, Unipar, BTG Pactual, Gávea Investimentos, UBS, Wilson Sons, Aliansce Sonae, Becks, Credit Suisse, Icatu, MRS Logística S.A., Sherwin-Williams, Verde Asset Management e Vinci Partners por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura.

Enel e Vivo por meio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura – Lei do ICMS RJ.

Deloitte, XP Private, Adam Capital, Concremat, Globo e Multiterminais por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura – Lei do ISS RJ.

Gafisa, Fundo Hees de Filantropia e Samambaia Filantropias.

Agradecimentos
Ministério do Turismo e Secretaria Especial de Cultura.

Governo do Estado do Rio de Janeiro e Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro.

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro.

© 2022 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, os autores. Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida, arquivada ou transmitida de nenhuma forma ou por nenhum meio sem a permissão expressa e por escrito do detentor do copyright.

AVISO LEGAL Todos os esforços foram feitos para identificar os detentores dos direitos das imagens reproduzidas neste livro e das pessoas fotografadas. Eventuais imperfeições ou omissões serão corrigidas em edições futuras. Por favor, contate-nos pelo e-mail publicacoes@mam.rio

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Av. Infante Dom Henrique, 85, Parque do Flamengo
20221-140 Rio de Janeiro RJ Brasil
+55 (21) 3883 5600 www.mam.rio

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M986
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Nakoada: estratégias para a arte moderna / Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Beatriz Lemos; Denilson Baniwa; Pablo Lafuente (org.). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2022.
128 p.: il. color.; 16 x 23 cm.
4.629 kB.; PDF.

Exposição realizada em 9 jul. 2022 – 27 nov. 2022

Catálogo da exposição com obras de artistas contemporâneos, artistas modernos, artistas indígenas e textos de André Baniwa, Beatriz Lemos e Denilson Baniwa, Brulina Baniwa, Daniel Dinato, Francy Baniwa e Idjahure Kadiwel, Jaider Esbell, Lilly Baniwa, Natasha Felix, Novíssimo Edgar e Zahy Guajajara.

ISBN 978-65-88670-19-4 (impresso)
ISBN 978-65-88670-20-0 (recurso eletrônico)

1. Artes plásticas 2. Arte contemporânea 3. História da arte 4. Arte indígena I. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro II. Título
CDD: 704.03

Bibliotecário: Reinaldo Bruno Batista Alves,
CRB 6649/2014

Este livro foi composto nas fontes Brasilica e Aperçu Pro e impresso em outubro de 2022 pela Rotaplan, com miolo em papel offset 120 g/m² e capa em papel Supremo Alta Alvura 250 g/m².





Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro

ISBN 978 65 88670 19 4

