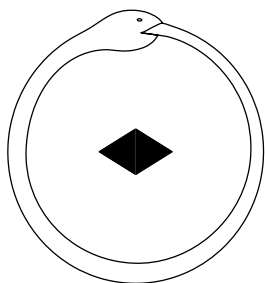


ARTE É MERCADORIA?

Anna Dantes, Cristine Takuá, Dua Busê,
Erika Yamada, Francisco Baniwa,
Francy Baniwa, Gabriela Davies,
Gabriela Moulin, Idjahure Kadiwéu,
Isael Maxakali, Jean Carlos Azuos,
Jochen Volz, Júlia Rebouças,
Lahayda Mamani Poma Dreger,
Maíra Marques, Marcella Klimuk,
Pablo Lafuente, Raquel Barreto,
Renata Curcio Valente, Renata Tupinambá,
Sandra Benites, Sueli Maxakali,
Tamikuã Txihi e Tania Queiroz



cadernos
SELVAGEM



ARTE É MERCADORIA?

Anna Dantes, Cristine Takuá, **Dua Busê**, Erika Yamada,
Francisco Baniwa, Francy Baniwa, Gabriela Davies,
Gabriela Moulin, Idjahure Kadiwéu, Isael Maxakali,
Jean Carlos Azuos, Jochen Volz, Júlia Rebouças,
Lahayda Mamani Poma Dreger, Maíra Marques,
Marcella Klimuk, Pablo Lafuente, Raquel Barreto,
Renata Curcio Valente, Renata Tupinambá, Sandra Benites,
Sueli Maxakali, Tamikuã Txihi e Tania Queiroz

No dia 23 de outubro, aconteceu a roda de conversa *Arte é mercadoria?*, que propôs uma reflexão sobre os diálogos entre a arte indígena, o mercado da arte e instituições culturais e museais. A conversa convidou a pensar outros caminhos para a inserção da arte indígena nos espaços da arte, para além dos modelos tradicionais de galerias, frequentemente focados na comercialização das obras e na individualização dos artistas. O texto deste caderno reúne as falas dos artistas, curadores e representantes de instituições de cultura e de museus presentes no dia.

Esta publicação traz uma seleção de falas que ajudam a responder às perguntas que conduziram a roda de conversas: *De onde vem a arte indígena? Pode haver um diálogo entre os sistemas da arte e a arte indígena? Arte é mercadoria?*

A roda de conversa se deu ao final da [residência artística Casa Escola Viva](#), que reuniu artistas das cinco Escolas Vivas no Bloco Escola do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), localizado às margens da Baía de Guanabara. Ao longo do processo, foram criadas dezenas de obras de arte, que integram a exposição Viva Viva Escola Viva no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, entre junho e agosto de 2026.



A relação da Selvagem com as artes produzidas nas [Escolas Vivas](#) tem longo percurso. Somos tributários de um movimento prévio à Selvagem, que data de 2011,

quando começou o projeto editorial do [*Una Isi Kayawa – Livro da Cura Huni Kuin*](#) e incluiu a produção de muitas pinturas e artes. O projeto se desdobrou numa ação de produção de cadernos ilustrados sobre os parques medicinais dos pajés de 36 aldeias ao longo dos rios Jordão e Tarauacá, e o resultado foi mostrado na exposição [*Una Shubu Hiwea*](#), em 2017 no Itaú Cultural, em São Paulo, incluindo grandes pinturas. Dua Busê, hoje coordenador da [*Escola Viva Huni Kuin*](#), foi o curador da exposição. Ele convidou o grilo, a jiboia e o besouro para o ajudarem na tarefa. Essa exposição teve uma motivação espiritual: ativar a jiboia que vive sob a avenida paulista e, dessa forma, abrir caminho para a floresta, para a arte e o movimento indígena.

A experiência de arte e Escola Viva, elaborada em relação íntima com os territórios indígenas envolvidos, já era um embrião do que está acontecendo agora na Associação Selvagem. *Shubu Hiwea* – termo *Hatxa Kuĩ* traduzido literalmente por “escola viva” – também é a origem do conceito Escola Viva, da maneira como se apresenta na Associação Selvagem.

Pajé Dua Busê
durante a roda
Arte é Mercadoria?
Foto: Caleidoskópica
/ Dani Dacorso



DE ONDE VEM A ARTE INDÍGENA? 4

com Dua Busê, Cristine Takuá, Sueli Maxakali, Isael Maxakali,
Francy Baniwa, Francisco Baniwa e Tamikuã Txihí

A ARTE INDÍGENA PODE SE VALER 23
DOS SISTEMAS DA ARTE NÃO INDÍGENA?

com Renata Tupinambá, Sandra Benites,
Tamikuã Txihí e Erika Yamada

ARTE É MERCADORIA? 32

com Anna Dantes, Jean Carlos Azuos, Gabriela Moulin,
Lahayda Mamani Poma Dreger, Pablo Lafuente, Raquel Barreto,
Júlia Rebouças, Jochen Volz, Renata Curcio Valente, Maíra Marques,
Gabriela Davies, Marcella Klimuk, Tania Queiroz e Idjahure Kadiwéu

BIOGRAFIAS PARTICIPANTES 50

Foto: Caleidoskópica
/ Dani Dacorso





DE ONDE VEM A ARTE INDÍGENA?



Niwe Yuxi Bu Hatū
Ramiwa Shu,
Rua Yube Huni Kuĩ
Foto: Caleidoskópica
/ Ana Rezende

DUA BUSÊ, MANOEL VANDIQUE KAXINAWÁ,
Coordenador da Escola Viva Huni Kuĩ

Eu sou Manoel Vandique Kaxinawá, o nome usado na língua, **Dua Busê**. Sou pesquisador com 92 anos de idade. Eu moro na minha aldeia Coração da Floresta, continuando a Escola Viva e dando aula, ensinando prática e tudo para os meus alunos. Portanto, estou chegando aqui, estou feliz e contando com todo o nosso povo da Escola Viva.

Antes de contar a história do vento, vamos ficar em silêncio, ouvir bem, que nosso vento, é ele que nos protege. Enquanto o vento está correndo, e o Sol abrindo, e o mar correndo, estamos vivos. Vamos acompanhar a nossa Escola Viva e junto, todo mundo com alegria e com confiança.

Tem muita coisa pra mim dizer. Muita alegria, paz. Nossa Escola Viva é valorosa, poderosa. Quem acreditar, quem acompanhar. E vamos continuar pesquisando, vivendo, aprendendo coisa boa, coisa maravilha, que é dura demais nossa vida. É tudo isso que a Escola Viva continua.

Eu vou fazer um canto de abertura, todo mundo.

[canto do vento]

Vou começar a história, a história dos nossos antigos, **Huni Kuĩ**, no tempo do dilúvio, antes. Primeiro círculo, primeiro milênio. Nessa época, a natureza falava com humano. Aí... até que um dia informou pra ventar, assim, mais forte. O meu povo de antigo, **Sheni Pabu**, vivia junto, antes dos contatos e vivia só na maloca, sozinho, sem roupa. Ele não comia, não existia sal ainda nessa época. Ele vivia só tranquilo. Bom, até que... Até que o vento começou a ventar, vento forte, como se chama, é... *furação*, tempestade forte. Aí tinha meu parente, um rapaz novo, era **Patapa**¹ mesmo – **Patapa** é aquele teimoso, que inventa toda coisa, né? **Patapa**, ligeiro.

Saiu ventando vento forte, aí o rapaz disse: “Me leva, vento!”. Aí começou daqui voando, o vento levando. O vento levou, carregou o meu parente.

Passou um ano, aí preparou de novo para ventar. Aí lá vem vento forte. Outros parentes ficaram tristes, pensaram muito, já estavam se esquecendo. Quando o vento começou, lá vem nosso parente, já estava virando vento. No braço, já estava virando folha de cumaru-ferro, árvore, né? No outro braço era folha de manixi e na perna folha de bálsamo². Desse lado, itaúba e, na espinhaço, era mulateiro. Já estava ficando todo o jeito de folha de árvore.

Com os olhos já... O vento, é uns olhos grandes só de um lado, o outro lado é bem fininho. E as coxas também são grosso, e a outra, bem fininho. E os braços, o braço direito é grosso, o esquerdo é bem fininho. O vento. Bom, carregou esse rapaz, “lá vem, olha”. Passou assim, avisando comunidade indígena. “Olha o nosso parente, que o vento carregou ele, lá vai ele passando”. Passou assim, bem baixo.

1. **Patapa** é uma pessoa atrapalhada, brincalhona ou teimosa.

2. Bálsamo é pau-de-bálsamo (*Myroxylon balsamum*). Em **Hatxa Kuin**, leva o nome **Buni**.

Aí outra vez os meus parentes combinaram para, quando preparar de novo pra ventar, vai gente de novo, “vamos pegar o nosso parente”. Combinaram assim. De novo, preparou o tempo: lá vem vento. Aí os nossos parentes combinaram para pegar essa aqui, que está vendo, olha, está aqui, está todo cheio de folha.



Detalhe da pintura
Niwe Yuxi Bu Hatũ
Ramiwa Shu,
Rua Yube Huni Kuĩ

Só que... Ficaram na cumeeira da barraca esperando essa aqui. Pegaram ele. Quando pegaram ele, aí o vento se danou mesmo, deu mais força, levando o capote da casa, arrombando casa, arribando árvore. Aí logo que – nesse tempo já tinha pajé –, o pajé fez esse canto de pássaro, como eu cantei, do vento, aí o vento parou.

Aí amassaram, botaram uma porção de colírio no olho pra espantar o espírito do vento, aí até que menino falou, deu fome, comeu, contou, começou a contar essa história. Foi esse o nosso parente que foi visitar, passou um ano, dois anos com o vento, contou essa toda história. Até hoje, eu ouvia meu pai contando essa história, do meu bisavô também, eu aprendi, agora que eu estou aplicando essa história do vento e do canto dele.

É tudo isso. *Haux haux!*

CRISTINE TAKUÁ

Coordenadora do movimento Escolas Vivas

Dua Busê trouxe, através dessa pintura do, histórias e memórias sobre um tempo e todos os elementos presentes na vida. O que a gente vem buscando, como venho falando, nas Escolas Vivas, é o acordamento das memórias. A gente vem buscando, através da arte, despertar esses conhecimentos, despertar essas narrativas para que as criancinhas, os jovens se conectem. Porque a escola formal, de um modo geral, fala de letras e números. Então a gente vem buscando, através de outros elementos, ter o Tempo como um professor para nos ensinar a nos conectarmos com os espíritos de tudo que rodeia a nossa vida.

Sem título,
Mamei Maxakali
Foto:
Ricardo Miyada

SUELI MAXAKALI

Coordenadora da Escola Viva Maxakali





Espírito da lagarta



Espírito do morcego



Espírito da anta



espírito da
mandioca e flechas



mulheres yãmîyhex

Esse yãmîy³ é a lagarta; esse, o morcego; esse é ãmãxux, que é a anta; esse é espírito da mandioca, que é lagarta; esse aqui é yãmîy; esse aqui é yãmîyhex, espírito das mulheres. Esse aqui *flecha*, que é do espírito da mandioca. Para os pajés, a primeira escola é dentro do kuxex⁴, onde ele aprende os cantos, a história, os rituais. Esses rituais levam os alunos, que ficam um mês dentro da iniciação. Hoje os pajés estão aprofundando muito e colocando nas telas a memória viva. Aqui, a lagarta é um tipo de lagarta específica do povo Maxakali. É um tipo de lagarta, também, que hoje que acabaram com a mata, acabou junto. Porque a cabeça dessa lagarta era a memória viva nossa, que é um segredo nosso também. Meu nome é Sueli Maxakali, na língua Xo. Primeiro, vou fazer pequeno canto das mulheres yãmîyhex.

[canto das mulheres yãmîyhex]

Eu acho que esse é um momento que a gente tem que ouvir e também trazer o que acontece na nossa aldeia, do povo Maxakali. Eu acho que é importante a gente ouvir – e é importante a gente também ver todas as nossas memórias vivas. As telas trazem todas as memórias vivas dos nossos mais velhos.

É muito importante a gente falar um pouco do segredo e das telas. Eu vou separar um pouco, porque todos os nossos segredos não estão sendo colocados nas telas. É importante a gente lembrar que as telas vêm na memória, a memória viva, e tem os cantos. Vejo que a gente também é coletivo.

As telas que são, assim como o pajé, como uma história, que a gente sempre coloca, a gente não faz pra venda. A gente também não estamos aqui pra pensar em vender tela, de poder levar tela pra venda, isso não é assim. A gente só vai vender uma tela se nós precisar pra nosso território, fortalecer um território, curar um território. Tem uma ilusão, nós precisa curar aquela ilusão, precisa curar uma nascente. É isso que a gente pensa, coletivo.

3. Yãmîy é a forma como o povo Maxakali chama seus espíritos. Há diversos yãmîy e cada um tem seu canto-ritual.

4. Kuxex é a casa de rezas Maxakali, onde são realizados os rituais comunitários.

Como eu deixei bem claro dentro da aldeia, nós não estamos aqui para poder pensar só de venda. Eu faço uma tela aqui, mas não pra venda. Não penso na venda, isso não passa pela minha cabeça.

Eu aprendi com um pajé. Toninho Maxakali – ele já partiu – falou assim pra mim: “Professora, eu quero falar pra você na língua. Quero falar para você que, se nós for fazer um livro, cada vez que nós fizer livro, nós vamos dormir em cima do livro, porque nossa história nunca vai acabar”. E nós nem mexeu ainda no segredo nosso. Nós uniu com todos, Pradinho, Água Boa – nós somos cinco aldeias –, nós separamos o que é segredo, o que não pode entrar na tela, nos livros, na faculdade. E nossos cantos são milhões e milhões de cantos do conhecimento também.

Por isso que é importante eu colocar todos os nossos conhecimentos, que a gente coloca canto, um e dois que a gente coloca, mas são muitos cantos. Eu aprendi isso com Toninho Maxakali e aprendi muito com esse meu tio, que hoje nós estamos em busca, ainda não apareceu. Bem como na época da epidemia, a Bienal trouxe uma exposição para ajudar nós na retomada, que nós compramos comida, nós mesmos alugamos um carro, ônibus, para nós poder ir para esse local. Nós comemos, nós fez compra. O dinheiro que a Bienal pagou pra nós foi um dinheiro que serviu para a retomada. Quando nós chegamos, não tinha água, nós teve que comprar água, nós teve que comprar comida. Isso tudo serviu pra nossa retomada.

Na época, quando nós também fez a exposição Mundos Indígenas, em Belo Horizonte, nós pegamos esse dinheiro, que serviu pra nossa retomada também. Nosso povo da Aldeia Escola Floresta pensa muito coletivo, muito coletivo, nós não pensa em dinheiro, nós pensa de ajudar *γãmîγ*, fortalecer nosso *γãmîγ*, pra deixar nossas crianças mais aprendendo, ter mais pajé, ter mais jovem pajé. Porque lá morre muitos indígenas com 40 anos, não chega a 50 anos já morre a pessoa, nós fez levantamento e morre mais do que não índio. E aí, por isso que é importante a gente pensar coletivo, o povo *Maxakali*. *Bay*.

Eu sou Isael Maxakali, eu moro na Aldeia Escola Floresta, que fica no município de Teófilo Otoni, Minas Gerais.

O pajé Mamei que fez o Sol, porque o Sol é bom. O Sol vem todo dia, vem. Aí o Sol fica no alto, não tem como nós tampar o Sol. Quem protege nós todos é a floresta. E também as nuvens, que ficam embaixo e dão sombra, mas não dão sombra todo dia também, só de vez em quando. O tempo que vai dar sombra para nós.



Detalhe da pintura
Sem título,
Mamei Maxakali

Mas é melhor nós reflorestar, né? Preservar a nossa mata. Aí porque a nossa escola é verdadeira Escola Viva. Porque aqui tem tudo dentro da floresta, tem plantas medicinais, que nós perdeu muito. Porque nós temos muito canto de plantas medicinais. Se não tem o animal da floresta, nós não tem canto. Se não tem plantas medicinais, não tem canto. Mas hoje nós estamos segurando, mantendo a nossa cultura, com a linguagem e com a pintura. Porque nós perdeu muito território grande, mas nós não perdeu a nossa linguagem, está viva; e nossa pintura, comida tradicional, porque nós somos povo do canto. Povo do canto. Os pajé são mestres, pajé são muito importantes curadores, curam a pessoa doente, conversam com espiritual, conversam com floresta. Eu quero falar um pouquinho sobre o nosso trabalho coletivo, porque a arte é um cinema, igual documentário, porque todo esse animal que está aqui, é uma sala de aula, né? Não é pouco. Cada animal tem sua história, tem canto também. Se a gente for fazer o canto de cada animal, aí nós vamos ter

dois dias de canto, ou três dias. Porque tem um espiritual. Chama morcego, nós faz canto, até dez dias nós vamos finalizar, porque todo o espiritual vai saindo e vai dançando com as mulher. E nós tem que alimentar o ritual, porque o nosso ritual é escola. Porque **kuxex**, casa de ritual, é a primeira escola do povo **Maxakali**. E nós somos o povo do canto, original. Nós não pode enfraquecer nossa Escola Viva, casa de canto.

Eu fiquei muito feliz quando cheguei aqui, vi animal aqui, bicho... Porque tem muita riqueza, tem canto. Alguns animais grandes – onça, tamanduá, jacaré, cobra – acabaram, acabou tudo no nosso território do Vale do Mucuri. Mas não acabou, porque tem dentro do nosso canto e tem dentro da arte, no desenho. Como nós vamos fazer desenho, professora? Vou fazer desenho de onça como forma de ensinar nossa criança. E também, quando nós fizer a oficina de arte, porque nós somos coletivos, nós não faz o trabalho sozinho. E nossa casa de rituais é coletivo, toda a comunidade participa, todas as famílias. E nós alimenta junto com nossa família, nós não alimenta só nossa família não, nós alimenta outra pessoa, outra família. Por isso que nós faz coletivo.

Aqui. Animal tá aqui fazendo coletivo, não está sozinho. Se anda sozinho, não tem força. Se eu andar sozinho, eu não tenho força, entendeu? Se eu cantar sozinho, a voz fica muito fraca. Eu tenho que cantar com outro pajé, a voz fica mais forte.

Detalhe do jardim
na residência Casa
Escola Viva.
Foto: Caleidoskópica
/ Elea Mercurio



Também eu tenho livro⁵, que eu escrevi com uma professora de universidade. Aí eu falo assim: Sem terra não tem cinema, não tem educação diferenciada, não tem saúde melhor para a comunidade. Eu escrevi assim.

Eu aprendi com minha mãe, Delcida Maxakali, e com meu tio, Totó Maxakali também – até hoje eu não recebi notícia dele. Tudo na floresta é encantado. Quem ensinou nós é a natureza, é a terra... É mais terra, entendeu? Nós não tem como vender mais terra, não tem preço. Eu não posso destruir mais terra, eu preciso cuidar da minha mãe, eu preciso curar minha mãe, porque precisa socorrer o território. Porque o território é sala de aula, é universidade federal. Se pesquisador não indígena pesquisa, tem que morar cinco anos no território, né? E vai estudando, pesquisando dentro do nosso território, e vai demorar a formar, porque tem muita coisa bonita dentro do nosso território. E não pode enfraquecer o território.

Tudo tem canto. Água tem canto também. *Mĩmãñãns*⁶ tem, casa tem canto, onça tem canto, gavião, tartaruga, cobra, jacaré. Entendeu? Tem muito canto. Cerâmica também tem canto. Aí nós vamos continuar a fortalecer a nossa arte, porque nós queremos mostrar o nosso trabalho para o Brasil todo conhecer a nossa riqueza. E diminuir preconceito também, a discriminação. Por que eu, Isael, virei cineasta? Porque eu quero clarear o meu povo *Maxakali*, porque sempre fica no escuro, embaixo da coberta. E o governante não quer saber do povo indígena. Nós precisa mostrar o nosso documentário no festival de cinema. Eu tenho 27 filmes documentários, que estão circulando aqui no Brasil todo. Por isso que eu, Isael, não faço cinema sozinho não; convido todos os pajés, reunindo com pajé. Se eu quiser fazer arte, desenho também, eu tenho que chamar pajé Mamei, outros pajés. Porque tem história e tem canto, nós não faz qualquer desenho, não. Tem que ter história. Entendeu?

Aí nós precisa continuar fortalecendo a Escola Viva, que pegou o caminho certo. Esse é meu sonho. Porque a Escola Viva já tinha muitos anos, não *saiu agora*, não. Só o nome que veio agora. Mas tem Escola Viva no nosso território.

5. O livro de Isael Maxakali tem o título *Sem terra não tem cinema*, e pode ser acessado aqui: <https://www.saberestradicionais.org/publicacoes-das-mestras-e-mestres/isael-maxakali-sem-terra-nao-tem-cinema/>

6. *Mĩmãñã* é o mastro ritual *Maxakali*, que recebe pintura de grafismos próprios a ele, muitas vezes em vermelho, preto e branco.

CRISTINE TAKUÁ

Eu não sei como vocês estão se sentindo, mas essa caminhada toda foi também um convite à escuta. Eu acho que já vocês devem ter percebido que essas artes todas, essas histórias e cada artista que chegou aqui não veio sozinho. Cada um veio acompanhado da sua avózinha mais antiga, de muitos espíritos juntos, que vieram cada um acompanhado da sua morada, do seu território. Juntos ficaram aqui produzindo todas essas profundezas que a gente está tentando assim compartilhar um pouquinho com cada um de vocês.

FRANCY BANIWA

Coordenadora da Escola Viva Baniwa

Boa tarde a todas, a todos e a todes. Quero saudar os parentes aqui presentes das Escolas Vivas e parentes que vieram prestigiar hoje esse momento.

Eu vou só passar a palavra pro meu pai, e aí eu fecho com uma explicação sobre a obra e a gente apresenta um pouquinho do trabalho deles.

FRANCISCO BANIWA

Coordenador da Escola Viva Baniwa

Boa tarde a todos. Sou Francisco Fontes. Meu nome em português Francisco Fontes, meu nome de benzimento é *Matsaape* e significa “peixe pequeno”, tipo mandi, que fica no leito do rio, é um peixe que é guardião do rio.

Eu vou começar com um canto. Depois Francy vai explicar o que é que significa.

[canto Baniwa]

Apresento a minha mãe, Dona Lúcia. Praticamente é ela que está sendo retratada nessas aquarelas, que é a maior dona de roça. Acho que a gente pôde fazer esse caminho da roça, caminho de cotia, caminho de animais, percorrendo toda essa trajetória de narrativas, memória, oralidade, cantos, dança. A gente mergulhou em vários territórios, a gente mergulhou em vários povos, línguas, sabedoria, ancestralidade. E a gente chega na *Escola Viva Baniwa*, trazendo também esse complemento dessa grande diversidade e riqueza de narrativas. Quando a gente fala sobre território, a gente está falando sobre esses mundos. E praticamente essa obra, que é essa tela, são uma, duas, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze, doze... Então, aqui tem 12 obras em uma única tela.

Conexões entre
mundos,
Frank Baniwa
Foto:
Ricardo Miyada



Aqui é nosso livro *Umbigo do mundo* (Dantes, 2023). Esse quadro retrata um pouco sobre o *Kaali*. *Kaali* é o dono do sistema agrícola, que é o dono praticamente da alimentação, da diversidade, da roça, de horta,



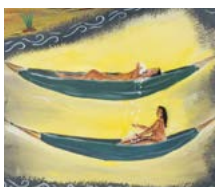
(1)



(2)



(3)



(4)



(5)



(6)

canteiro, plantações, toda essa diversidade. Aqui, no mundo não indígena, a gente aprende que existiu aqueles grandes dinossauros enormes, mas para a gente existiu não dinossauros, mas existiu serpentes e jarracas enormes, tucandiras enormes, centopeias enormes, formiguinhas enormes. Esse mundo era aquele mundo perigoso de animais peçonhentos (1). E o *Ñapirikoti*⁷ disse: “não, isso é perigoso para os meus filhos”. Os filhos serão nós, essa geração. E ele usou todo o poder dele para diminuir. A gente nem consegue enxergar uma formiguinha hoje em dia, né?

A roça antigamente era uma maravilha, era uma beleza. O *aturá*⁸ vinha sozinho da roça pra casa de farinha. E, como a consequência desse ato de teimosia que a história conta, a gente precisa carregar o *aturá* hoje (2). Você precisa suar, você precisa ser dona de roça firme embaixo da chuva e do Sol. A gente ficou com todas essas consequências da curiosidade. Então, aqui a gente já carrega o peso, 60 quilos de mandioca nas costas, caminhando.⁹

E aqui, ainda nessas narrativas do *Kaali*¹⁰, quando o *Kaali* desapareceu desses outros mundos, ele deixou para o filho a comida. Ele era a própria *maniwa*, beiju, tapioca e goma. E ele orientou o filho que, se chovesse, no final da chuva ele fosse com uma peneira naquele poço pra pegar goma de tapioca para ele comer (3).

Aqui a mãe descobriu que esses meninos tinham comida (4). A descoberta aqui são Alto Rio Negro, onde o *Kaali* acabou morando nessa fuga (5), nessa tristeza deles de ano. A gente retratou aqui a mãe que está pintando o filho (6) porque ela será queimada no fogo. O que surge, a partir dessa queima, é essa grande diversidade do sistema agrícola hoje que existe (7). Diversidade de mandioca, *maniwas*, cubiu, batata, batata doce, banana. Ela surge a partir dessa queima.

7. No livro *Umbigo do mundo*, de Francy Baniwa, lemos que *Ñapirikoti* é uma divindade que compõe a cosmogonia *Baniwa*. Ele é uma gente-universo e, mais do que qualquer outra figura do panteão *Baniwa*, *Ñapirikoti* foi responsável pela forma e essência do mundo, razão pela qual pode ser considerado o ser supremo da cosmologia *Baniwa*.

8. *Aturá* é um cesto grande de carregar mandioca.

9. O livro *Umbigo do mundo*, narra que antes, a roça era uma beleza e que o *aturá* chegava sozinho carregado de alimentos. Foi por conta da curiosidade da nora de *Kaali*, que tentou desvendar o que se passava na roça de *Kaali*, que estragou tudo. Os humanos foram castigados, perdendo os privilégios, sendo condenados a trabalhar duro.

10. Todas essas narrativas de *Kaali* podem ser lidas no livro *Umbigo do mundo*, onde Francy conta as histórias das gentes-universo, e Frank ilustra com suas aquarelas.



(7) e (8)

Esse desenho do círculo (8) é a roça atual hoje, com toda essa diversidade. E nesse encontro de narrativas surge o canto do maracá, esse que meu pai acabou de cantar. Não é apenas mitos, imaginários, são acontecimentos reais. O canto que iniciou nesse mundo a gente canta hoje, a gente vivencia isso, a gente retorna pra esses mundos. O nome do quadro a partir da pintura foi *Conexões entre mundos*, porque a gente faz parte dessa conexão. Isso é uma grande narrativa. Estou resumindo a partir do desenho, mas compre e leia *Umbigo do mundo*.

Aí esse outro desenho da Larissa¹¹, que está também aqui. Antigamente tinha muito essa desavença de mundos, e até hoje existem essas desavenças, muita vingança, muita inveja... E, naquele mundo, como a parenta Thaís¹² disse, não era humanos apenas, a gente continua sendo animais e humanos. Só que, nesse mundo, eles tinham grande poder de transformação e o *Ñapirikoli* sempre foi esse deus poderoso, que faz tudo que ele quer na hora que ele quer.

11. Larissa Baniwa foi uma das artistas residentes de [Casa Escola Viva](#). Seu depoimento sobre a residência pode ser lido no caderno [Casa Escola Viva Baniwa](#).

12. Thaís Desana, da [Escola Viva Tukano-Desana-Tuyuka](#), é uma das artistas residentes de [Casa Escola Viva](#) e estava presente durante a roda de conversa. Seu depoimento sobre a residência e fala durante a roda podem ser lidos no caderno [Casa Escola Viva Tukano-Desana-Tuyuka](#).

*A vingança entre
cunhados,*
Larissa Baniwa
e Francy Baniwa
Foto:
Ricardo Miyada



Esses animais e humanos aqui eram todos os cunhados do Ñapirikoti. Certo dia teve alguma desavença e ele falou: “eu vou matar todos meus cunhados”. Esse é o mundo do *Eenonai*, que é o mundo antigo, o mundo pequeno. Ele fez desaparecer toda a floresta... Essa árvore é pé de abiu, é uma fruta muito saborosa. É uma longa história, muito bonita, mas aqui resume essa vingança: ele consegue matar todos os cunhados, menos o macaco da noite, porque conseguiu perceber que havia algo de errado e conseguiu escapar. E tanto que o macaco da noite hoje, nos territórios, ele se tornou o anunciador de alguma coisa ruim, porque ele tentou cantar alertando, dizendo que alguma coisa estava errada, e não souberam ler essa linguagem. E hoje, quando você escuta ele cantando



à noite, ao chegar na comunidade, você já procura um benzedor para afastar morte, afastar doença, afastar coisas perigosas.

Aí surge diversidade de piranhas, porque surgiu outros peixes também para devorar a carne humana. E aqui o *Ñapirikoli* também fazendo esse trabalho.

Voltando pra finalizar: eu pego as narrativas contadas pelo meu pai e é uma tradução de línguas, de *Baniwa* pra *Nheengatu*¹³, de *Nheengatu* pra português. Eu faço as traduções para o português. Mas aí o Frank ilustra. A gente diz: “não, deveria ser dessa forma”. Aí o Frank vai lá e dá vida a essas personagens. A Larissa tem feito isso. E eu vi que a gente tinha feito uma missão coletiva para os *Baniwa*. Eu acho que é uma coisa super importante para a gente de todo o processo de violência. Isso não é uma coisa familiar. Isso aqui é um resultado coletivo de 97 comunidades *Baniwa* e mais de 6000 parentes *Baniwa* e *Koripako*.

Então, poder falar e ilustrar isso de uma outra vivência... A gente não está falando sobre uma arte contemporânea, um rabisco. A gente está falando sobre narrativas. A gente está falando sobre coisas reais. A gente está falando sobre coisas que têm vida, que faz parte do nosso corpo, como canto, cura, benzimento, território.

Eu falei: “não, agora a gente vai dar vida e voz para as mulheres indígenas”. Eu falei: “agora, na tese, vai ser donas de roça”. Aqui é minha mãe. Ela não é de falar. Falar português pra gente é o maior desafio. É mais fácil dizer: “Dona Lúcia, me mostra sua roça?”, que ela vai e te mostrar o mundo da roça, é mais fácil do que tentar explicar todas essas palavras de tradução de uma língua para português.

13. *Nheengatu*, ou língua geral, é uma língua indígena da família *Tupi-Guarani*, que hoje é falada como língua franca por alguns povos do Alto Rio Negro, como o povo *Baniwa*.



Algumas aquarelas
do conjunto *Roçado*,
Frank Baniwa
Foto: Caleidoskópica
/ Ana Rezende

O Frank¹⁴ conseguiu ilustrar praticamente ela nesses processos, de como tem processos sobre a roça, mas também ilustrou toda essa narrativa vivida aqui. Vocês podem viajar depois, olhar com cuidado. Mas tudo isso é memória viva. Tudo isso é feito dessa pessoazinha que está aqui, vivíssima, forte. Ela é uma biblioteca viva, praticamente, da roça. O meu pai também é um grande dono de roça, pescador, caçador, artesão. A gente está retratando uma escola que todos nós vivemos aqui. Das cinco Escolas Vivas, a gente traz a nossa vivência. A gente está falando sobre o nosso mundo, a gente está falando de como toda a ciência indígena é uma escola viva, todos os territórios, com toda essa cor, diversidade. A gente apresenta hoje para vocês, de primeira mão, como a gente entende essas escolas vivas, como essas parcerias dão cor e vida.

A gente vai sair daqui sonhando com mais coisas, com mais cores, com muitas narrativas e com muitos caminhos a ser construído. A gente é aquela cotiazinha que está procurando um caminho para fazer mais uma casa, e essa casa é esse fortalecimento de sabedoria, de narrativas que a gente apresenta hoje. É isso, obrigada.

CRISTINE TAKUÁ

Bom, então agora estamos aqui, depois dessa *bença* de *Dua Busê*, estamos aqui reunidos para conversar um pouquinho. Mas queria dizer que esse ambiente, esse espaço que a gente pensou em torno desse pequenino jardim, ele vem de uma inspiração que começou há uns dois

14. Frank Baniwa é irmão de Francy e suas aquarelas ilustram o livro *Umbigo do Mundo*. Ele foi também um das artistas residentes de [Casa Escola Viva](#). Seu depoimento sobre a residência pode ser lido no caderno [Casa Escola Viva Baniwa](#).

anos atrás, quando a gente abriu a primeira exposição das Escolas Vivas, chamada *Viva Viva Escola Viva*, que foi na Casa Brasil.

Foi um momento muito especial de encontro dos coordenadores, onde cada um pôde trazer os seus rezos, os seus cantos, os seus pensamentos, nessa grande mostra que foi dessa ativação. E a gente pensou nesse jardim, reunindo todos os bichinhos... Lá era um jardim maior, com muitas plantas mestras, o tabaco, a chacrona, o guiné.

Tinham muitas plantinhas que são professoras. Aqui a gente fez um jardim reduzido, mas fizemos também esse lugar, esse espaço de convite com a presença deles, de todos esses seres... E aí cada um foi completando com um cestinho, com um maracá, com uma fibra de tucum, com uma fibra de embaúba. Cada um foi compondo esse espaço, e foi um espaço que, durante esses 15 dias, esses 10 dias de residência, todas as manhãs a gente sentava aqui numa roda com o pajé Mamei cantando, trazendo a força dos *Yãmîy*. E foi muito especial todos os dias abrir e fechar essa residência em torno desse jardim.

E agora a gente está aqui nessa grande roda com vocês todos, amigos, parceiros, convidados, parentes, para a gente, juntos, escutar, conversar e pensar esses caminhos todos, dessas ativações, dessas belezas,

Roda ao redor
do jardim durante
a residência Casa
Escola Viva, no
Bloco Escola do
MAM Rio.
Foto: Caleidoskópica
/ Elea Mercurio



mas também dos desafios desse mundo da mercadoria, desse mundo do capital, desse mundo moderno, de uma demasiada inteligência artificial que desconecta as pessoas das inteligências naturais, desses códigos tão sensíveis que todas as avózinhas sempre conheceram. E hoje a gente vê como uma transformação, uma mudança que está acontecendo.

Esse foi também um convite pra escuta, um convite para a gente, através do canto de cada parente aqui que apresentou, a gente poder se reencantar e se reconectar com esse pensamento desses códigos, dessa tecnologia natural que é ancestral e é muito antiga, que habita dentro do rezo, do canto, das histórias de cada Escola Viva.

Roda Arte é
Mercadoria?,
no Bloco Escola
do MAM Rio.
Foto: Caleidoskópica
/ Dani Dacorso





A ARTE INDÍGENA
PODE SE VALER DOS SISTEMAS
DA ARTE NÃO INDÍGENA?

Sou a Renata Tupinambá, estou muito feliz de ver aqui os parentes. Fiquei muito feliz da escuta, de ver o trabalho de todos os parentes e como tudo está conectado a esse local, a esse território. Uma parte da minha família veio da Bahia, outra se estabeleceu aqui no Rio, e eu já nasci no Rio. Lembrei muito de um projeto que tem lá dentro do território *Tupinambá* de Olivença, que é o Útero *Amotara*. *Amotara* é uma grande anciã *Tupinambá*, que liderou o levante do povo *Tupinambá*, onde os parentes têm feito encontros um pouco parecidos com esse, e que todos estão convidados. Quem for pra Bahia, estiver lá perto de Una, lá perto de Ilhéus, tem um espaço muito especial para compartilhar saberes também. E eu olhei os parentes assim, já imaginei os parentes tudo lá, conhecendo também.

Sou diretora do *Guanabara Pyranga*, o Encontro de Culturas da *Guanabara*, que realizei junto com Nana Orlandi e o Lucas Canavarro no ano passado, aqui no Rio de Janeiro, tentando reconectar muito das histórias ancestrais do meu povo, mas principalmente pela chegada do Manto *Tupinambá*. A gente fez o Encontro de Mulheres *Tupinambá* aqui no ano passado e, durante esse encontro, acabou chegando o manto no Museu Nacional. Esse encontro também foi lá no Museu Nacional. E a gente tem tentado ativar cada vez mais memórias por aqui. A gente tem sonhado com essa *Guanabara*, e esses sonhos, eles estão trazendo muitas coisas e estão se conectando a várias outras coisas também. É um movimento de muita escuta.

Eu sou curadora, eu sou jornalista, eu trabalho com produção, tenho trabalhado em diferentes curadorias há algum tempo, venho trabalhando com comunicação indígena desde o ano de 2005. De uns dez anos pra cá, muita coisa mudou, muita coisa foi fruto da luta de muitos parentes. E é bonito ver os frutos desse movimento, é essa sensação que eu tenho aqui, de muita luta, de muita semente e as coisas fluindo, as coisas indo e os encontros acontecendo como tem que ser.

Toda essa questão da arte, mercadoria, é muito delicado, porque a gente que tem essa escuta com os mais velhos... A minha avó era uma

mestre dos saberes e, pra ela, tudo era muito sério. “Esse canto aqui não pode fazer aqui”, “isso aqui pode fazer” e “aqui não é local exatamente pra tal coisa”.

Não eram regras, mas muito cuidado com esse contexto, que é toda essa sociedade à volta da gente, esses vários outros mundos que tem aqui também. E, quando eu comecei a trabalhar com essa parte de arte, de curadoria, de artistas e músicos indígenas – não só essa parte das artes plásticas, mas também com músicos e de outras linguagens também –, havia sempre essa coisa de o parente, que vai trazer a sua cultura ali. É a sua cultura. E essa cultura às vezes é muito diferente de uma representação teatral, que é montada dentro de uma outra concepção, em determinados espaços. Muitas vezes as obras têm outras dimensões.

É muito sensível e varia também de contexto. Tem obras que são feitas especificamente pra uma coisa. É como a arte. Como a gente tem um maracá, tem vezes você não vai fazer um maracá específico pra venda, mas tem um maracá específico que pode fazer para lhe trazer o recurso, seja para a comunidade, para a família. E essa questão dos recursos é onde mais esbarra, né? Porque todos temos necessidades. Quando vai fazer um projeto e, ao mesmo tempo, precisa fomentar as coisas no coletivo, dentro da comunidade, para quem está vivendo na cidade também. E como a gente encontra o equilíbrio entre isso, entre aquilo que a gente é, da forma que a gente é, mas sem receber a violência, às vezes, institucional? A violência burocrática. É um desafio muito, muito grande.

Tupinambá é um povo falante, que vai falando, falando, falando... Eu penso que a nossa arte, ela é uma encantaria. E quando entra a questão do recurso, tem que ser de um modo a trazer essa prosperidade, não uma forma de divisão, não uma concepção ali desse recurso ser utilizado dentro de uma maneira em que isso gere uma confusão. Eu acho que a forma, quando a gente consegue implementar no coletivo, fazendo o que faz sentido para todos os envolvidos, é o que ajuda muito.

Eu sou Sandra Benites. Para quem não conhece, eu sou do povo *Guarani Nhandewa*. Sou de origem do Mato Grosso do Sul. Atualmente, eu estou como diretora da Funarte, que é a Fundação Nacional de Arte.

A narrativa, a história, tudo isso que está sendo exposto, é uma cosmologia... Os *juruá*¹⁵ chamam de cosmologia, mas isso é o nosso conhecimento, a forma de a gente lidar com o mundo. Só que, nessa cosmologia, existe um mundo de diferentes coisas, que é um conhecimento que muitas vezes é inegociável. Eu acho que é importante a gente não confundir essas questões porque é muito violento, porque no mercado de arte, no mundo *juruá*, é muito violento. É muito violento com as pessoas, com os artistas, com nossa narrativa... Então, muitos artistas *juruá* são adoecidos no campo do mercado de arte, porque, a partir do momento que você torna aquilo ali público, tem que ter muita coisa que não vamos conseguir negociar. E todas essas relações que vocês estão produzindo estão diretamente ligadas com o território, que a gente não negocia. Sem ser em território, nós não vamos ter esse conhecimento. E por que é que nossos parentes estão lá, lutando, estão sendo assassinado? Recentemente, está tendo assassinato nos *Pataxó*, na aldeia *Guarani Kaiowá*. A gente está sofrendo ataques violentos, e a gente não pode deixar de falar sobre essas coisas.

E aí, quando eu falo sobre essas coisas pros *juruá*, às vezes os *juruá* fica quieto e fala assim: “Ah, mas a gente está falando de arte”. Mas se você não quer falar do problema, que é a doença que essa colonização trouxe, não tem como a gente falar de arte. E aí vem essa questão do campo de mercado, né? Na minha leitura, todas as exposições, por exemplo, eu trago através de problema; como por exemplo, a [exposição] *Insurgências Indígenas*, que a gente fez agora, é a partir do problema, por causa dessa miscigenação indígena, que não são reconhecidos. Muitos parentes estão vivendo na cidade. E a gente é culpabilizado quando a gente vive na periferia, quando a gente não fala mais a nossa língua,

15. *Juruá*, para os *Guarani Nhandewa*, são os não indígenas.

quando a gente não carrega mais nosso fenótipo. E isso foi retirado de uma forma muito cruel no processo da invasão colonial dos europeus aqui no Brasil. A gente está sendo cobrado uma coisa que a gente foi retirado de uma forma violenta.

E aí eu vou me calar? Eu vou falar de arte e deixar de falar sobre isso? Eu falei: “não, eu vou falar”. E aí a gente organizou a exposição *Insurgências Indígenas*, que são artistas que estão trazendo a narrativa, a forma que eles lidam com a sobrevivência na periferia, na comunidade. A gente trouxe as mulheres de Novo Airão (AM), que elas fazem um trançado que se chama *tupé*, e elas mostram todo o processo de conhecimento durante a produção daquilo. Depois você vai olhar e falar: “olha, isso aí é artesanato”. É como se não fosse tão importante como uma obra de arte de *Juruá* famoso. É outra camada, talvez, de a gente discutir mais sobre esse processo. Senão a gente pode talvez correr risco de exotizar, que eu não gosto. A gente se exotizar. Muitas vezes os *Juruá* ou romantizam a gente ou não incluem a gente no meio. São duas coisas que a gente vive.

TAMIKUÃ TXIHI

Artista

Eu sou Tamikuã Txihí, mulher indígena do povo *Pataxó*, venho do território do *Jaraguá*. Sou artista, como me conhecem, mas sempre digo indígena nesse mundo da arte, usando como estratégia o nome. Sou fundadora do Espaço Cultural de Memória Viva Toca da Onça Oka, um centro que produz conhecimento também, de fortalecimento e recuperação da Floresta Atlântica, que fica na *Tekoa Itakupe*, na terra indígena do *Jaraguá*.

É importante que nós, enquanto povos indígenas, precisamos entender as palavras que não é na nossa língua, né? Por exemplo, “arte”. Qual é o conceito da arte? O conceito é surgido na Europa. Uma forma que eles dão para a produção deles; e que essa língua, chegando nesses territórios... Para nós, o nosso território não é só a nossa aldeia. Assim como tem o povo *Guarani* no Brasil, na Argentina, no Paraguai, e entre outros povos... Assim como falou o parente *Tukano* desse território que era o

território da casa deles e hoje eles estão na Amazônia, né? Como pensar os nossos territórios? Então, essa forma de nome, “arte”, não é da nossa língua. Mas hoje, estrategicamente, como nos invadiram, nos colonizaram, vamos usar com estratégia.

E essa forma de arte que faz parte da economia dos países, parte do poder econômico da burguesia, do capitalismo. Nós, povos indígenas, temos nossas produções criativa, nós temos nossa produção estética também. Nossas produções, nossas criações, têm muito símbolo, muita espiritualidade, está ligada no nosso dia a dia, no nosso modo de vida. Não é separado. “Isso é religião, isso é arte”, não é assim. A gente entra e vê cada arte que foi produzida aqui, como tem profundidade na nossa vivência, no nosso modo de ser povos originários, de como está ligado em nossas vidas. Fazer tanto a cestaria, uma panela de barro, um bichinho, uma pintura natural...

Nós, enquanto povos indígenas, pedimos licença à espiritualidade, a cada ser ali. Primeiramente, nós, povos indígenas, não podemos ter nosso modo de vida como um produto de venda. Nós, como povos indígenas, temos que falar, sim, e refletir juntas e juntos. Refletir o político. E o político não tem a ver com partidário ou governo. Tem a ver com como vamos refletir, como vamos caminhar para enfrentar todas essas instituições que nos manipulam, que nos pressionam, que nos fazem adoecer a cada dia, que fazem adoecer mulheres, crianças, homens que, ao longo da sua vida, produziram criatividade com muita força, com muita espiritualidade. Como vamos refletir como povos para e contra esse sistema de depredação, que nos fazer adoecer?

Como vamos pensar isso? Porque hoje a gente estamos num mundo globalizado, onde tem dinheiro. Nós, povos indígenas, sabemos que a nossa vida era feita de trocas, e hoje é o dinheiro. Como estrategicamente vamos construir para saber o que podemos sair das nossas mãos e o que pode ficar dentro do nosso território. E pensando que o nosso território não é só esse espaço de confinamento, como eu falei, o povo *Guarani* estava em outros lugares, que é dado outros nomes de outros países. Nosso território vai muito além só da nossa aldeia, só do nosso território que o governo talvez demarque e reconheça, está muito mais além. Como pensar também essa reflexão que eu deixo aqui? Que a gen-

te possa ter essa reflexão de como vamos construir isso com os povos indígenas que estão aqui no Brasil e com os povos indígenas que estão em toda a *Abya Yala* – que é o nome que a gente também chama, que os povos indígenas *Kuna* chama, desde o Panamá, todo esse território que é América Central, América do Norte, América do Sul. Como vamos construir essa reflexão com todos esses povos originários? É preciso nós, enquanto indígena desse território, romper também, tirar essas roupas da colonização e poder caminhar.

Nessa minha vinda aqui, o Papá perguntou: “o que você está gostando?”. Eu, de verdade, quando cheguei aqui, que eu desci ali, fiquei meia perdida, sem saber pra onde ir. Mas quando eu entrei e vi a força, vi a arte, vi o começo. Entrei, sentei e fiquei sentada, observando. E depois eu vi e vim pra cá, vi vocês. Então meu coração se encheu de sonho, de esperança, de alegria por essa Escola Viva que está produzindo mesmo vida e esperança. Queria agradecer a vocês que estão nos territórios, aos parceiros também, que estão construindo isso. É sonhador. Eu mesmo falo que esse nome – que para o meu povo é *Tsaēhú*, e cada povo chama um nome, que é a arte – é os novos arco e flecha que lançarão o sonho na humanidade ao futuro. Caminhamos para essa construção de sonho, de esperança. Obrigada.

ERIKA YAMADA
Fundação Ford

Meu nome é Erika Yamada, eu trabalho na Fundação Ford aqui no Brasil, uma filantropia norte-americana – então bastante fundada no capitalismo – mas que há mais de 60 anos trabalha aqui no Brasil com uma agenda de justiça social.

Acho que para a gente, na Fundação Ford, tem sido uma honra acompanhar a Selvagem, as Escolas Vivas, assim como o movimento indígena, o movimento quilombola, o movimento negro, o movimento das quebradeiras de coco babaçu. Entendendo que, no Brasil, a gente não pode falar de justiça social sem olhar para os povos, para a terra, para a má distribuição que vem da herança colonial, do acesso à terra

como acesso ao poder também. A gente trabalha muito próximo desses grupos, tentando encontrar os caminhos de transformação para sociedades mais democráticas, mais justas, mais plurais. Ou seja, estamos diante de um grande desafio.

Reverendo muitas das coisas que a gente fez e apostou até aqui, entendendo que a sociedade civil teve muitas conquistas, os movimentos sociais chegaram, alcançaram, mas a gente também está vendo muito retrocesso. E eu acho que pensar a arte como linguagem, como ferramenta, como possibilidade de conexão, de respostas às doenças que a gente vive hoje eu acho que é um caminho. A gente da filantropia mais tradicional ainda não sabe se posicionar, compreender o valor que tem, mas eu acho que é um caminho a ser explorado. E a proximidade com povos indígenas, quilombolas, comunidades tradicionais, talvez não com o nome de arte, mas desde sempre trouxe isso: a possibilidade de falar da convivência entre os diferentes, da transformação, de outras maneiras possíveis de existir a partir da cultura, que eu acho que é mais que a arte. Acho que poder trazer esse debate da arte e da cultura como ferramentas para a transformação social, com a liderança de grupos, povos, populações historicamente invisibilizadas, é crucial para o nosso país e me dá muito prazer poder acompanhar a trajetória de vocês.

Num relato um pouco mais pessoal, eu acompanho a luta dos povos indígenas há mais de 20 anos, trabalhei junto a algumas organizações e movimentos e tive o privilégio de estar em alguns territórios no Brasil. E fico com essa sensação de que, quando eu estou num lugar hostil, como uma cidade como São Paulo, Rio de Janeiro, tão longe da vivência do território mesmo – e não numa visão romântica –, mas parece que são pequenas gotas da possibilidade daquela experiência que é estar em comunidade, que é perceber como tudo realmente está relacionado. Não é um discurso do meio ambiente, discurso das mulheres, é a existência mesmo, a partir de um olhar diferenciado.

E eu fico com essa impressão de que quando vocês trazem os objetos, as expressões, as pinturas, os cantos, vocês estão oferecendo essa possibilidade de conexão com quem está muito longe do território, com quem tem pouca chance, talvez, de se aproximar, de conhecer outras línguas, outros povos, outros modos de existir. E nisso tem um valor. E,

se produto com valor é mercadoria, talvez tenha algo aí que a gente precisa entender e saber comunicar, que não é só o valor monetário, mas é o valor que promove mais conexão, mais espiritualidade, mais respostas para as perguntas que a gente, enquanto humanidade, busca tanto, todos os dias. Então, obrigada pelo convite.

ARTE É MERCADORIA?



Quando a gente criou a Selvagem, que se tornou uma associação esse ano, a gente já estava trabalhando com as escolas vivas. A Selvagem sempre propôs ciclos de estudos, ciclos de estudos que trazem uma outra visão cognitiva sobre a vida. Nesse sentido sempre ouvimos as vozes dos povos da floresta, dos pajés. Porém esse sistema que a gente vive é um sistema de pouquíssima escuta, de invisibilização, onde esses saberes não alcançam a preparação de nossos filhos nas cidades, enquanto, ao mesmo tempo, quem está vivendo os seus mundos em territórios indígenas vem sofrendo muitos e muitos ataques dessa sociedade que quer o tempo inteiro devorar e consumir.

Em 2022, começamos a pensar junto com a Cris Takuá nesse movimento das escolas vivas. Começaram quatro escolas vivas: a *Guarani Mbya*, a *Huni Kuĩ*, a *Maxakali* – que estava nessa época fazendo retomada, e chamando seu território de retomada de Aldeia Escola Floresta –, e o Centro de Medicina *Tukano*, em Manaus.

Enquanto isso, a Dantes [Editora], publicando livros, publicou o livro da Fran Baniwa, e o seu Francisco chegou e disse: “eu também sou uma escola viva e quero fazer parte desse movimento”. Sabemos que todo território é escola viva e, ainda, que dentro de cada território, tudo é escola viva

Foi assim que um tempo depois o Paulo Miyada colaborou para que as obras do Frank Baniwa, que ilustraram o livro *Umbigo do mundo* (Dantes, 2023), de Francy Baniwa e Francisco Baniwa, fossem compradas por uma instituição, já pensando em um valor que abrangesse um valor para o artista Frank, um valor que representasse o apoio de um primeiro ano inteiro da escola *Baniwa* e um valor para o projeto como um todo. Pois, quando entra uma escola viva nesse movimento, a gente mantém um apoio contínuo, sem prazo para acabar. É um projeto que a gente quer que seja pra sempre como a floresta. Foi por isso que criamos essa associação, para a gente continuar com esse fortalecimento, esse apoio, que é um apoio financeiro, é um apoio de um valor mensal. Isso produz muita responsabilidade, porque são relações de confiança,

são construções feitas no coletivo, e, ao mesmo tempo, esses encontros, essas oficinas, vão produzindo essas belezas. E essas belezas vão para o mundo. E o mundo é outro mundo, é um mundo de fora, é um mundo não indígena. E essa responsabilidade que a gente tem de pensar: “essas pinturas ficam nos territórios?”, “como é pro Huni Kuĩ quando fica uma pintura na sua maloca no alto rio Jordão?”, “como é o papel nesse lugar?”, “o que acontece com tudo isso?”.

E ao mesmo tempo, algo se fortalece quando as histórias contadas pelos avós passam pelo corpo de cada artista que cria, algo fica nele... A tela pode ir, mas quando ela vai, ela vai como? Como esse mundo interpreta? Um mundo que valoriza tanto o indivíduo, o artista... O artista é uma celebridade, ele se torna protagonista e ele está deslocado do meio, ele ganha um poder. No mundo indígena, o artista faz parte. Ele é um mensageiro de mundos, histórias, memórias, de cantos, de coisas humanas e não humanas, de espíritos. Espíritos que, nesse nosso mundo não indígena, não são considerados como presenças.

Então essa roda de conversa é uma roda de conversa sobre como dar conta disso. A gente convidou pessoas que estão dirigindo, representando instituições, artistas, pessoas que estão imbricadas nisso de o que fazer com essa questão nesse mundo das mercadorias – que é o mundo onde a gente vive – e como receber tantos mundos com cuidado. Essa residência é uma expressão desse cuidado que a gente vive nas Escolas Vivas e no ciclo Selvagem... O nosso mundo dá conta de receber com esse cuidado? Essa residência foi uma residência de cuidados. Cuidado com a comida boa, com o peixe, com a mandioca, com o quentinho, porque aqui estava frio... Aqui a gente estava vivendo o bem viver. A gente estava vivendo as rezas, os benzimentos.

JEAN CARLOS AZUOS
Galpão Bela Maré / MAR

Eu sou Jean Carlos e eu trabalho como curador assistente no Museu de Arte do Rio e também curador na Escola Livre de Artes, no Galpão Bela Maré. Venho de um território de favela, que é a Maré, e hoje moro

na Zona Norte do Rio. Eu acho que, para esse debate, e para tudo aquilo que a gente foi vivendo e sentindo aqui, principalmente, eu acho que essa dimensão da pergunta, se a arte é mercadoria, ela estar a favor do artista dizer o que ele está produzindo, pensando e articulando... É um lugar de negociação ou não? Mas percebo que campos de pensamento como esse, de uma casa escola que se propõe viva, livre, são fundamentais para a nossa compreensão da curadoria de arte contemporânea, artes plásticas, para que a gente cada vez mais dissolva as instâncias que hierarquizam as produções e desmanche as fronteiras que colocam algumas artes superiores às outras. Eu acho que é um lugar não só de retomar, mas de se revisitar, se rever, se repensar.

Enquanto curador, penso que é fundamental que as pessoas artistas, criadoras e pensadoras tenham autonomia para dizer sobre algo que elas mesmas estão criando e fazendo, entregando para o mundo. Fico aqui guardando esse registro de cada canto, de cada palavra e estética que a escola nos oferece nesse dia, mas principalmente conjurando outros futuros onde a gente cada vez mais tenha mais organicidade pra tratar de assuntos como esse, e de maneira que venha de uma ecologia que vem desses povos, que venha desses territórios.

É difícil falar disso aqui, né, como um *juruá*. Mas eu acho que faz com que a gente aprenda, com que a gente reorganize o nosso sentido estético, o nosso sentido artístico, o nosso sentido de pensar a humanidade. Então, eu acho que eu saio daqui muito revirado, ao mesmo tempo que muito agradecido por tudo que aprendi e pude escutar, e ainda vou escutar e viver aqui nessa tarde. Eu acho que é tão poderosa essa pergunta que vem até a gente e ela acaba por se desfazer por si só. A gente estava lidando com essa discussão como um lugar de provocação, mas isso se desfaz diante de outras ecologias presentes aqui. Fico a pensar sobre isso e dizer que é o nosso compromisso com o futuro das artes no Brasil. Eu acho que aqui é mais um ponto de inflexão para a gente poder repensar e ampliar o que a gente pode pensar sobre arte brasileira.

Meu nome é Gabriela, eu sou de Minas Gerais, mas moro em São Paulo. E eu trabalho, dirijo, uma instituição lá em São Paulo chamada Instituto Tomie Ohtake. Tomie Ohtake é o nome de uma artista, de uma mulher que já não está mais aqui, que deu nome a esse instituto.

A gente vem trabalhando com o movimento das Escolas Vivas, com a Anna, com a Cris, tentando e desejando um projeto conjunto já há algum tempo. Eu acho que tem duas coisas que é importante dizer. As instituições que estão nesses grandes centros foram concebidas de diversas formas por modelos muito distintos desse da vivência aqui. A gente precisa aprender, principalmente, com o tempo das coisas. Acho que a gente vem construindo e gestando esse projeto juntos há um tempo – que também é um tempo pautado muitas vezes pelo dinheiro, pela existência ou não dos recursos para fazer, pela existência ou não das possibilidades – mas que a gente tem que respeitar esse tempo. A gente tem também que trabalhar numa perspectiva de se implicar e de se responsabilizar por essas relações, pela sustentabilidade das pessoas, pela sustentabilidade daquilo que chega. Porque, senão, como é que essa relação se dá? Em que nível de desigualdade ela se dá?

Somos pessoas e temos histórias, as instituições são cheias de contradição. A gente precisa dos recursos, a gente lida com frentes muito diferentes, a gente lida com governos, a gente lida com empresas para financiar as atividades, a gente lida com os públicos todos que a gente tem. A gente é parceiro, a gente enxerga e se vê em outras instituições. Então, acho que esse exercício do respeito e de se implicar com as coisas é o mais importante. E a gente só faz isso também se a gente estiver aqui, se a gente ouvir, se a gente acompanhar, se a gente gastar e cuidar do tempo juntos para fazer, e para fazer com o outro. E que de alguma forma a gente se abra para que essas instituições em que a gente está também possam ser um benefício para algum objetivo e projeto do outro.

Meu nome é Lahayda Mamani Poma, eu sou curadora do Instituto Tomie Ohtake. Eu sou **Aymara**, sou de uma etnia andina, da Bolívia.

Quando a gente recebeu o convite, a gente ficou pensando muito tempo sobre essas perguntas. Como curadora, crítica, e crítica de arte indígena, eu acho que a diferença entre arte e artesanato não é uma questão pra mim. Eu acho que o que Gabriela falou tem muito a ver, a gente pensa muito no tempo indígena, no tempo das coisas. Tem uma frase que eu sempre falo: que o tempo da aldeia não é o tempo do museu. O tempo da terra também não é o tempo do museu. Então, acho que é o cuidado com o tempo e a escuta. Eu fiquei muito feliz com o convite, porque eu acho que é uma pergunta que muitas pessoas se fazem, e a gente quase nunca tem esse tempo para pensar sobre ela juntos e de maneira coletiva. Eu não tenho uma resposta, mas eu tenho muita escuta.

Estamos super felizes que vocês estão aqui, que vocês estão aqui há uns dias e que essa conversa está acontecendo, porque esse lugar é uma escola também, é uma escola que a gente está retomando. E retomar a escola, falando das possibilidades de um espaço na prática é o que a gente quer fazer.

E isso me faz pensar em uma conversa que aconteceu em São Paulo em 2017, onde estavam algumas pessoas que estão aqui, a Cris, o Papá, a Paula, Sandra também, Denilson Baniwa, Jaider Esbell... Havia muita gente naquele momento e foi uma conversa que a gente fez durante três ou quatro dias, onde a gente estava pensando sobre a pergunta: o que as instituições de arte têm que mudar para poder trabalhar com cultura indígena? Essa pergunta é totalmente relevante e válida. Nos últimos anos temos tido muitas instituições trabalhando com cultura indígena e não

temos pensado o suficiente nessa pergunta. O que quero dizer com isso? Que a gente tem que mudar e tem que mudar muita coisa. A gente tem instituições que são mais responsivas e tem outras que não são, mas esse processo é uma demanda gigante e urgente. Eu acho que temos que nos lembrar disso o tempo todo.

Em relação à questão do comércio, lembrei de outro processo que é ainda mais antigo: uma exposição que a gente fez aqui no Rio, no Museu de Arte do Rio (MAR), *Dja Guata Porã*, em 2015. Foi uma exposição que tinha curadores indígenas, tinha artistas, tinha pessoas indígenas em todos os campos de trabalho. E tinha duas questões que a gente quis tratar, entre várias. Uma era: “arte”. A gente perguntou a muitas pessoas indígenas que nos dessem a palavra que mais se aproximava à palavra “arte” em sua língua. E essas palavras identificavam práticas extremamente diversas. Então aí temos um problema nessa relação entre arte... Como a gente entende essa coisa de que arte é algo que você faz e você vende, que pode vender. A outra é uma parte que a gente fez com o Josué Kaingang, que era sobre arte e mercadoria. E o display que ele fez, brevemente, mostrava as múltiplas diferenças que há entre uma coisa que é feita para ser vendida e uma coisa que é feita para sair do circuito da aldeia. Uma coisa que não é feita para ser vendida, e que se vende... E essa é a lição que eu tenho na cabeça há nove anos, que a gente tem que insistir nessas diferenças. Tem coisas que podem ser vendidas? Sim, mas só algumas coisas podem. E tem coisas que não são feitas para vender e se vendem também. Mas tem coisas que não podem ser vendidas, que não podem, que é impossível. Mas a gente, no sistema, esquece disso. A gente pensa que pode vender tudo. Mas resistência a esses processos também faz parte desse processo de trabalho, de engajamento que a gente tem.

RAQUEL BARRETO

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Meu nome é Raquel Barreto, sou curadora-chefe aqui do MAM. A gente está muito, muito contente em receber vocês aqui. Dá um outro

sentido para esse espaço ainda frio do Bloco Escola¹⁶, um pouco inanimado, que agora se anima com a presença de vocês, com tudo o que está sendo mobilizado aqui esses dias. É uma alegria muito grande para a gente. Como pessoa não indígena, estou aqui no lugar da escuta, do aprendizado e de ser mobilizada a entender outros processos que são distintos da minha comunidade, mas que também atravessam pontos em comum, como a despossessão e apropriação da sua cultura, do seu saber, e sempre hierarquizado como algo menor. Pablo mencionou a questão da venda, que nem tudo pode ser vendido, quando na verdade há experiências, processos, narrativas que não podem ser comercializadas e vendidas.

Mas a experiência da minha comunidade tem *comoditizado* tudo. Isso tem sido um problema para a gente, porque isso tem trazido alguns valores, como hierarquia, escala de importância de artistas... Tenho certeza que eu e Jean, a gente pode ter uma experiência para compartilhar nisso. Não seria interessante se replicar essa mesma relação para outras comunidades que também foram despossuídas. A gente vive isso hoje um pouco na produção artística negra contemporânea, que não é uma experiência sadia de ser replicada. Ao mesmo tempo entendendo nossas necessidades econômicas pelo fato de termos sido despossuídos de o mínimo necessário para continuar produzindo, reproduzindo a vida, e produzindo arte também. Mas, como a Sandra lembrou, esse processo artístico não está desassociado do contexto social, histórico, desses mesmos grupos, e que passa pela violência. Então, a gente tem que lidar com essas questões. Não dá para ter uma experiência, uma narrativa mítica, que, no caso da arte contemporânea negra, passa muito pela temática religiosa, enquanto os terreiros estão sendo perseguidos. Não dá para dissociar uma coisa da outra.

16. Casa Escola Viva aconteceu no Bloco Escola, um espaço histórico do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), inaugurado em 1958, com vocação pedagógica, concebido desde a origem do museu como um lugar de formação artística e reflexão, onde se estruturaram importantes experiências da arte moderna brasileira. Pela primeira vez, esse espaço — tradicionalmente ligado à formação de artistas no contexto da arte moderna e contemporânea — acolheu artistas indígenas, marcando um encontro significativo entre diferentes tradições, práticas e modos de conhecimento.

Meu nome é Júlia Rebouças, eu nasci na praia de Atalaia, em Aracaju, mas há 18 anos moro em Minas Gerais e atualmente eu sou diretora de um museu que reúne arte, natureza e educação, chamado Inhotim, um museu que está em Brumadinho, em Minas Gerais.

Quero agradecer profundamente o convite para estar aqui nessa tarde com a possibilidade de me aproximar de tantos mundos. Minha primeira reação é esse entendimento, que a gente compartilha aqui, de que são muitos mundos e são muitas realidades que coabitam esse tempo e esse espaço em que a gente está. Eu acho que essa é a primeira coisa.

Eu me sinto muito provocada aqui por vocês todas e todos a pensar que isso que a gente chama de “arte” me parece que é uma condição transitória, é um estado transitório de coisas. A gente viu que isso que a gente agora chama “arte”, a gente também já pôde chamar de roça, já pôde chamar de sonho, já pôde chamar de canto, de memória, de história, de muitas outras formas, mas que, em algum momento, a gente escolhe materializar, ou formalizar, ou enunciar, falar que aquilo é arte.

Nesse sentido, pensando também nesses mundos, muitos mundos, eu acho que a pergunta que nos traz aqui como um problema para a gente refletir juntas e juntos – se a arte é mercadoria – eu diria assim: a arte não é mercadoria, porque pra mim a arte é como sonho, é como roça. Mas as obras de arte, elas podem ser mercadoria. Elas podem ser mercadoria, porque um dos mundos que habitamos é o mundo das mercadorias, é o mundo em que tudo vira mercadoria. E a gente precisa do resultado da mercadoria. Todos nós, mais ou menos resistentes, a gente precisa reagir a esse mundo do dinheiro, ao mundo dessas coisas, ao mundo da mercadoria.

Então, a obra de arte pode ser uma mercadoria. Mas, ao mesmo tempo, eu acho que essa mesma obra de arte é a coisa mais antimercadoria que existe. Assim, se tem uma existência nesse mundo das mercadorias que desafia de maneira frontal o mundo do dinheiro, é também a arte.

Eu acho que a gente pensar nesse lugar transitório e que a obra de arte é mercadoria quando precisar ser, quando isso garantir recurso,

quando isso garantir existência, quando isso garantir terra, água potável, quando isso garantir o que quer que se queira garantir. Mas, ao mesmo tempo, nunca esquecer que ela pode ser profundamente antimercadoria – é fundamental que ela seja. Talvez essa seja uma das definições possíveis da palavra “arte”: esse estar que é e não é ao mesmo tempo.

JOCHEN VOLZ

Pinacoteca de São Paulo

A parte da mercadoria de uma obra de arte é um estado *momentário*. É um momento em que a gente tenta fazer um acordo. Em 120 anos da história da Pinacoteca, somente nos últimos 5 anos a gente tem sistematicamente começado a querer obras de artistas indígenas. Eu lembro muito bem. Em 2019 foram as primeiras ligações, na época para o Jaider Esbell e para o Denilson Baniwa, fazendo as primeiras negociações. E foi com essa ligação que a gente falou: “agora vamos falar da mercadoria, e depois a gente fala de novo de arte”. E foi isso: fizemos um acordo de um valor e essa obra entrou.

Agora são 60 obras, quase todas expostas no acervo. Acho que é mais bonito pensar isso pra outra parte: é, sim, violento o mercado de arte, mas é maravilhosa a força das obras que todos vocês produzem e que mudam o nosso imaginário coletivo, inclusive o não indígena, o branco.

Faz muita diferença se, de repente, você tem uma exposição e o primeiro texto que você lê é em **Baniwa** e só depois em português, e o inglês você pode pegar no QR Code. Isso já muda um pouco para as pessoas que não conhecem a cultura **Baniwa** ou cultura indígena, já muda tudo.

Na entrada da Pinacoteca, por quase 20 anos, a gente tinha duas grandes telas do Di Cavalcanti expostas nos dois lados do lobby. Elas foram comissionadas para o aeroporto de Congonhas. Ele é mais ou menos da mesma geração, tem a mesma idade do aeroporto Santos Dumont, e faz parte dessa ideia de modernidade, de industrialização... E a gente conseguiu em 2020 trocar as telas, tirar elas, e montar as duas obras do coletivo **Mahku, Huni Kuĩ**. Foi a partir de uma negociação.

Elas hoje estão na entrada. Isso muda, eu diria, tudo: pra toda criança que entra no museu e a primeira coisa que ela vê são as duas telas **Huni Kuĩ** do **Mahku**. Muda todo o nosso imaginário.

Eu acredito muito na força e, por isso, a gente tem que fazer continuar esse trabalho, porque a gente muda um pouquinho a história da arte que a gente consegue contar, onde tem ainda muitas lacunas e muito caminho para andar. Mas, se todos nós, se vocês, artistas, pessoas artistas, continuam trabalhando, e nós tentamos falar disso ao máximo, a gente muda, sim, o caminho.

RENATA CURCIO VALENTE

Museu Nacional/UFRJ

Eu sou a Renata Valente, sou antropóloga, eu trabalho no Museu Nacional desde o incêndio, após incêndio. Tem 6 anos que eu estou no Museu Nacional e trabalhei 13 anos no Museu do Índio, hoje chamado Museu Nacional dos Povos Indígenas.

Tenho algumas experiências com alguns de vocês aqui, experiências sempre muito ricas. Também me questionei muito sobre essa pergunta, e mais ainda quando eu cheguei aqui e comecei a ouvir as narrativas sobre os quadros. Eu falei: gente, aonde é que a gente vai? Como é que a gente vai encaixar essa discussão de mercadoria depois de ouvir isso tudo?

A gente não pode objetificar as culturas. Quer dizer, a cultura não pode se transformar em você pegar um cesto e falar “isso aqui é a cultura **Guarani**”. Então eu acho que daí a gente começa a pensar que uma obra de arte traz, como a Francy e todos aqui nos mostraram, toda uma história de um povo, uma história ancestral, que vai de muitas gerações pra trás e de muitas comunidades. Não é só uma aldeia, não é só uma família. Então tem muitas histórias. Uma obra de arte conta a história de vidas, de pessoas, o valor está atribuído a um trabalho, a um conhecimento. São tantas coisas para a gente pensar em valor e resumir isso no sentido material de um objeto de arte.

O Museu Nacional não é um museu de arte, é um museu de ciências naturais e de antropologia. A gente tem coleções, mas são coleções chamadas “etnográficas”. Aí a gente já começa a problematizar aquilo, as coleções etnográficas. Os objetos que estão no museu etnográfico são objetos de arte? Ou eles são o quê?

A gente começa a pensar: como é que se paga ou como é que a gente adquire objetos que são objetos etnográficos? A gente atribui valor também? Porque aí não é só na arte, é naquilo que é produzido por uma cultura diferente, uma cultura própria, um povo específico. Como é que se atribui valor a isso? Eu acho que atribuir valor não ao objeto em si, mas a um conhecimento – e aí fica mais difícil ainda –, e ao trabalho que as pessoas colocam na produção daquele objeto. Isso é bastante complexo. Eu acho que a gente tem que pensar que a questão do colecionamento está em crise. Porque nas instituições que eu mencionei aqui, onde eu trabalhei, não se tem mais espaço para guardar objetos. Certamente as instituições privadas também devem lidar com esse problema, que é você ficar guardando, guardando, guardando objetos. Você fica com o custo de manutenção desses espaços de guarda, dessas coleções, que é altíssimo. Há museus estrangeiros que tem aqueles galpões fora da cidade. O museu de Leiden, na Holanda, por exemplo, que eu conheci. O museu está aqui, você anda duas horas para chegar num galpão gigantesco do tamanho dos galpões no porto do Rio de Janeiro. São aqueles armários deslizantes com milhões de coleções. O que você faz com aquilo? Ninguém nunca viu aquilo. Muitas coleções de povos indígenas que ninguém nunca conheceu. Mas então, como é que você faz? Tem uma questão de guarda, de conservação, de aquisição. Como é que se faz para lidar com essa questão da aquisição?

Tem a questão do comodato, você tem colecionadores privados que compartilham suas coleções; e essas coleções, então, não são propriedade dessas instituições. Elas estão em condição de comodato. Isso é uma questão que nós estamos pensando no Museu Nacional, porque depois do incêndio nós não temos espaço ainda consolidado de guarda das coleções. A gente está pensando em fazer comodatos com os povos indígenas para que eles guardem nos territórios. Eventualmente, quando e se for fazer uma exposição, a gente entra em contato, traz os artefatos

e faz a exposição. Agora, recentemente, o Museu Nacional teve uma exposição por um tempo curto e a gente teve obras do Gustavo Caboco, obras que são importantíssimas, porque não são artefatos etnográficos, são obras de arte mesmo, são interpretações que ele fez sobre o Museu Nacional. Isso também é importante como acervo para um museu etnográfico, para um museu de história natural, para um museu que está disposto – como o Museu Nacional após incêndio está – a ouvir, a escutar, a trocar, a ser um espaço de escuta e um espaço aberto às interpretações dos próprios indígenas, das próprias comunidades. É um museu universitário. É um espaço de reflexão, que está colado com a universidade e também pensando políticas públicas.

MAÍRA MARQUES
Instituto Comadres

Eu sou Maíra Marques, eu sou do Instituto Comadre, uma organização sem fins lucrativos que trabalha com arte e impacto social.

Para a gente é muito importante essa conversa, porque uma das coisas que a gente faz é trabalhar diretamente com o mercado, trabalhar diretamente vendendo a obra de arte. Então, essa é uma pergunta que, para a gente, é constante. Uma coisa que a Sandra falou que é como transformar um conhecimento milenar, como vender um conhecimento milenar... E junto com o que a Júlia falou que a arte não é comercializável, mas o objeto de arte é. Como fazer essa dicotomia funcionar, né?

A gente trabalha muito conversando com os artistas, a gente trabalha muito em parceria. O que a gente faz, sendo muito direta e reta: a gente vende obra de arte e a gente arrecada recursos para outras organizações que fazem trabalhos na linha de frente do que a gente acredita. Esse ano a gente está trabalhando com a Providência Agroecológica, que é uma escola de agroecologia no Morro da Providência, mas a gente já trabalhou com outras organizações. A gente pega esse dinheiro e é quase como um desvio no mercado, quase essa barreira que parece meio intransponível. Como é que a gente vai pegar esse dinheiro da venda de uma obra de arte? O que a gente vai fazer com ele? Esse di-

nheiro vai para um lugar que está trabalhando com alguma coisa muito importante, muito urgente; fica um pouco para a gente, para a gente poder continuar trabalhando; e vai para o artista que está trabalhando em colaboração com a gente. E sempre são negociações. A gente tem mais ou menos um plano do que a gente quer fazer, mas existem as negociações individuais.

Para a gente fazer um trabalho de uma obra de vocês, a venda de uma obra de vocês, acho que a gente precisaria conversar e entender qual é esse limite, o que é negociável, o que pode – como o Pablo falou também – ser vendido e o que não pode ser vendido. E o que pode ser vendido, como que a gente vai vender? Como que esse dinheiro vai ser repartido? Eu acho que a gente precisa pensar numa escuta, numa escuta e num trabalho atento e em conjunto. E sair mesmo desses formatos de galeria, em que 50% fica pro artista, 50% fica para a galeria. Eu acho que tem muitas questões que precisam ser entendidas com cada comunidade, com cada indivíduo. É possível acontecer, se for do desejo, a venda das obras de arte e o valor ser implantado nas escolas ou na própria família, na própria comunidade. Mas acho que precisa ser conversado muito proximamente para entender como que a gente vai fazer isso, para que todo mundo se sinta confortável.

GABRIELA DAVIES

Instituto Comadres

A primeira coisa que eu gostaria de apontar, que talvez tenha sido uma palavra que permeia tudo que está todo mundo falando, mas acho que ela ainda não foi falada, que é o respeito.

A gente escutou várias pessoas de instituições falando. Só que quando a gente entra, talvez por um outro lado, um lado prático, um lado comercial, que são as galerias, muitas vezes a gente vê que falta um respeito desse participante na hora da venda de um trabalho. Não estou dizendo que é sempre o caso, mas eu acho que acontece isso vindo até das instituições também, de indivíduos, de todos. Deve existir essa atenção para conseguir permitir que as histórias transpassem se for o caso de

uma venda. Na hora de passar realmente histórias, de passar objetos, artefatos, assim como a gente faz dentro do mercado da arte. Mas a gente vê que muitas vezes não é bem feito.

Eu estou falando isso talvez de uma forma meio abstrata. Eu odeio falar abstratamente, porque eu acho que é zero prático, né? E vou contar aqui uma história muito breve de uma artista amiga nossa que é a Thix, que é uma mulher trans, e traz narrativas trans para dentro de suas telas. E ela fez um autorretrato lindo, justamente sobre essa questão da transição dela. Esse trabalho foi vendido para uma pessoa, e, quando ela vira e conhece essa pessoa, meses depois dessa venda, ela percebeu que a pessoa estava lá comprando justamente porque achou aquele quadro *diferentão*, achou aquele quadro exótico, em outras palavras. Ela se sentiu muito desrespeitada de essa obra, que conta sobre sua trajetória, que conta sobre sua vida e a narrativa compartilhada também por tantas pessoas, de repente estar na mão de uma pessoa que desconhece o que ela está falando. E isso partiu de um comerciante.

Na Comadre, a gente está trabalhando no mercado, mas a gente se vê como um espaço institucional. Por isso também que a gente repensa percentuais. Por isso que a gente faz questão de dividir os percentuais. Assim como vocês também estavam comentando, que a venda não vai só para o artista, a venda vai também para a Escola Viva, para poder continuar essa manutenção. E eu acho que ter esse lugar onde a fala, a escuta, é presente na hora da comercialização, é essencial. E eu acho que a gente também precisa ter respeito e responsabilizar as pessoas que estão carregando esses objetos, essas manufaturas, essas obras, tanto institucionalmente quanto no mercado. E foi exatamente o que a gente não viu acontecer com obras de vários artistas também racializados.

MARCELLA KLIMUK

Instituto Comadres

Sou Marcella Klimuk. Sou produtora do Instituto Comadre. Queria só compartilhar uma história que eu acho que é sobre confluências e o quanto eu acredito nas confluências. É que ano passado eu conheci a

Selvagem a partir da Flecha 1, que é sobre a Serpente Cósmica¹⁷. E foi a primeira vez que eu me deparei com essa narrativa da existência da vida através da canoa cobra. E aí, um ano depois, eu estou aqui com vocês.

Para além de ser produtora do Comadre, eu estou há quase dez anos trabalhando dentro de estúdio de artistas. Então foi muito bom escutar toda essa fala institucional, porque eu trabalho mais com artista. Eu já li-dei com muitas instituições, com muitas galerias, e eu percebo que nessa grande complexidade que é o mercado da arte, o artista é a pessoa que produz o produto. Eu acredito totalmente que arte não é o mercado de arte, mas a obra de arte é mercado, e o artista é responsável por produzir esses produtos, essa obra de arte. Então essas relações com instituições e com galerias, com o mercado, com quem compra... Porque, quando a gente fala de capitalismo, na verdade, tudo é sobre quem compra e o que está sendo comprado. Se tem uma coisa que eu posso dizer para os artistas que estão aqui é no lugar de nunca se afastar do que pulsa dentro de vocês para criar as coisas e não deixar o mercado moldar ou limitar a criação. Eu acho que é isso que os artistas nunca podem perder, e que o mercado acaba conduzindo para isso.

TANIA QUEIROZ

Escola de Artes Visuais do Parque Lage e Casa Brasil

Eu sou Tania Queiroz, eu estou diretora atualmente da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e da Casa Brasil, antiga Casa França-Brasil. A gente renomeou a casa muito recentemente em razão de um reposicionamento que – eu ousaria dizer – começa quando eu assumi a direção em 2022, no momento em que a gente recebeu o Selvagem o ciclo de estudos, pra finalizar o ano de 2023 com uma conversa, uma grande cerimônia que levou a mais de 500 pessoas àquele espaço.

A casa foi construída pra ser uma praça, a Praça do Comércio, em 1820. E como Praça do Comércio, nesse período, no período do Brasil Colônia, não é difícil imaginar o que passou por lá. Que comércio foi

17. As Flechas Selvagem são uma série em sete episódios que projeta a Selvagem para a linguagem audiovisual.

esse? E é uma história que não nos envaidece nem nos alegra em nenhum sentido. Então, caminhando nessa direção, a gente vem fazendo todo um trabalho de reposicionamento do espaço. De 2023 para 2024, recebemos durante um mês a exposição *Viva Viva Escola Viva*, e foi uma experiência incrível. Mais de 20 mil pessoas passaram pelo espaço e a certeza de que tínhamos tomado uma direção certa. De fato, acho que a arte contemporânea sempre borrou as fronteiras entre arte e vida, mas ainda sob um signo das questões ocidentais do objeto, muito voltadas ao que são os aspectos de uma cultura ocidental.

E há cerca de dez anos, finalmente, a gente consegue começar um caminho em que tanto as produções afrodiaspóricas como as das culturas indígenas transitam, circulam e tomam esses espaços com esse caráter ocidental de mostras de arte e cultura. Isso é um reposicionamento mais do que tardio, eu diria. É alguma coisa com a qual já devíamos conviver há muito tempo. Acho que a gente nem pode dizer que se orgulha disso, porque, no final das contas, é uma retratação, em muitos aspectos, dessa cultura ocidental. Mas também vejo como uma possibilidade de desenvolvimento de um sonho, o desenvolvimento de um conceito de arte que de fato contemple todas as mais diversas manifestações.

IDJAHURE KADIWÉU

Pesquisador

Eu sou Idjahure Kadiwéu, eu sou do povo **Terena**, sou poeta e antropólogo. Pensei em tentar contribuir um pouco com esse debate, comentando que nos últimos anos tenho trabalhado com os bastidores da arte indígena, mais em publicações, em comunicação, acompanhando esse desenvolvimento, esse florescimento. E eu acho que eu tentei recentemente traduzir um pouco desse movimento da arte indígena na França, num intercâmbio há pouco tempo. E o jeito de dizer que, na arte ocidental, vale muito a arte pela arte. E aqui, para povos indígenas, a arte, a vida e a luta são inseparáveis.

A arte é a continuação da guerra por outros meios. No nosso país de tantas precariedades em termos da memória, da cultura, da ciência,

da educação, eu acho que a importância de fortalecer esse movimento é essa consciência de ser plenamente político. Essa valorização. Pessoas em lugares de poder, que são essas posições de direção, de curadoria, é importantíssimo que tenham essa troca, para ver como a gente pode continuar contribuindo com a luta por meio da arte. Eu fico feliz quando Anna trouxe esse histórico de como a *Escola Viva Baniwa* veio da venda das obras do Frank, porque isso é um exemplo bem direto de como isso pode corresponder bem. A arte, essa mercantilização pode estar a serviço do intuito que são as Escolas Vivas, que é a transmissão dos conhecimentos dos nossos mais velhos, que estão aqui, e nos seus territórios, para o lado de lá, digamos, para o lado dos territórios indígenas. Para o lado daqui, das instituições, dos museus, é a forma de trazer um pouco da floresta por meio de uma tela. Uma educação pro *Juruá*, pro não indígena.

Vejo o amadurecimento, na verdade, desse movimento de arte que a gente tem trilhado, mas também com muito cuidado. Impossível não lembrar do nosso amigo Jaider, que é uma estrela desse grande movimento e que foi tragado por esse sistema de pressões desse mundo do mercado da arte, alçando os voos que ele alçava. Acho que minhas palavras são esse convite de continuar analisando e de como a gente pode continuar firmando essas alianças tão fundamentais para a luta indígena. Não é simples e a gente vai continuar conversando também em outras ocasiões, acredito. Obrigado.

AGRADECIMENTOS a todos os participantes da roda de conversa *Arte é mercadoria?*, ao Bloco Escola do MAM Rio, por receber a residência artística Casa Escola Viva, e a todos os artistas e coordenadores das cinco Escolas Vivas, por compartilharem conosco suas artes e pensamentos.

BIOGRAFIAS PARTICIPANTES

ANNA DANTES (cofundadora Selvagem) criou a Dantes Editora em 1994 e, desde 2018, é diretora e cofundadora da Selvagem, ciclo de estudos sobre a vida. Seu trabalho estende sua experiência de edição e publicação para outros formatos além de livros – que se transformam em ciclos de estudos, exposições, encontros, jardins e muito mais. Desde 2011, colabora com o povo Huni Kuĩ, no Acre, na edição de livros do projeto Una Shubu Hiwea, o Livro Escola Viva. Anna escreveu e dirigiu as Flechas Selvagem, série em sete episódios que projeta a Selvagem para a linguagem audiovisual, entre outros trabalhos.

CRISTINE TAKUÁ (coordenadora do movimento Escolas Vivas), do povo *Maxakali*, é uma pensadora, aprendiz de parteira e educadora. É formada em filosofia pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) e foi professora por doze anos na Escola Estadual Indígena *Txeru Ba'e Kuai'*. Atualmente é coordenadora das Escolas Vivas e integra o conselho da Associação Selvagem. Cristine Takuá é representante do Núcleo de Educação Indígena (NEI) dentro da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo e membro fundadora do Fórum de articulação dos professores indígenas do Estado de São Paulo (FAPISP). Faz parte do Instituto Maracá, que está fazendo a gestão compartilhada do Museu das Culturas Indígenas em São Paulo.

DUA BUSÊ, MANOEL VANDIQUE KAXINAWÁ, (coordenador da Escola Viva Huni Kuĩ) vive com sua família na aldeia Coração da Floresta, no Alto Rio Jordão. Dua Busê possui profundos saberes da cultura Huni Kuĩ – de histórias, medicina, música e espiritualidade – e, ao longo dos anos, tem transmitido seus conhecimentos para outros pajés e aprendizes. Em sua aldeia, criou um grande jardim, que batizou de Parque União da Medicina, onde são feitos cultivos, estudos e práticas dos saberes da medicina tradicional de seu povo. A Escola Viva Huni Kuĩ é um sonho seu. Como grande conhecedor, ele se preocupa com o futuro das novas gerações e vem buscando meios de manter a memória viva.

ERIKA YAMADA (Fundação Ford) é Oficial de Programa Sênior da Fundação Ford. Antes disso, atuou como consultora, com e para povos e organizações indígenas, em assuntos relacionados a direitos humanos, mudanças climáticas e consentimento livre, prévio e informado. Com cerca de 20 anos de experiência com direito internacional dos direitos humanos e políticas públicas, foi assessora e coordenadora geral na FUNAI/Governo Federal brasileiro, atuando com foco em direitos territoriais, educação comunitária e fortalecimento de organizações indígenas. Depois, serviu como Relatora Nacional para Direitos Humanos e Povos Indígenas pela Plataforma Dhesca, uma iniciativa de uma coalizão de ONGs no Brasil. Seu papel foi monitorar a situação dos direitos humanos dos povos indígenas no país. De 2016 a 2021 atuou

como Perita no Mecanismo da ONU sobre Direitos dos Povos Indígenas, período em que teve a oportunidade de aprender com povos indígenas de diferentes partes do mundo. Erika possui doutorado em direito e política indígena pela Universidade do Arizona, mestrado em direitos humanos internacionais e direito humanitário pela Universidade de Lund e bacharelado em direito pela Universidade de São Paulo, no Brasil.

FRANCY BANIWA (coordenadora da Escola Viva Baniwa) é mulher indígena, antropóloga, fotógrafa, escritora, dona de roça e pesquisadora do povo Baniwa, clã Waliperedakeenai, nascida na comunidade de Assunção, no Baixo Rio Içana, Terra Indígena Alto Rio Negro (AM). É doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional da UFRJ. Autora de *Umbigo do mundo: Mitologia, Ritual e Memória Baniwa Waliperedakeenai* (Dantes Editora, 2023), é a primeira mulher indígena brasileira a publicar um livro em antropologia. Entre 2019 e 2023 coordenou o subprojeto “Vida e Arte das Mulheres Baniwa”. Desde 2024, é coordenadora da Madzerokai, Casa dos Conhecimentos Ancestrais, Escola Viva Baniwa, em Assunção.

FRANCISCO LUIZ FONTES BANIWA (coordenador da Escola Viva Baniwa) é indígena Baniwa do clã Waliperedakeenai, natural da comunidade de Ucuqui Cachoeira, localizada no Rio Uaraná, afluente do Rio Ayari, parte da bacia do Rio Içana. É maadzero – que significa “sábio” para o povo Baniwa. É mestre de danças, cantos, instrumentos musicais, narrador, benzedor e artesão – saberes que aprendeu com seu pai, tios e avôs dos clãs Waliperedakeenai e Hohoodeni. Poliglota e narrador do livro *Umbigo do Mundo* (Dantes, 2023), nasceu falando Baniwa e Koripako, começou a aprender Nheengatu com seu pai e entende Kubeo por causa de sua avó materna. Além de português e espanhol, também aprendeu a falar Wanano em suas andanças.

GABRIELA DAVIES (Instituto Comadres) nasceu em 1993, no Rio de Janeiro, é historiadora da arte e curadora. Seu foco está em aproximar arte e público, investigando formas de diálogo entre instituições, artistas e sociedade. Já atuou em projetos com viés social como Fotos Pró Rio, 50x5 e Arte Substantivo Feminino. Foi curadora e diretora da Galeria Aymoré (2016-2021), com ênfase na experimentação da arte contemporânea brasileira. Em 2024, coordenou o programa de residências do Instituto Inclusartiz. É formada em Curadoria, Comunicação e Crítica pela Central Saint Martins (2013-16) e mestre em História da Arte pela University College London (2016-17), com pesquisa sobre a cor rosa.

GABRIELA MOULIN (Instituto Tomie Ohtake) é jornalista, mestra em arquitetura e atual diretora executiva do Instituto Tomie Ohtake. Atua nas discussões e nos

projetos que envolvem cultura, território e educação, com experiência em investimento social privado, alinhamento com políticas públicas e gestão cultural. Organizou vários livros, entre eles: *Seres rios* (BDMG Cultural, 2022), *Habitar o antropoceno* (BDMG Cultural e Cosmópolis, 2022), *Avizinhar fabulações* (BDMG Cultural, 2021), e as publicações do Instituto Tomie Ohtake *Caderno-ensaio 1: Barro* (2024), *Caderno-ensaio 2: Palavra* (2024) e *Caderno-ensaio 3: Povo* (2025).

ISAEAL MAXAKALI (coordenador da Escola Viva Maxakali) nasceu em 1978, na aldeia de Água Boa (MG), onde cresceu ouvindo e aprendendo os cantos e histórias dos espíritos *Yãmĩyhop*. Graduado em Formação Intercultural para Educadores Indígenas pela UFMG, iniciou seu percurso no cinema movido pelo desejo de mostrar a cultura *Maxakali*. Hoje é um dos principais diretores indígenas do Brasil, com filmes-rituais, documentários e animações. Em 2020, recebeu o Prêmio Carlos Reichenbach na 23a Mostra de Tiradentes com *Yãmĩyhex: as mulheres-espírito* (2019), dirigido com Sueli Maxakali, e também o Prêmio PIPA Online.

JEAN CARLOS AZUOS (Galpão Bela Maré / MAR) é curador, pesquisador e educador. Atua como curador na ELÃ – Escola Livre de Artes / Galpão Bela Maré e como curador assistente no Museu de Arte do Rio (MAR). Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, desenvolveu a pesquisa *Rumos Oblíquos: ensaios curatoriais contra o cânone*, dedicada a pensar a curadoria em perspectiva contracolonial e a investigar seus fundamentos conceituais e políticos. Seu trabalho reflete e articula projetos que fortalecem as presenças negra, indígena e dissidente na composição de outras cenas da arte contemporânea.

JOCHEN VOLZ (Pinacoteca de São Paulo) é diretor geral da Pinacoteca de São Paulo desde 2017. Ele foi curador do Pavilhão do Brasil na 57a Biennale di Venezia em 2017, apresentando Cinthia Marcelle – *Chão de caça* e premiado com uma menção especial pelo júri. Volz foi curador geral da 32a Bienal de São Paulo em 2016 com o título *Incerteza Viva*, foi Coordenador de Programação da Serpentine Galleries, em Londres, de 2012 a 2015, e curador do Instituto Inhotim, Minas Gerais, de 2004 a 2013, onde também serviu como Diretor Geral de 2005 a 2007 e como Diretor Artístico de 2007 a 2012. Junto com Daniel Birnbaum, Volz organizou a 53a Biennale di Venezia em 2009, com o título *Fare Mondi/Making Worlds*. Foi cocurador da 1a Aichi Triennial, em Nagoya, Japão, em 2010, e curador convidado da 27a Bienal de São Paulo em 2006. Contribuiu para muitas exposições em escala internacional no Brasil e no exterior. Entre 2001 e 2004, Volz foi curador do Portikus Frankfurt am Main. Volz recebeu o Prêmio Agnes Gund Curatorial Award 2017 pela instituição nova-iorquina Independent Curators International. Possui mestrado em história de

arte, comunicação e pedagogia pela Universidade Humboldt de Berlim (1998). Vive em São Paulo.

JÚLIA REBOUÇAS (Inhotim) nasceu em 1984, em Aracaju, SE. Vive em Belo Horizonte. É curadora, pesquisadora e gestora de museus. Desde 2023, é Diretora Artística do Instituto Inhotim, onde atuou na curadoria entre 2007 e 2015. Foi diretora artística da Oficina Francisco Brennand, em Recife (2021-2023), e consultora curatorial da 59a Biennale di Venezia (2022). Curadora do 36o Panorama da Arte Brasileira, *Sertão*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2019), foi também cocuradora da 32a Bienal de São Paulo, *Incerteza Viva* (2016). É Mestre e Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Minas Gerais.

LAHAYDA MAMANI POMA DREGER (Instituto Tomie Ohtake) formada em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP, com mestrado integrado em Programas Emergentes (Guimarães, Portugal), é curadora e arquiteta. Sua produção transita por diversos formatos e instituições.

MAÍRA MARQUES (Instituto Comadres) nasceu em 1981, no Rio de Janeiro. Desenvolve projetos que usam a arte como ferramenta de reflexão e comunicação sobre a vulnerabilidade humana. Seu trabalho foca especialmente os direitos das mulheres e as questões sexuais e reprodutivas. É formada em jornalismo, pós-graduada em comunicação pela ESPM, estudou artes visuais na EAV Parque Lage e fotografia no extinto Ateliê da Imagem. É cofundadora do Instituto Comadre, curadora do Largo das Artes e colaboradora da residência rural Casa Figueira e do Projeto Vivas.

PABLO LAFUENTE (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), nascido em Santurtzi, no País Basco, vive no Brasil. É diretor artístico do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). Foi coordenador do programa educativo do CCBB no Rio de Janeiro (2018-20), curador na Office for Contemporary Art Norway, Oslo (2008-13), e editor em Afterall e Afterall Books (2005-13). Trabalhou como professor em Central Saint Martins (2008-13) e na Universidade Federal do Sul da Bahia (2015-16), e foi parte da equipe curatorial de *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena* (Museu de Arte do Rio, 2017-18) e da 31a Bienal de São Paulo em 2014, entre outros projetos expositivos.

RAQUEL BARRETO (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) é historiadora e curadora-chefe do Museu de Arte Moderna do Rio. Foi cocuradora das exposições *Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros* (2021-2023), *Heitor dos Prazeres é meu nome* (2023) e *Lélia em nós: festas populares e amefricanidade* (2024), *Uma história da*

arte brasileira (2024), *Formas das águas* (2025) e *Dignidade e luta: Laudelina de Campos Mello* (2025). Autora de artigos publicados em jornais e revistas de circulação nacional e internacional, prefaciou a edição brasileira do livro *Angela Davis, uma autobiografia* (2019) e a nova edição de *Festas populares no Brasil*, de Lélia Gonzalez (2024). Foi finalista do Prêmio Jabuti na categoria Artes Visuais em 2024.

RENATA CURCIO VALENTE (Museu Nacional/UFRJ) é doutora (2007) e pós-doutora (2016) em Antropologia Social pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/UFRJ. Trabalhou entre 2007 e 2019 na área de Divulgação Científica do Museu do Índio (atual Museu Nacional dos Povos Indígenas) e, desde 2019, compõe a equipe do Setor de Etnologia e Etnografia (SEE) do Museu Nacional. Leciona desde 2021 no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e coordena, com Carla Dias, o grupo de pesquisa Núcleo de Antropologia, Patrimônio e Arte (NAPA), desenvolvendo e orientando pesquisas sobre coleções etnográficas, artes, museus e políticas culturais para povos indígenas no Brasil e na América Latina. Colabora com o Laboratório de Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (LACED) e com o Etnomuseu, Laboratório de Etnografia Participativa e Museologia, ambos do Museu Nacional/UFRJ. É membro do ICME/ICOM.

RENATA TUPINAMBÁ (artista), formada em jornalismo, é roteirista, curadora e multiartista. Diretora da Originárias Produções, faz parte do Guanabara Pyranga: Encontro de Culturas da Guanabara. Ela atua desde 2005 em projetos que conectam comunicação indígena, educação, filosofias, cosmologias, música, artes, cinema e saberes tradicionais. Sua pesquisa e criação transitam entre linguagens, sempre em diálogo com a ancestralidade e a contemporaneidade dos povos indígenas. Em 2025 apresentou a instalação sonora Tekobé, parte da exposição *Formas das Águas*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). A obra reuniu poesia em Tupi e cantos que ressoam memórias, sonhos e cosmologias de seus ancestrais Tupinambá. Em 2024 foi residente artística no território Sami, na Finlândia, dentro do projeto Cosmopercepções da Floresta, iniciativa do Goethe-Institut Rio. Ao longo de sua trajetória, Renata tem se afirmado como uma das vozes importantes da comunicação indígena, produção de músicos, realizadores e artistas indígenas, também na articulação de linguagens para fortalecer as memórias indígenas em diálogo com diferentes mundos.

SANDRA BENITES (Funarte), nascida na Terra Indígena Porto Lindo, município de Japorã (MS), em 1975, é mãe, pesquisadora e ativista. Do povo *Guarani Nhandewa*, atua como antropóloga, pesquisadora, curadora de arte e educadora. Destaca-se por

suas lutas em defesa dos direitos dos povos indígenas, sobretudo da demarcação dos territórios e da educação *Guarani*. É Diretora de Artes Visuais da Funarte, sendo a primeira pessoa indígena a ocupar uma diretoria na instituição.

SUELI MAXAKALI (coordenadora da Escola Viva Maxakali) nasceu em 1976, em Santa Helena de Minas, e é uma liderança do povo *Maxakali*, originário das regiões de Minas Gerais, Bahia e Espírito Santo. Além de liderança, educadora e fotógrafa, Sueli é também realizadora audiovisual. Com Isael Maxakali, tem produzido filmes emblemáticos da arte indígena contemporânea, registrando rituais e tradições ancestrais. Na 34a Bienal, apresentou a instalação *Kumxor koxuk yõg* (Os espíritos das minhas filhas), com objetos, máscaras e vestidos ligados ao universo mítico das *Yãmĩyhex*, as mulheres-espírito. É diretora de *Meu pai Kaiowá: Yõg ãtak* (2025).

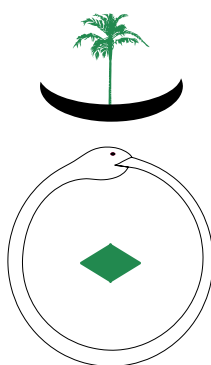
TAMIKUÃ TXIHI (artista) é mulher indígena do povo *Patxó*, fundadora do espaço cultural Toka da Onça oka, de memória viva, de recuperação da floresta atlântica e da cultura. Artista audiovisual, ceramista, escultora, muralista, performer e poeta. É curadora e arquiteta indígena, integrante da organização e movimento social continental Feminismo Comunitário de *Abya Yala*. Teve suas obras expostas na Pinacoteca de São Paulo, Galeria Carmo Johnson Projects (São Paulo), Caixa Cultural (Brasília), Tufts University Art Galleries (Boston), Museu do Futebol (São Paulo) e Museu das Culturas Indígenas (São Paulo). Foi indicada ao Prêmio PIPA (2022). Produziu a exposição *Mymba'i – pedindo licença aos espíritos*, dialogando com a Mata Atlântica e é uma das curadoras da exposição coletiva *Hendu Porã'rã – escutar com o corpo*, ambas no Museu das Culturas Indígenas (São Paulo).

TANIA QUEIROZ (Escola de Artes Visuais do Parque Lage e Casa Brasil) é diretora da Escolas de Artes Visuais do Parque Lage, diretora da Casa Brasil-RJ e coordenadora da Escola sem Sítio, uma escola de ideias. Foi professora de Artes e Sociologia na Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro (2010-2020) e professora substituta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2005-2007). É pesquisadora e doutora em Arte e Cultura Contemporâneas – Arte, Cognição e Cultura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, possui mestrado na mesma linha de pesquisa e graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Santa Úrsula (1979), especialização em Sociologia Urbana pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1985) e Licenciatura em Artes e Sociologia pela Universidade Candido Mendes (2007).



RESIDÊNCIA CASA ESCOLA VIVA
MAM Rio, outubro de 2025

Realização



SELVAGEM

Parceria



Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro

Apoio



**AMBASSADE
DE FRANCE
AU BRÉSIL**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Toda a realização dos Cadernos Selvagem é da equipe Selvagem, com coordenação editorial de Anna Dantes. Este caderno e muitos outros estão disponíveis no site Selvagem em português e várias outras línguas. Mais informações em selvagemciclo.org.br.

Tudo que Selvagem cria é para ser compartilhado gratuitamente. Você pode usar livremente esse material, em parte ou na íntegra, desde que dê créditos à Associação Selvagem e mantenha o acesso gratuito. Para permissões adicionais, escreva para contato@selvagemciclo.org.br.

Gostamos muito de acompanhar a circulação dos materiais Selvagem pelo mundo e, por isso, se usar esse material de alguma forma, convidamos também a compartilhar registros pelo e-mail acima.

Se você deseja retribuir, convidamos a apoiar financeiramente as Escolas Vivas, uma rede de 5 centros de formação para a transmissão de cultura e conhecimentos indígenas: selvagemciclo.org.br/apoie.

Agradecemos!