

# A PRESENÇA INDÍGENA EM CIRCUITOS DE ARTE: URUTAU GUAJAJARA E POTYRA KRICATI NO "INTERAÇÕES E CONECTIVIDADES ENCONTRO DE ARTES"

Flavia Meireles<sup>1</sup>

## ARTE E INTERCULTURALIDADE OU COMO A NORMA É BRANCA<sup>2</sup>

Compreendo *arte* como um conjunto de práticas, discursos e linguagens heterogêneas entre si que são percebidas em um campo comum. Essa marcação visa indicar que o termo no singular se refere aos aspectos comuns entre esses diversos discursos, práticas e linguagens, criando uma linha de continuidade definida, mas porosa o suficiente a outros campos de saber, em especial o campo da cultura. Ainda que pareça uma questão de nomenclatura, os termos sugerem, subliminarmente, determinadas relações interculturais cujo exercício de poder é importante detectar. Além disso, os termos assinalam suas zonas de contato e de captura com o capital, numa estreita relação com a branquitude (BENTO, 2002; SOVIK, 2009; AHMED, 2012) e com a colonialidade (LUGONES, 2010), como procurarei argumentar neste artigo.

Ampliando a discussão dos termos para o uso da língua, Lewis Gordon lembra, no prefácio de "Pele negra, máscaras brancas" de Frantz Fanon (2008, p. 15), que:

A questão da língua também levanta outras questões mais radicais sobre seu papel na formação dos sujeitos humanos. Fanon argumentava que a colonização requer mais do que a subordinação material de um povo. Ela também fornece os meios pelos quais as pessoas são capazes de se expressarem e se entenderem. Ele identifica isso em termos radicais no cerne da linguagem e até nos métodos pelos quais as ciências são construídas. Trata-se do colonialismo epistemológico.

Seguindo Fanon (2008), a crítica da linguagem nos leva a uma compreensão radical acerca da subordinação das pessoas, uma vez que a linguagem define o modo como conseguimos nos expressar e há, embutido na língua, esse exercício de poder que diferencia as pessoas segundo um critério imposto, ao qual Fanon chamou de colonialismo epistemológico. Além disso, os métodos científicos e artísticos também estão sujeitos a um exercício de poder ligado a um determinado lugar, tempo histórico e cultura.

A nomeação de *indígenas* também merece crítica que demonstra tal relação de subordinação. Embora o termo seja sintético e de fácil compreensão na língua portuguesa (motivo

<sup>1</sup>Docente de dança e do Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-raciais do CEFET-RJ. Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisadora visitante no *Angewandte Theaterwissenschaft* (ATW) na *Justus-Liebig Universität* (Giessen) com bolsa da CAPES – Brasil (2018-2019). E-mail: flavia.meireles@cefet-rj.br

<sup>2</sup> Para a discussão se há brancos no Brasil recomendo Liv Sovik (2009). Nele a autora discorre sobre as características da branquitude e usa a música popular brasileira como estudo de caso. Sobre as divisões internas dentro da categoria "branco", no Brasil, indico Schucman (2012), uma tese sobre as diferenciações e contextos dentro desta nomeação étnico-racial.

pelo qual é adotado neste artigo), ele limita e achata diferentes etnias dos povos originários das terras de *Aby Ayala*<sup>3</sup>, ao unificá-los sob um nome heteroidentificado. Considerando o Censo de 2010, sabemos que se tratam, aproximadamente, de 305 povos e mais de 250 línguas distintas, cuja contabilização encontra diversas dificuldades, dentre elas os métodos e períodos de realização dos Censos<sup>4</sup>. Ainda que o termo *indígena* seja um avanço histórico em relação a índios, cuja carga pejorativa denota o pesado colonialismo epistemológico, tampouco o termo indígena é satisfatório para dar conta da pluralidade intercultural. Neste texto, no entanto, utilizarei este problemático termo tendo a consciência de sua limitação e buscando, assim que possível, especificar as etnias ou usar os termos autoidentificados pelos povos originários.

Marcar os termos serve, portanto, para nuançar e deixar ver as possibilidades e, principalmente, as capturas embutidas na linguagem. O movimento que procuro fazer com o recurso aos termos é o de tensionar o campo e teorias da *Arte*, com o intuito de historicizar e conceber as problemáticas coloniais que a *Arte* carrega, quer observemos isso ou não. Para os fins deste artigo, o acento recai sobre o elo entre *Arte*, capital e branquitude, em contraste com as culturas dos povos originários e o impacto das presenças indígenas em circuitos de arte institucionalizada.

Há um senso comum que vincula irrefletidamente a prática da arte a uma crítica ao sistema capitalista, como se se tratasse, automaticamente, de um lugar no qual ideias progressistas e críticas a este sistema se dessem naturalmente. Vemos, entretanto, que o cenário é mais ambíguo e complexo. Ademais, mesmo quando se consegue perceber tais relações complexas, a forma como elas são enunciadas ressaltam ou ocultam determinados aspectos e há dificuldades em auferir um resultado que chegue a impactar este campo heterogêneo de forma coletiva.

Seguindo a linha de argumentação traçada pela filósofa eslovena, dramaturgista<sup>5</sup> e teórica de arte contemporânea Bojana Kunst (2015), sustento a ideia da proximidade da arte com o capitalismo, isto é, da forma imbricada com que as instituições da arte têm se desenvolvido lado a lado com o capitalismo neoliberal. Isto pode ser percebido através da análise das instituições e do trabalho do artista e faz parte da tese que apoia este artigo, a partir de um enquadramento teórico de diversas perspectivas feministas, decoloniais e indígenas (MEIRELES, 2020). Somado a isso, as teorias das artes visuais e cênicas servem de apoio para pensar, a partir das práticas e contextos, algumas possibilidades da relação entre a arte, sua dimensão social e o ativismo.

Dando continuidade a esse elo entre arte e capitalismo está, na dimensão étnico-racial, a hegemonia da branquitude, fenômeno complexo que envolve aspectos econômicos, políticos, psíquicos e sociais. O ponto de contato que nos interessa em particular diz respeito a alguns princípios da branquitude (SOVIK, 2009) e à sua tendência à *clonagem* (AHMED, 2012). Expli-co-me: com a finalidade de perceber os impactos da presença indígena em circuitos institucio-

3 Modo pelo qual os povos aymara nomeiam as Américas, como um território vasto e unificado. É fundamental que o(a) leitor(a) tenha em mente que as fronteiras políticas do território são resultado de um processo de colonização. Os pluriversos dos povos originários da América do Sul e Andinos se conectam em modos que não podem ser limitados pelas fronteiras geográficas artificiais/coloniais.

4 INSTITUTO Socioambiental (ISA). Quadro geral dos povos. Disponível em: <[https://pib.socioambiental.org/pt/Quadro\\_Geral\\_dos\\_Povos](https://pib.socioambiental.org/pt/Quadro_Geral_dos_Povos)>. Acesso em: 9 out 2020.

5O termo dramaturgista ou *Dramaturg*, em alemão, refere-se ao trabalho dramático realizado em trabalhos de dança contemporânea. Tal modificação no termo dramaturgo/a visa a acentuar o caráter não textocêntrico deste termo mais recente, desenvolvido por autores em meados da década de 1990.

nalizados de arte é fundamental, antes, compreender as armadilhas e artimanhas da branquitude em seu amálgama com o capitalismo/arte (MEIRELES, 2020).

Sara Ahmed (2012), no livro *On Being Included*, examina a branquitude (*whiteness*) institucional argumentando como “alguns mais do que outros estarão em casa em instituições que assumem certos corpos como suas normas” (AHMED, 2012, p. 3, tradução nossa), ou ainda os assumem como “somente o que está em torno” (AHMED, 2012, p. 38, tradução nossa). Ahmed cunha o termo “clonagem” (*cloning*) em sua pesquisa sobre a diversidade nas instituições para descrever a presença do que é familiar, conhecido e semelhante e o modo pelo qual ele tendencialmente se reproduz. Ahmed (2012) expõe, então, as artimanhas para que os corpos não-brancos sejam vistos como estrangeiros, isto é, como “desajustados” no seio das instituições. A primeira dessas jogadas é, justamente, serem Outros e racializados em relação a uma norma que “clona” o mesmo e que é tomada como *neutra*.

O mesmo também vale para os circuitos da arte institucionalizada: há um processo de clonagem nesses circuitos que estabiliza e pavimenta caminho para o que é familiar, isto é, para os modos padronizados de habitar e distribuir os espaços e funções na arte por meio de complexas operações de visibilidade/ocultamento, de manutenção/abertura de espaços. Esses modos complexos têm uma dimensão étnico-racial que privilegia a branquitude e este benefício faz com que pessoas brancas tenham um acesso mais facilitado ao fluxo de capital. Ainda que haja conscientização e esforço por parte das pessoas brancas (algo importantíssimo de cultivar), é preciso ter a lucidez de que esta é uma questão de ordem estrutural e, como tal, atravessa todas as relações puxando o vetor do fluxo de capital na direção das pessoas brancas.

Neste cenário, de modo estrutural, a luta por acesso e pertencimento ao campo da arte é travada pelos corpos não-brancos (neste caso, marcados socialmente como indígenas), já que se nota esse aspecto da branquitude: a automática valoração positiva da presença branca, reconhecida como natural. Esse “impulso” à clonagem explica em parte os processos de exclusão pelos quais pessoas não-brancas passam em instituições de arte. Se não há exclusão, há uma inclusão com um lugar (pequeno), específico e determinado: arte negra, arte indígena, arte feminista e tantos outros adjetivos que denotam que *Arte*, sem ser qualificada, tem norma branca, masculinista e heterocisnormativa, sem que tenhamos a necessidade de explicitar seus liames com a branquitude. Como resultado disso, há uma histórica desracialização do campo da arte.

### **A EXIBIÇÃO DE “URUTAU – RESISTÊNCIA MARAKA’NÃ” NO “INTERAÇÕES E CONECTIVIDADES ENCONTRO DE ARTES” (BA)**

A fim de analisar algumas formas de interação intercultural no circuito da arte institucionalizada, convoco como estudo de caso a edição de 2018 do “Interação e Conectividade Encontro de Artes”<sup>6</sup> (IC12), realizado na cidade de Salvador (BA), com a exibição do filme documentário “Urutau – Resistência Maraka’nã”, uma produção coletiva<sup>7</sup>, seguido de roda de

6 ENCONTRO de Artes IC12. *Urutau – artivismo indígena em contexto urbano* – José Urutau Guajajara e Potyra Krikati (RJ/MA). Disponível em: <<https://www.icencontrodeartes.com.br/ic12/opa/urutau/>>. Acesso em: 12 mai. 2020. O documentário foi exibido em 2018 no IC12 e, recentemente, em novembro de 2020, na XIX Jornadas do Espaço Brasileiro de Estudos Psicanalíticos (EBEP-RIO), de forma *on-line* (JORNAL da EBEP. **Pré-lançamento Documentário Urutau**. Disponível em: <<https://jornadaebep.com/campanhas/>>. Acesso em: 5 nov. 2020).

7 Filme documentário, produzido de forma independente e com realização coletiva, assinado pelos cineastas: André Migueis, Dinho Moreira, Guilherme Fernandez, Pedro Prado, Tamur Aimara, Thiago Dezan e Yussef Kalume.

conversa com Potyra Krikati e Urutau Guajajara<sup>8</sup>, lideranças na Aldeia Maraka'nã, no Rio de Janeiro.

O Encontro de Artes (IC12) acontece anualmente na cidade de Salvador (BA) e tem produção e curadoria do coletivo Dimenti, sediado nesta mesma cidade. Num misto de grupo, produtora, editora, curadoria e gestão, o Dimenti promove espaços de arte, nos mais distintos formatos, há 22 anos. Uma das ações é o Encontro de Artes, cuja curadoria fica a cargo dos artistas Neto Machado e Jorge Alencar e acontece em espaços institucionalizados das artes tais como o *Goethe Institut* da Bahia, este último também um dos financiadores do festival. A edição de 2018 (IC12), teve como tema “Arte como luta” e, segundo os curadores (post na rede social *Instagram*, 2018<sup>9</sup>):

Durante seis dias, de 21 a 26 de agosto de 2018, espetáculos, performances, shows e intervenções foram protagonizados por elencos de representatividade em questões de raça, sexualidades, direitos civis e movimentos sociais, vítimas de linchamentos públicos e ativistas de visibilidade a suas existências. Estudantes, travestis, prostitutas, militantes, artistas perseguidos, negros e negras, indígenas, periferias e outros indivíduos marginalizados foram atores de um total de 12 atividades, em 19 diferentes sessões. [...] A gente permanece com esta bandeira cravada em nossa atitude, sempre. Sigamos em frente, atentos, erguidos, vistos, ouvidos, aplaudidos. Arte e luta não param!

A proposta curatorial de abordar “representatividade” já denota o problemático aspecto da histórica desracialização do campo das artes, já que se faz necessário (e, diria, urgente) que representatividade seja abordado como tema e num contexto de resistência à clonagem das instituições, tal como desenvolvido por Ahmed (2012). A massiva ocupação de corpos cis, brancos e masculinos nos cargos de poder nas instituições de arte, no entanto, segue inalterada, ainda que haja esforços evidentes (do qual o IC12 é um exemplo) para que haja deslocamento desta estruturação do campo.

A fim de lançar visibilidade a lutas que faziam/fazem frente à ascensão política da extrema-direita no Brasil e aos recentes episódios de censura nas artes, o filme documentário “Urutau – Resistência Maraka'nã” fechou a programação do IC12, contando com a presença das lideranças da Aldeia Maracanã e a realização de roda entoada por cantos indígenas e pelo som dos maracás.

<sup>8</sup> Liderança-cacique da Aldeia, professor de tupi-guarani, mestre em Linguística pelo Museu Nacional (UFRJ) e, neste momento, doutorando em Linguística (UERJ).

<sup>9</sup> IC ENCONTRO de Artes. IC12. Bahia. 27 ago. 2018. Instagram: @icencontrodeartes. Disponível em: <<https://www.instagram.com/icencontrodeartes/>>. Acesso em: 13 nov. 2020.



Fonte: Arquivo IC12. Foto: Patrícia Almeida.



Fonte: Arquivo IC12. Foto: Patrícia Almeida.

A Aldeia Maraká'nã constitui-se numa aldeia indígena em contexto urbano na cidade do Rio de Janeiro, desde 2006. Situada no antigo Museu do Índio, no bairro do Maracanã, a aldeia mobiliza indígenas e apoiadores não-indígenas em favor do reconhecimento, por parte do Estado, da posse do terreno em que está situada, além de sua destinação de fomentar as culturas e modos de existência indígenas. Nesta aldeia está em curso o projeto da Universidade Intercultural Indígena Aldeia Maraká'nã, com protagonismo e disseminação dos saberes e modos de vida dos povos originários, a partir das etnias que lá estão presentes<sup>10</sup>.

O referido documentário acompanha a remoção forçada, ocorrida em dezembro de 2013, dos indígenas deste território da aldeia pelas forças policiais do estado do Rio de Janeiro. Em evento que ficou conhecido como “resistência da árvore” ou “ocupa árvore”<sup>11</sup>, num ato de

<sup>10</sup>As lideranças da aldeia pertencem às etnias Guajajara e Krikati, mas há interação e convivência com as etnias Puri, Kariri Xocó, Xavante, Ashaninka, Xucuru, entre outras. Ao longo dos 14 anos de existência, a aldeia tem relações constantes com os parentes de *Abya Yala* da Bolívia, México e outros territórios que também disputam sua demarcação, como as aldeias do Distrito Federal e as guarani do interior do Rio de Janeiro. Há trânsito constante entre parentes indo e voltando na Aldeia. Na ocasião da retomada, em 2006, seguindo a Conferência dos Tamoios, realizada na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), as etnias presentes eram Guajajara (MA), Pataxó (BA), Tukano (AM), Mayoruna (AM), Fulni-ô (PE), Apurinã (AM), Kayapó (PA), Krahó (MA), Krikati (MA), Xavante (MT), Xucuru e Kariri (AL), Guarani (RJ e PR), Tikuna (AM) e Potiguara (PB).

<sup>11</sup>*Ocupa Árvore* também foi título de uma palestra-performance cujo embrião foi objeto de pesquisa durante o mestrado que realizei no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da UFRJ, finalizado em 2014. Depois, a palestra-performan-

resistência, Urutau Guajajara subiu na árvore que fica no limite da Aldeia e lá permaneceu por 26 horas, sem água e sem comida, pois a polícia militar, além de ameaçá-lo, proibia que as pessoas o alimentassem. Sua esposa, Potyra Krikati, acompanhava-o à distância junto a cerca de 70 manifestantes – entre punks, *black blocs* e alunxs da Universidade Indígena – que estavam presentes em solidariedade. O filme documentário acompanha esse evento, com imagens inéditas dos pormenores antes e durante a remoção.

Para se compreender melhor o contexto, o ano de 2013 foi marcado por grandes manifestações de rua em várias cidades, colocando em jogo o sistema de representação política no Brasil. Conhecidas como “jornadas de junho”, seus significados ainda são contraditórios. Este período é também marcado por movimentos de ocupação semelhantes ao que vimos na praça *Tahrir* ou *Ocuppy Wall Street*, em que as pessoas questionavam a concentração de riqueza. Como aponta o crítico de dança André Lepecki (2012, p. 57):

Ao longo deste último ano, a emergência de um sujeito político no Cairo, Tunísia, Atenas, Londres, Madri e Nova York não se deveu à velha imagem de manifestação, que já coreografou o protesto, mas a uma nova imagem de ocupação. Ocupando a polis, recusando a circulação, um ato parado toma aspectos políticos, cinéticos, estéticos, de ocupação e permanência para demonstrar e revelar como o ímpeto e o imperativo da circulação e da agitação são coreografias que policiam, bloqueiam e impedem outra visão da vida.

A atuação da Aldeia Maraká'nã no momento que antecede as jornadas de junho foi de acolhimento de diversos movimentos sociais, cumprindo seu caráter pluricultural e de contato entre indígenas e não-indígenas. Eram indígenas, estudantes, jovens ligadas/dos/des às táticas *Black Blocs*, anarquistas, punks e artistas que se reuniam em atividades no território da Aldeia. Em função disso, a primeira expulsão da Aldeia Maraká'nã, em março de 2013, foi seguida por manifestações de forte apoio popular para que os/as indígenas retornassem ao território. O governo do estado do Rio de Janeiro recuou e o terreno foi novamente retomado pelos/as indígenas.

Contudo, no dia 17 de dezembro de 2013, policiais e bombeiros militares reapareceram no terreno da Aldeia, desalojando os indígenas por meio da violência. Ao final das 26 horas os bombeiros retiraram a liderança à força, pulando sobre seu pescoço enquanto suas pernas estavam amarradas ao galho de uma árvore, como contou posteriormente. Ele não pôde ser acusado pelo ato, pois não é crime subir em árvores. Subir em árvores, ao contrário, é ato de espaços não-urbanos, de floresta, ou ainda brincadeira de criança: ato, ao mesmo tempo, fora da esfera urbana e policial. Com essa reação à invasão – subir na árvore –, Urutau colocou em xeque centenas de policiais militares e de bombeiros.

---

ce, com atuação de Flavia Meireles e Urutau Guajajara, foi apresentada em circuitos de dança tais como a Mostra Indígena do Sesc Pernambuco, na cidade de Recife, em 2017; o Festival Manga de Vento, em Goiânia, em 2016 e a Aldeia Sesc Guajajara, promovida pelo Sesc Maranhão, em 2017.



Fonte: acervo<sup>12</sup> Resistência Aldeia Maracanã.

Dentro desse importante contexto histórico, o documentário, produzido de forma independente e coletiva, narra a violenta e desigual atuação do estado do Rio de Janeiro no caso da Aldeia Maraká'nã, mas também tem ressonância com a forma pela qual o Estado brasileiro têm tratado, há 521 anos, os povos originários desta terra: violando suas vidas, seus direitos de acesso à terra e modos de vida, conjugando genocídio e etnocídio em uma cruzada colonial que remonta à Grande Invasão<sup>13</sup>.

A exibição do documentário no IC12 levanta uma questão que é transversal aos trabalhos de arte que endereçam sua dimensão social: a arte pode ser lugar de transformação social? Muitas questões daí decorrem e uma miríade de diferentes perspectivas podem ser tomadas, já que este é um questionamento caro às próprias artes e cuja genealogia poderia coincidir, inclusive, com a emergência da arte contemporânea, no início do século XX (MESQUITA, 2008) ou ainda com o ambiente pós-queda do muro de Berlim, como ressalta a autora Claire Bishop (2012). Quaisquer crivos que tomemos, o importante neste texto é ressaltar que esta questão não é novidade na arte: ela abre tantas outras questões e, igualmente, faz com que o próprio discurso artístico crie estratégias de cooptação e captura da força desta questão, na sua dobradiça de leitura entre arte e capital (KUNST, 2015) e branquitude (MEIRELES, 2020).

Um dos estratégias é a posição de mediação a que os corpos brancos na arte são convocados: ficam como mediadores do contato e acesso dos corpos não-brancos ao circuito institucional e, na mesma medida, como *gatekeepers* das instituições. Esta é uma posição problemática na medida em que independe da volição da pessoa branca em questão e, ainda por cima, a beneficia, quer tenha uma posição antissistêmica ao capitalismo, quer não. Habitar essa contradição e trabalhar no sentido de desmontá-la é um trabalho que os/as artistas brancos/

<sup>12</sup> RESISTÊNCIA Aldeia Maracanã. **O indígena José Urutau Guajajara permanece a mais de 4 horas resistindo [...]**. Rio de Janeiro, 16 dez. 2013. Facebook: aldeiaresiste. Disponível em: <<https://www.facebook.com/aldeiaresiste/photos/550151958408834>>. Acesso em: 15 nov. 2020.

<sup>13</sup> Termo que se refere ao “descobrimento do Brasil”, em 1500. Grande invasão é a denominação indígena como estratégia de ressignificação e releitura da História da cultura dominante.

as deveriam estar atentos/as e atuantes, se têm intenção antirracista e de algum deslocamento dessa questão estrutural.

Para as pessoas indígenas, no entanto, a perspectiva é outra. Pode-se tratar, de fato, de um maior acesso e ampliação de possibilidades. Como mencionou o próprio Urutau Guajajara, durante uma palestra pública no âmbito do IC12:

Nunca pensei em estar no campo artístico, meu trabalho é como professor de linguística indígena e na luta pela cultura e terra indígenas. Mas como temos tido tantas dificuldades nesse campo de luta pela terra, o campo artístico, essa possibilidade de falar da minha cultura me fortaleceu.

Analisando no âmbito das negociações internas com os curadores sobre a participação dos indígenas dentro do IC12, houve uma escuta para as questões indígenas que pareceu apontar para outros lugares por dentro da instituição. O investimento em levar não somente o filme documentário para Salvador, mas também as lideranças Urutau Guajajara e Potyra Krikati parece fazer deslocamentos numa via de mão dupla: o protagonismo e visibilidade das lideranças fortalece-os e também certas micromovimentações acontecem quando há, de fato, espaço para as escutas das demandas reais das lideranças.

Compreendendo que a questão primordial da Aldeia Maraká'nã é a questão fundiária, a organização do IC12 articulou um encontro, num espaço reservado, entre as lideranças da Aldeia Maraká'nã e a liderança indígena Katú Tupinambá, da localidade de Oliveira de Bragança. O intuito foi o de aproveitar a ida das lideranças do território do Rio de Janeiro para que pudessem ter tempo e espaço autônomos de articulação com os Tupinambás de Oliveira de Bragança. A produção do IC12 se ocupou em fornecer materialmente a estrutura para que tal encontro pudesse se realizar, trazendo também a liderança local para o *Goethe Institut* em Salvador, dando as condições para que uma articulação política pudesse ocorrer. Tal encontro não consta na programação oficial, o que é mais interessante, pois não estava sujeito aos constrangimentos que a visibilidade traz, necessariamente.

Como último apontamento desta negociação com os curadores do IC12, a mediação da conversa pública que se seguiu à exibição do filme documentário, foi realizada por mim, artista, pesquisadora e apoiadora não-indígena da Aldeia Maraká'nã, num esforço de propiciar uma conversa repleta de mediações entre Salvador, local do IC12 e Rio de Janeiro, onde se situa a Aldeia Maraká'nã. De certa forma, uma das respostas à problemática posição da mediação (na qual me situo), pode ser o interesse em “não contar uma única história” (CHIMAMANDA, 2009), em que o discurso não tenha uma única mediação, multiplicando os olhares sobre essa experiência intercultural. Esta resposta certamente não encerra a questão, mas ao menos a explicita e a aborda de forma situada (HARAWAY, 2005). É importante dizer que essas problemáticas da mediação não são de fácil abordagem, já que colocam em marcha paradoxos e contradições estruturais. Isso não significa, no entanto, que não sejam passíveis de se abordar. Uma das artimanhas da branquitude é justamente elaborar as questões em termos salvacionistas ou ainda dar a entender que as questões podem ser resolvidas. A perspectiva deste texto recusa ambas as artimanhas. Não é porque uma questão é complexa e de difícil abordagem que não valha a pena enfrentar. Ao contrário, é aí que nos é convocada uma posição situada.

Reforçando essa perspectiva, o próprio IC12, como instituição de arte que é, busca se posicionar como trincheira de luta em favor dos movimentos sociais mesmo sendo um am-



biente alta e certamente “clonável”. A operação é complexa e cheia de armadilhas, já que vigiada e pressionada pela branquitude que constitui o próprio IC12 e as parcerias a que recorre, tais como o *Goethe Institut* (BA), em dimensão, inclusive, internacional. Contudo, a posição dos curadores parece ser a de enfrentamento desta condição e tentativa de escuta das demandas que não são artísticas, mas comprometidas com uma dimensão social.

### DRIBLANDO AS ARTIMANHAS DA BRANQUITUDE?

O intuito deste artigo foi o de abordar a presença de indígenas em circuito de arte institucionalizada, considerando que este circuito está comprometido, estrutural e historicamente, com suas dimensões étnico-raciais brancas e com o capitalismo, por meio do aporte dos fluxos de capital destinados à arte. Ainda não satisfatoriamente abordado, esse elo mascara iniciativas por parte dos artistas e instituições culturais que buscam “incluir” pessoas não-brancas e, no nosso caso, indígenas, em seus circuitos, ignorando a complexidade desses investimentos ou abordando perspectivas redentoras ou demasiadamente autopromotoras sobre a presença de pessoas indígenas nos circuitos de arte institucionalizada.

Procurei argumentar como, tendencialmente, são os corpos marcados como brancos e com uma condição favorecida de acesso aos bens culturais os que têm pertencimento facilitado no campo da arte. Isso é resultado da intrínseca relação entre poder e branquitude, que visa passar despercebida e não nomeada (SOVIK, 2009), além de buscar manter seus pactos narcísicos (BENTO, 2002), isto é, privilegiar, mesmo que inconscientemente, pessoas brancas.

Com o estudo de caso do IC12 e a presença de Ututau Guajajara e Potira Krikati como artistas convidados, busquei nuançar essas posicionalidades entre indígena e brancos, além de também deixar ver alguns movimentos concretos na direção de uma ação antirracista no seio de um festival institucionalizado. A partir da escuta e promoção de diversos tipos de espaços e mediações, há a intenção de fazer frente às expropriações que tanto o capital quanto a branquitude impelem aos corpos não-brancos por meio da arte. São diversos os estratagemas e artimanhas da branquitude para neutralizar o impacto das presenças não-brancas em seus circuitos de arte mas, inversamente (embora talvez com menor repercussão) são possíveis ações de infiltrar esse “muro branco” que impede e regula os acessos das pessoas indígenas e impõe, para as pessoas brancas, a posição de mediação.

Recusando uma posição salvacionista em seu elo com o cristianismo ou redentora sobre a presença de indígenas em circuitos de arte institucionalizada, procuro operar num terreno mais acidentado e complexo que é o das respostas situadas, produzidas em cada contexto e negociação com o campo da arte. Recuso, ainda, uma posição niilista no sentido que invalidaria ações neste campo, reconhecendo e creditando a importância de pessoas indígenas como protagonistas e com visibilidade nos variados circuitos da arte, não somente como celebração e valorização material das produções e pensamentos dessas pessoas, mas também como reparação histórica, ainda muito longe de ser satisfatoriamente realizada.

A questão, no entanto, a ser sublinhada e melhor trabalhada coletivamente é a assimetria das lutas. Tal assimetria é bastante visível quando colocamos em perspectivas as lutas indígenas por demarcação de suas terras: em geral são compostas por um grupamento de pessoas, em situação de vulnerabilidade, contra grandes corporações e o Estado neoliberal (que defende os interesses dessas corporações). No âmbito das instituições de arte não é diferente: a má-

quina do capital e da branquitude trabalham em posição assimétrica em relação às produções artísticas de pessoas indígenas, na maioria das vezes vulneráveis à expropriação que cabe à arte fazer, aliada como está com o capital. Para além de iniciativas pontuais que fazem essa máquina expropriatória e colonial funcionar diferente, há ainda muito trabalho para que, coletivamente, seja possível sustentar a presença e modos de vida indígenas nos circuitos da arte. No entanto, isso não quer dizer que não valha a pena fazê-lo. Ao contrário: trata-se de uma ação urgente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Sara. **On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life**. Durham: Duke University Press, 2012.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pactos Narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- BISHOP, Claire. **Artificial Hells – participatory arts and the politics of spectatorship**. Londres: Verso, 2012.
- CESARINO, Pedro. Alianças Afetivas – entrevista com Ailton Krenak por Pedro Cesarino, 2016. Reader da 32ª Bienal de São Paulo – Dias de Estudo. In: VOLZ, Jochen; OLASCOAGA, Sofia; NGCOBO, Gabi; REBOUÇAS, Julia; LARSEN, Lars Bang (Orgs.). **Incerteza Viva – Dias de estudo; 32. Bienal de São Paulo, 1ª edição**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, Ministério da Cultura, v. 1, 2016, p. 169- 189.
- CHIMAMANDA, Adiche. **The danger of a single story**. Participação de palestra gravada pelo TED, 2009. Disponível em: <<http://www.housecomidiomas.com.br/the-danger-of-a-single-story-chimamanda-adichie/>>. Acesso em: 14 nov. 2020.
- CUNHA, Manuela Carneiro. **Índios no Brasil – História, direitos e cidadania**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Prefácio de Lewis R. Gordon. Salvador: EdUFBA, 2008.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas (SP), n. 5, 2005, p. 7-41. (Publicação original na *Feminist Studies*, v. 14, n. 3, outono, 1988, p. 575-599).
- HARVEY, David. **A loucura da razão econômica – Marx e o capital no século XXI**. Tradução Artur Renzo. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ÍNDIXS-NEGRXS. **Revista Arte e Ensaios**, n. 38, 2019. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/issue/view/1194/showToc>>. Acesso em: 20 fev. 2020.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 2019 [E-book].
- \_\_\_\_\_. **O amanhã não está à venda**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2020 [E-book].
- KUNST, Bojana. **Artist at work: proximity of art and capitalism**. Winchester: Editora Zero Books, 2015.
- MEIRELES, Flavia. **Movimentos sociais e contextos artísticos: lutas pelos corpos e pela terra no capitalismo neoliberal**. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas – arte ativista e ação coletiva (1990- 2000)**. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo, 2008.
- PEREIRA, Vinícius. **A Resistência da Aldeia Maracanã: um ponto de oxidação pela “revolução ferrugem”**. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2016
- SARGENTELLI, Lucas. **Aprender a caminhar com a Universidade-Aldeia Maraká'nã**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. **Sim, nós somos racistas: estudo psicossocial da branquitude paulistana**.

Psicol. Soc., Belo Horizonte, v. 26, n. 1, abr. de 2014, p. 83-94. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=So102-71822014000100010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So102-71822014000100010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 2 jun. 2020. DOI: <<https://doi.org/10.1590/So102-71822014000100010>>.

\_\_\_\_\_. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”:** raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2012. Tese de (Doutorado em Psicologia Social) Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.ammapsique.org.br/baix/encardido-branco-branquissimo.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2020.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

Recebido em: 14/11/2020  
Aprovado em: 06/05/2021