

NOTAS PARA PENSAR AS CRISES AMBIENTAIS A PARTIR DO MUNDO COLONIAL E DA ARTE CONTEMPORÂNEA¹

DOI: 10.33871/sensorium.2024.11.9553

Maria Amelia Bulhões²

Resumo: Frente à emergência das crises climáticas e perspectivas de fim de mundo exploradas por muitos autores, este artigo parte das discussões propostas por Malcom Ferdinand e Tício Escobar para pensar nas consequências da colonialidade e suas reverberações na arte contemporânea. Enquanto Ferdinand desenvolve o conceito de ecologia decolonial, Escobar explora a noção de aura latente, podendo ideias serem consideradas como atualizações das teorias marxistas a partir do mundo colonial. Neste texto, e partir das teorias desenvolvidas por ambos, destaco obras dos artistas visuais Grada Kilomba, Ayrson Herácito, Daiara Tukano e Glicéria Tupinambá, que se estabelecem como práticas artísticas contracoloniais, dialogando com os conceitos e reflexões desenvolvidos por estes autores.

Palavras-chave: Ecologia decolonial, Aura latente, Malcom Ferdinand, Tício Escobar, Práticas artísticas contracoloniais.

NOTES FOR THINKING ABOUT ENVIRONMENTAL CRISES FROM THE COLONIAL WORLD AND SOME PERSPECTIVES OF CONTEMPORARY ART

¹ Este texto foi finalizado sob as circunstâncias da calamidade ocasionada pelas enchentes que assolaram a Região Sul do Brasil, reforçando a necessidade urgente de assumir o debate climático no campo artístico.

² LATTES ID <http://lattes.cnpq.br/1775668355438233>

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-5983-9730>

Doutora pela Universidade de São Paulo (1990), Estágio Sênior na Universidade de Paris I, Sorbonne (1995/97) e Universidade Politécnica de Valencia (2006/07). Professora e orientadora do PPG Artes Visuais, UFRGS. Foi pesquisadora 1A do CNPq, líder de Grupo de Pesquisa registrado, presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, ABCA (2016-2021), da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas, ANPAP (1993/95), Diretora do Instituto Cultural Brasil Venezuela (2003/04) e coordenadora do PPG Artes Visuais da UFRGS (1991/95). Sua pesquisa aborda arte contemporânea em suas relações sistêmicas, com foco em tecnologias e natureza.. Últimos livros: *Desafios: arte e internet no Brasil*, 2022, *Arte Contemporânea no Brasil* (2019); *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil* (2014); e *Web arte e poéticas do território* (2011). Recebeu o Prêmio ABCA para publicações (2023 e 2012), Açorianos de Artes Plásticas e Pesquisador Gaúcho da FAPERGS, ambos em 2018. Informações www.ufrgs.br/arterefexoes/site/

Abstract: In the face of the emergence of climate crises and perspectives of the end of the world explored by many authors, this article starts from the discussions proposed by Malcom Ferdinand and Ticio Escobar to think about the consequences of coloniality and its reverberations in contemporary art. While Ferdinand develops the concept of decolonial ecology, Escobar explores the notion of latent aura, ideas that can be considered as updates of Marxist theories from the colonial world. In this text, and based on the theories developed by both, I highlight works by visual artists Grada Kilomba, Ayrson Heráclito, Daiara Tukano and Glicéria Tupinambá, which establish themselves as countercolonial artistic practices, dialoguing with the concepts and reflections developed by these authors.

Keywords: Decolonial ecology, Latent aura, Malcom Ferdinand, Ticio Escobar, Countercolonial artistic practices.

NOTAS PARA PENSAR LAS CRISIS AMBIENTALES DESDE EL MUNDO COLONIAL Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Resumen: Ante el surgimiento de crisis climáticas y perspectivas de fin del mundo exploradas por muchos autores, este artículo parte de las discusiones propuestas por Malcom Ferdinand y Ticio Escobar para pensar las consecuencias de la colonialidad y sus reverberaciones en el arte contemporáneo. Mientras Ferdinand desarrolla el concepto de ecología descolonial, Escobar explora la noción de aura latente, y las ideas pueden considerarse como actualizaciones de las teorías marxistas del mundo colonial. En este texto, y a partir de las teorías desarrolladas por ambos, destaco obras de los artistas visuales Grada Kilomba, Ayrson Heráclito, Daiara Tukano y Glicéria Tupinambá, que se erigen como prácticas artísticas contracoloniales, dialogando con los conceptos y reflexiones desarrolladas por estos autores.

Palabras clave: Ecología decolonial, Aura latente, Malcom Ferdinand, Tício Escobar, Prácticas artísticas contracoloniales.

Para escrever este texto, exploro dois recentes livros de pensadores que, retomando raízes históricas ainda vivas, nos auxiliam a pensar o presente dentro dos desafios que o mundo capitalista em sua expansão colonial coloca para a sobrevivência do planeta Terra, desde seus primeiros tempos até as grandes crises ambientais atuais. Não por acaso, um deles é caribenho, e o outro, paraguaio: Malcom Ferdinand (*Uma ecologia decolonial*, edição original, em francês, 2019) e Ticio Escobar (*Aura latente*, edição original, 2020). O primeiro antecipa-se à crise mundial da Covid-19 e o segundo foi escrito durante ela. Ambos apontam a necessidade de enfrentar as crises climáticas e também a viral, incorporando saberes e afetos dos povos originários e dos negros na construção de possíveis futuros. A partir de suas reflexões, aproximo-me das obras dos artistas Grada Kilomba, Ayrson Heráclito, Daiara Tukano e Glicéria Tupinambá, como respostas da arte a esses temas polêmicos, com criatividade, imaginação e saberes plurais.

Malcom Ferdinand toma a diáspora africana no Caribe como ponto de partida para pensar o mundo dentro de uma perspectiva que considera três propostas filosóficas para orientar seu caminho reflexivo. Primeiro, a constatação da dupla fratura, colonial e ambiental, da modernidade, instituída a partir da hierarquia entre brancos e racializados e a separação entre os movimentos pós-coloniais antirracistas e

os ecológicos, com a grande partilha conceitual da natureza/cultura, meio ambiente/sociedade. A adoção do termo Antropoceno, popularizado por Paul Crutzen, Prêmio Nobel de Química em 1995, coloca em evidência as atividades humanas que se tornaram as formas que mais afetam os ecossistemas da Terra. Termos como planeta, Terra, natureza e meio ambiente mascaram a natureza das favelas, plantações, usinas, prisões e minas, resultado de uma dupla fratura colonial: ambiental e étnica. Movimentos de preservação (ambientalistas) não tocam nas discriminações sociais e políticas nem nos modelos de exploração que separam os humanos e os espaços geográficos da Terra entre colonizadores (brancos europeus) e colonizados (racializados), com a ocultação das condições coloniais da dominação em produção técnica. O conceito de Antropoceno branco, como vem sendo tratado, apaga o fato colonial (histórico e atual) nas crises ambientais, tornando necessária uma reformulação que coloque a exigência do pensamento decolonial no centro das questões ecológicas. Essa fratura é vista pelo autor como problema central de qualquer abordagem.

A segunda proposta é a exigência de uma revisão que promova a afirmação da filosofia, das histórias e dos pensamentos africanos e afro-americanos para restaurar a dignidade dos pretos, além de incluir questões de gênero, e outras etnias, apontando outras bases conceituais. Para ele, uma ecologia decolonial deve incluir outra gênese da questão ecológica e de seus conceitos (justiça ambiental, ecocrítica pós-colonial, validando conceitos como racismo ambiental, colonialismo ambiental e imperialismo ecológico).

Trabalhando neste sentido, destaco a obra de Ayrson Heráclito, *O Sacudimento da Casa da Torre e O Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée*, composta por duas performances realizadas em 2015, na Casa da Torre no litoral da Bahia, Brasil, e na Maison des Esclaves (Casa dos Escravos), na ilha de Gorée, no Senegal³. Nela, o artista realiza no campo da arte a proposta de Malcom Ferdinand de revisão e afirmação dos valores das culturas negras. O artista reafirma o “sacudimento”, uma prática ritual originária das religiões de matriz africana que realiza uma limpeza espiritual por meio de ramos de folhas que são agitados em um movimento que visa afastar “eguns” (mortos que permanecem entre os vivos e causam desconforto e infortúnios) da pessoa ou de seu entorno. Ao realizar suas ações performáticas, o artista reinstaura um saber negro do passado colonial escravista doloroso para exorcizar essas duas edificações, situadas em margens opostas do oceano Atlântico. Ao conectar esses dois lugares, compreendidos como local de embarque de homens na condição de escravos e o local de sua chegada no Brasil, a performance reflete sobre os locais onde ocorriam a perda da humanidade e o legado histórico dessas violências que ainda hoje permanecem em nossa sociedade. A obra reforça o desligamento da terra no mundo colonial, a perda das origens e dos conhecimentos dos pretos, dominados pela tecnologia do homem branco, na qual o pensamento mágico e o conhecimento não mensurável pela ciência não têm valor. Destaca-se, assim, a confluência dos pensamentos de Malcom Ferdinand, Ayrson Heráclito, Davi Kopenawa, Airton Krenak e Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo), na defesa de uma produção intelectual contracolonial.

³ A performance foi realizada como resultado do prêmio de residência do 18º Festival na Raw Material Company em Dacar, Senegal, e exibida na 57ª Bienal de Veneza, na forma de uma videoinstalação.



Figura 1 - Ayrson Heráclito. “O Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée: Díptico I”, 2015. Impressão fotográfica sobre papel algodão, 130 x 460 cm. Disponível em: https://www.portasvilaseca.com.br/wp/wp-content/uploads/2020/07/Ayrson_Heraclito_Blau_Projects.pdf. Acesso em: 19/06/2024.



Figura 2 - Ayrson Heráclito. “O Sacudimento da Torre na Bahia: Díptico I”, 2015. Impressão fotográfica sobre papel algodão, 130 x 460 cm. Disponível em: https://www.portasvilaseca.com.br/wp/wp-content/uploads/2020/07/Ayrson_Heraclito_Blau_Projects.pdf. Acesso em: 19/06/2024.

Na estruturação de seu livro, Malcom Ferdinand lança mão de uma forte analogia do navio como metáfora da realidade, uma licença poética que ele explora de maneira rigorosa e criativa. O uso dessa metáfora é, sobretudo, o reconhecimento de uma capacidade dos navios de concentrar o mundo em seu interior. Como ele mesmo diz: “Da Niña de Cristóvão Colombo aos porta-contêineres, das traineiras aos navios de guerra, dos baleeiros aos petroleiros, dos navios negreiros aos navios dos imigrantes naufragando no Mediterrâneo, por suas funções, seus trajetos e suas cargas, os navios revelam as relações do mundo” (FERDINAND, 2021, p. 43). Ao empregar a metáfora do navio, ele faz uso de uma série histórica de embarcações que marcaram todo o desenvolvimento colonial nas Américas. Ele busca também as palavras de Foucault:

E se considerarmos o barco, o grande barco do século XIX, é um espaço flutuante, lugar sem lugar, com vida própria, fechado em si, livre em certo sentido, mas fatalmente ligado ao infinito do mar e que, de porto em porto, de zona em zona, de costa a costa, vai até as colônias procurar o que de mais precioso elas escondem naqueles jardins orientais que evocamos há pouco, compreenderemos por que o que barco foi, para nossa civilização – pelo menos a partir do século XVI –, ao mesmo tempo, o maior instrumento econômico e nossa maior reserva de imaginação. (FOUCAULT, apud FERDINAND, 2021, p. 30)

Essa mesma metáfora é utilizada pela artista portuguesa de ascendência africana Grada Kilomba, na instalação performativa *O Barco* (2021). Nela, reuniu 134 blocos de madeira queimada que se estendem por 32 metros, dispostos em referência tanto à arquitetura do fundo dos navios negreiros, que levavam africanos escravizados até o Brasil, quanto a lápides por sua forma e cor⁴. Ao longo do deslocamento entre os blocos, o visitante depara-se com frases de um poema escrito por Kilomba e traduzido para seis idiomas: árabe, yorubá, crioulo de Cabo Verde, inglês, kimbundu e português. Frases como “Uma dor é uma revolução”, “Uma alma, uma memória”, “Uma morte, uma dor”, “Uma alma, uma memória”, [JRD 1] “Uma ferida, uma morte, um esquecimento” são inscritas em dourado, sobressaindo na madeira queimada, totalmente negra. Nesta obra a artista lembrou a *diáspora africana*, quando 12 milhões de pessoas foram deslocadas das suas terras para serem vendidas nas rotas da escravatura, ao longo de cinco séculos, segundo as pesquisas que realizou para criar esta sua primeira instalação de grande escala. Este trabalho constrói uma metáfora para 500 anos de história da escravidão, quando a política, a filosofia e as artes confirmaram a prática desta barbárie por parte de Portugal, fazendo um apagamento total da cultura dos escravizados. O barco de Kilomba e o navio de Malcom são palavras e imagens que contêm todas as contradições e dores desta história.

⁴ *O Barco*, de Grada Kilomba, foi exibido pela primeira vez em Inhotim.



Figura 3 - Grada Kilomba. O Barco, 2021. Obra inédita no Brasil em exibição na Galeria Galpão. Foto: Ana Clara Martins. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/eventos/grada-kilomba-o-barco-2021/#:~:text=No%20trabalho%20O%20Barco%20>. Acesso em: 18/06/2024.

Para desenvolver sua análise, Malcom foca sua abordagem na região caribenha. Assim, no primeiro capítulo, que se denomina “A tempestade moderna”, explora a compreensão histórica da colonização e da escravidão no Caribe. O autor destaca o processo colonial como o estabelecimento de uma maneira violenta de habitar a terra, que recusa a possibilidade de um mundo com o outro igual que não o europeu colonizador hegemônico. Além de causar o genocídio dos povos indígenas e a destruição de ecossistemas, esse habitar colonial transformou as terras em um espaço fraturado pelos engenhos e grandes plantações, caracterizando uma era geológica que ele denomina *Plantationoceno*. Esse processo colonial provoca perdas de relações com a terra através dos deslocamentos geográficos que, no tráfico negreiro transatlântico, cria uma nova forma de escravidão. Nela se estabelece uma diferenciação entre seres humanos e os não humanos, estes últimos jogados nos porões dos navios. Segundo o autor, a partir dessas histórias e das catástrofes, tais como os ciclones regulares que devastam as costas americanas, se estabeleceu a fratura do habitar colonial, que apenas repete e prolonga a escravização dos dominados, fazendo da tempestade ecológica um verdadeiro ciclone colonial.

No segundo capítulo, “Arca de Noé”, o autor revela como ambientalismo e abordagens tecnicistas das questões ecológicas reforçam as rupturas coloniais e uma concepção de ecologia colonial. Revela como

o ambientalismo e a abordagem tecnicista das questões ecológicas conduzem um reforço das rupturas coloniais legadas pela colonização, por meio dos exemplos das políticas públicas no Haiti relativas ao reflorestamento de um parque, de uma reserva da ilha Vieques, na costa de Porto Rico, e as consequências de uma contaminação na Martinica e em Guadalupe, por um pesticida tóxico chamado clordecona. De maneira contraproducente, tal abordagem torna possível uma ecologia que recusa o mundo, reforça as discriminações coloniais e as desigualdades sociais: uma ecologia colonial.

No terceiro capítulo, denominado “Navio negreiro”, denuncia as degradações ecológicas na defesa de um aquilombamento civil. Mostra o outro caminho seguido por aqueles que associam a denúncia das degradações ecológicas à crítica decolonial. Aponta para uma embarcação que não é mais somente histórica, e sim a proposta utópica a partir da qual se lançam, tendo como perspectiva uma nova ecologia à semelhança dos escravizados fugitivos nos quilombos. Na chave de uma outra leitura dos escritos ecologistas, indica que a tarefa decolonial não é um problema exclusivo dos colonizados, dos escravizados e dos racializados, remetendo também à responsabilidade dos livres, homens e mulheres, revelando um aquilombamento civil. Coloca em cena aqueles com os quais a ecologia está intimamente ligada numa investigação de mundo, numa libertação de sua condição de escravizados coloniais: a proposta de uma ecologia decolonial. Anuncia a ambição de ir além da dupla fratura por meio de uma escrita que, passando de um lado ao outro, vai costurar as presenças e os pensamentos e estender as velas de um navio-mundo diante da tempestade.

Este mesmo pensamento de uma ecologia que vai além na libertação dos racializados está presente na *Floresta de infinitos* (2023), instalação de Ayrson Heráclito e Tiganá Santana, produzida especialmente para a 35ª Bienal Internacional de São Paulo. Essa obra é um projeto político em defesa da vida e da preservação da natureza, que propõe uma ruptura radical com toda a ignorância e o extermínio, um tributo à floresta, uma oferenda às forças da natureza, louvando sua energia resguardada entre plantas e árvores, que tornam possível a existência da humanidade. O trajeto nessa imersão sensorial coloca o espectador literalmente dentro de uma floresta que se desdobra em uma sala do Pavilhão do Ibirapuera, com um espaço total de 240 metros quadrados. A instalação é formada por inúmeros bambus, com espessuras variadas, chegando a no máximo 20 centímetros de espessura e aproximadamente quatro metros de altura, colocados verticalmente, apoiados no chão, um ao lado do outro, por toda a sala. Serpenteando por entre os bambus há um caminho sinuoso, coberto de serragem, por onde o visitante caminha seguindo nessa trilha pequena e pouco visível devido a uma luz difusa na escuridão. Ao longo da trilha se encontram caixas que espalham o som por todo o ambiente, criando um “encantamento sonoro-imagético”, como dizem os artistas. São diversas camadas e texturas sonoras, oferecendo a experiência de uma imersão tridimensional ao alternar melodias e sons captados. Percebe-se uma atmosfera sensorial da floresta em seus diferentes momentos, com sons intermitentes de seres vivos, humanos e não humanos, de ventos, de árvores e de chuvas. Também compõe a instalação-floresta um conjunto de telas de 2,5 metros por 1,4 metro em tecido tipo voil, preto ou transparente, estendido a partir do teto. Nelas são projetadas imagens, em vídeo ou foto animada, que aparecem nas telas de projeção dispostas em locais específicos da instalação, ativadas conforme o visitante se desloca pela trilha e passa por elas. Nas telas surgem aparições humanas, pessoas que não estão mais biologicamente vivas, mas que são convocadas por terem lutado pela salvaguarda de diversas manifestações da natureza. Segundo os artistas, essas personagens humanas (por exemplo, Mãe Stella de Oxóssi, Joãozinho da Goméia, Mãe Edna, Dom Phillips e Bruno Pereira, Chico Mendes e o Índio do Buraco, entre outros, se tornaram guardiãs de uma concepção complexa da floresta e da natureza. Eles fazem parte do encantamento que a obra evoca, uma vez que invocam a conexão com forças e entidades afro-brasileiras e indígenas, que se esparramam em toda a instalação. Também estão lá as aparições dos chamados espíritos biomórficos, isto é, seres extintos

ou violentados pela ação humana, como, por exemplo, o rio Doce, o pássaro peito-vermelho-grande e a gameleira branca. Esses seres também se tornaram encantados, que, segundo os artistas, tornaram-se guardiãs das florestas e das suas possibilidades infinitas. Há uma única imagem/aparição biologicamente viva: uma árvore de pau-brasil de mais de 600 anos, a mais antiga já identificada no País, no sul da Bahia. Todas essas aparições convidam o visitante a repensar as ações humanas em relação ao equilíbrio ecológico e à presença mágica da arte, retomando as cosmovisões ancestrais e clamando pela natureza. A ambientação misteriosa e fluida da instalação sugere que as tecnologias digitais com sua virtualidade podem se aproximar bastante das inúmeras vivências mágicas das cosmovisões negras e indígenas em relação às florestas.



Figura 4 - Vista da obra “*Floresta de infinitos*” (2023), de Ayrson Heráclito e Tiganá Santana na 35ª Bienal de São Paulo – *coreografias do impossível* © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo. 2023.

Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/ayrson-heraclito-e-tigana-santana/>. Acesso em:

18/06/2024.

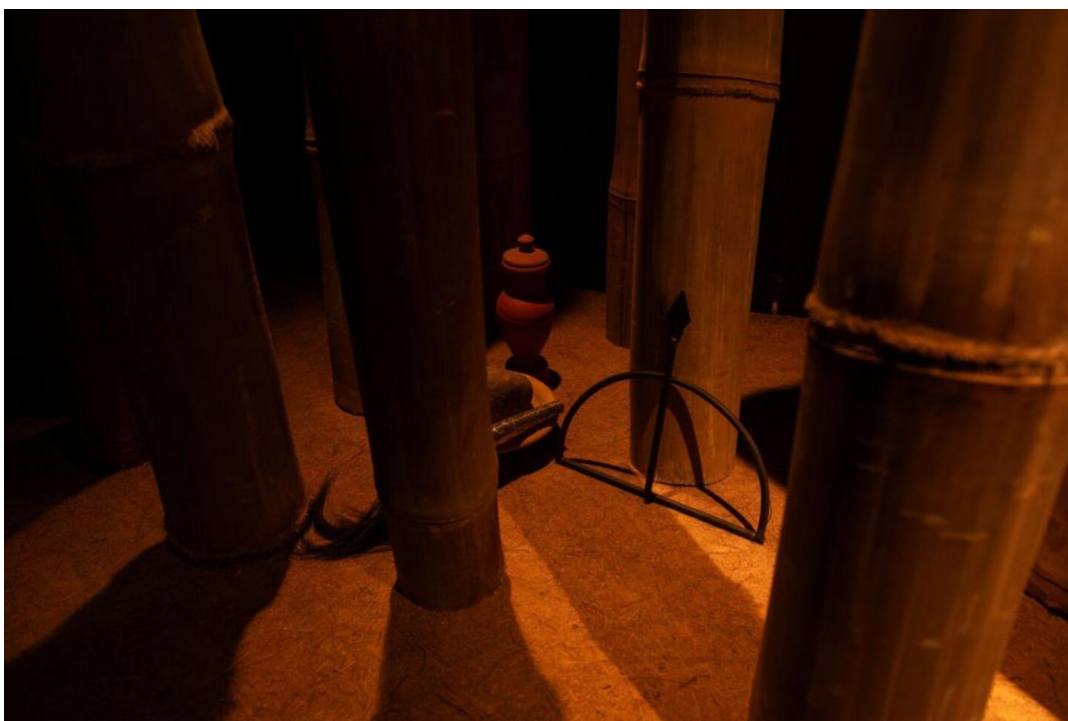


Figura 5 - Vista da obra “*Floresta de infinitos*” (2023), de Ayrson Heráclito e Tiganá Santana na 35ª Bienal de São Paulo – *coreografias do impossível* © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo. 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/ayrson-heraclito-e-tigana-santana/>. Acesso em: 18/06/2024.

Malcom Ferdinand, no quarto capítulo de seu livro, denominado “Um navio mundo”, propõe forjar alianças e encontros entre espécies, na busca de justiça para colonizados e escravizados. Para ele, um navio-mundo pode ultrapassar o impasse da dupla fratura da modernidade (nem arca de Noé, nem navio negreiro), propondo pensar a ecologia à luz do encontro com o outro como seu horizonte. Nesses encontros é possível restabelecer uma relação matricial com a Terra, forjando alianças interespecies, em que a causa animal e a exigência de emancipação dos negros revelam-se problemas em comum. Encontros que só se sustentam com a condição de instaurar um convés da justiça que exceda a fratura ambiental e colonial, dando conta política e juridicamente dos não humanos, bem como das buscas por justiça de colonizados e escravizados. Esse convés da justiça abre o horizonte de um outro mundo, através do que denomina uma ecologia-do-mundo.

Essa é a terceira e mais importante proposta de Malcom: a defesa de uma *Ecologia Mundo* (cuja gênese ele reconhece em Jason Moore) como ponto de partida e horizonte de chegada de todo projeto dedicado à salvaguarda do futuro dos seres humanos na Terra. Ele aponta o desenvolvimento de uma ecologia política e decolonial como caminho a um mundo comum a bordo do que denomina navio-mundo, incorporando outras formas de fazer mundo, como, por exemplo, dos povos originários. Ecologia como confrontação com a pluralidade em um mundo comum (sem propriedade) de humanos e não humanos, trabalhando a diferença Homem (branco masculino, ocidental) e humanos (pluralidade e diversidade).

O segundo autor a considerar neste texto, Ticio Escobar, no seu livro, elaborado e publicado no momento crítico da pandemia da Covid-19, aborda a crise viral como deflagradora de questões estéticas, éticas,

políticas e técnicas. O autor se propõe a analisar a crise a partir da arte contemporânea, tomando o conceito emblemático da aura como centro de suas reflexões. Sua abordagem é bastante distinta de Malcom, uma vez que não discute diretamente as problemáticas da expansão colonial em termos de dominação étnica, entretanto, ao questionar a estética euro-ocidental como modelo exclusivo da arte, aponta para possíveis novos modelos. Com foco direto em questões conceituais filosóficas do campo da arte, Escobar reflete a partir deste momento crítico do mundo globalizado e abalado pelo vírus.

A arte não oferece panaceias para os infortúnios que acompanham pandemias de saúde ou soluções para as desigualdades que impõem pragas político-sociais: vivifica o olhar ético, resiste à instrumentalização de suas imagens e reinventa continuamente o escopo e modos de temporalidade. A arte alimenta reservas de significação, formas que podem permanecer em estado latente até encontrarem o seu *tempo* em momentos favoráveis. Fomentar embriões do vir a ser é o seu compromisso com o futuro: diante disso, a arte nos permite ver saídas potenciais onde só aparece um caminho bloqueado por vírus e desigualdades fatais. (ESCOBAR, 2021, p. 21)

Assim, percebe-se no desenrolar de seu texto a ideia central de que, frente ao imprevisível do tempo presente (pandemia e outras ameaças ambientais) e do que virá, a humanidade precisa assumir as responsabilidades pelas desigualdades como causas das crises que precederam e provocaram os problemas que enfrenta.

Escobar articula um conjunto de ensaios em quatro capítulos: “A pequena morte da arte”; “Aura dissidente: arte e política”; “A aura na época da reprodutibilidade numérica” e “Aura diferente”: a eficácia das imagens em certas culturas indígenas. No primeiro capítulo realiza uma crítica profunda e muito bem fundamentada da estética ocidental como teoria única e privilegiada da arte, a partir do conceito contraditório e flexível de aura, para estabelecer o que considera a possível “pequena morte da arte” (a perda de sua grandiloquência). No segundo capítulo, foca no desenvolvimento na análise dos vínculos entre arte e política, considerando a dimensão política e ética da arte como configurada em tentativas de subverter a ordem simbólica estabelecida. Saindo fora dos limites e controles para buscar formas que iluminem verdades e sustentem conceitos vivenciais, construindo contra-hegemonias. Considera o popular a partir do pertencimento a grupos indígenas e afrodescendentes, coletividades rurais e suburbanas relacionadas com as anteriores por filiação ou afinidade. No terceiro capítulo, trabalha a partir do clássico texto de Walter Benjamin, utilizando o conceito de latência como virtualidade aurática para analisar o desenvolvimento das práticas artísticas digitais. No quarto e no último capítulos, aborda uma aura latente em práticas fora do sistema da arte que requerem ser ativadas, seja pelo circuito tradicional da arte, seja pelo ato político de reconhecimento do valor de pertencimento a outros sistemas culturais. Ainda nesses capítulos, o autor, um estudioso das práticas artísticas contemporâneas dos povos originários no Paraguai há muitos anos, aponta para a possibilidade de que as culturas indígenas oferecem pistas relativas a outras maneiras de enfrentar o que haverá de vir⁵. O texto de Escobar destaca a importância de abrir lugar para as cosmovisões dos povos originários neste momento de crises, o que para ele pode ser uma oportunidade de novos horizontes no campo artístico.

⁵ Relembrando que o livro foi elaborado dentro do período mais crítico das crises geradas pela pandemia da Covid-19 e do isolamento cultural exigido para seu controle.

Ecoando as propostas de Escobar, articuladas aos tempos da pandemia, pode ser observada, no Brasil, uma retomada aurática das práticas dos povos primitivos, sendo realizada de diferentes formas por diversas instituições. Destacam-se as seguintes grandes exposições realizadas na Pinacoteca de São Paulo, *Véxoa: nós sabemos* (2020), no Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea* (2021), na Galeria Fayga Ostrower (Brasília, Distrito Federal) e na Casa da Lenha (Porto Seguro, Bahia) (2021), *Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá* e, mais recentemente, no Museu de Arte de São Paulo, *Histórias indígenas* (2023). Além disso, a 35ª Bienal de São Paulo (2023) contou com um coletivo de curadores formado por Diane Lima, Hélio Menezes e Grada Kilomba, todos ligados às etnias originárias e afrodescendentes, e a representação brasileira na tradicional Bienal de Veneza (2024) teve a curadoria compartilhada por três indígenas, Arissana Pataxó, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco Wapichan.

Esses talvez sejam os principais eventos a destacar, por sua magnitude e sua repercussão, entretanto é importante destacar que, a partir da pandemia, se espalhou pelo País um conjunto de exposições com temáticas indígenas e afrodiáspóricas⁶. Neste contexto gostaria de destacar o chamado *Levante dos mantos* (CASTRO, FONSECA, 2022), que reúne um conjunto de “confrontos éticos-estéticos e políticos ante a autoridade e a naturalização do espúrio e dos saqueamentos coloniais, na expectativa de fazer ressoar as incessantes disputas de narrativas no campo das artes, com protagonismo do movimento autodeclarado como Arte Indígena Contemporânea” (ESBELL, 2020).

Esse movimento faz referência direta aos mantos Tupinambás, entre os quais, um deles, raríssimo exemplar do século XVII com cerca de 4,2 mil penas rubras de aves, se encontra exposto em uma vitrine do Museu Nacional da Dinamarca, em Copenhague. Ele é um dos onze mantos tupinambás ainda existentes no mundo dos quais se tem notícia, e os demais encontram-se nas seguintes instituições europeias: Nationalmuseet Etnografisk Samling (Copenhague, Dinamarca); Museum der Kulturen (Basileia, Suíça); Musée Royal d’Art et d’Histoire (Bruxelas, Bélgica); Musée du Quai Branly (Paris, França); Museo di Storia Naturale, Università degli Studi di Firenze (Florença, Itália); Museum Septalianum, Biblioteca Ambrosiana di Milano (Milão, Itália)⁷. No fim do século XX, ensaiaram um movimento para trazer as peças de volta ao Brasil, e a iniciativa agora está em vias de se efetivar, com a vinda de um manto, tudo anunciado na imprensa⁸.

⁶ Essa expansão em questão já está bastante documentada e mereceria um estudo mais específico.

⁷ Dados obtidos em Caffé e Gontijo, 2023.

⁸ Em junho de 2023, o Nationalmuseet (Museu Nacional da Dinamarca) anunciou a devolução de um manto tupinambá, que passará a integrar o acervo do Museu Nacional (Rio de Janeiro/RJ).



Figura 6 - Manto Tupinambá, no Musèe du quai Branly, em Paris, com Glicéria e Jessica Tupinambá.
Foto: Nathállli Pavelit. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/5998/599874671015/html/>.
Acesso em: 19/06/2024.

Esses mantos, confeccionados há mais de 400 anos, com penas do pássaro Guará, foram levados do Brasil no início da colonização por viajantes europeus e ofertados a monarcas e famílias nobres europeias. Os mantos tupinambás eram usados pelos indígenas dessa etnia em ocasiões especiais, como rituais religiosos e festividades. Esse grupo indígena habitava quase todo o litoral, da faixa que vai de Santa Catarina até o Amapá. Cálculos imprecisos de historiadores e antropólogos indicam que os tupinambás somavam entre 189 mil e 1 milhão de indivíduos no fim do século XVI. Eles dominavam uma extensa faixa da costa entre São Paulo e Ceará, entretanto, ao longo do período colonial, a maioria foi morta ou convertida à fé cristã pelos colonizadores, fazendo com que a historiografia oficial acreditasse que os tupinambás haviam desaparecido. Somente em 2001 a Fundação Nacional do Índio (Funai) reconheceu os moradores de 47 mil hectares localizados no Sul da Bahia como descendentes desta etnia. Hoje, a área batizada de Terra Indígena Tupinambá de Olivença avança pelos municípios de Ilhéus, Buerarema e Una, reunindo 4.631 pessoas divididas em 23 aldeias, mas ainda não está totalmente demarcada. Os tupinambás remanescentes jamais se esqueceram dos trajes, que julgam sagrados e evocam em narrativas transmitidas de geração a geração, sonhando com o retorno de pelo menos um dos mantos para o Brasil.



Figura 7 - Manto tupinambá do século XVI, feito de penas de guará, que está no Museu Nacional da Dinamarca e será doado ao Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Foto: Reprodução Exposição Os Primeiros Brasileiros/Museu Nacional (UFRJ). Disponível em: <https://g1.globo.com/ciencia/noticia/2023/06/28/rarissimo-manto-tupinamba-que-esta-na-dinamarca-sera-devolvido-ao-brasil-peca-vai-ficar-no-museu-nacional.ghtml>. Acesso em: 20/06/2024.

Respondendo a esse desejo coletivo, em um movimento de repatriação simbólica, mantos alternativos se instauram no campo da arte, colocando em debate a expropriação que os indígenas do País vêm sofrendo desde o período colonial. Como resposta à impossibilidade de repatriar os preciosos vestuários, as artistas Glicéria Tupinambá e Daiara Tukano decidiram recriá-los, cada uma a seu modo, em uma grande volta do manto tupinambá⁹. Para as duas artistas, o manto é uma entidade, um encantado, assim como os seres das florestas de Heráclito e Tinguá. Daiara¹⁰ afirma que não foi ela que levou o manto, mas ele que a levou, e Glicéria sonha com o manto, ele conversa com ela, a ensina e guia. O trabalho das duas com os mantos iniciou no mesmo ano, em 2020 (não por acaso, em plena pandemia).

⁹ Sobre esse movimento e as obras das artistas, ver Caffé e Gontijo (2023).

¹⁰ Embora não seja tupinambá, a artista relata que pediu permissão aos caciques e pajés daquela etnia para elaborar o manto e usá-lo. Para sua confecção realizou um meticuloso trabalho de pesquisa.

Daiara Tukano, artista, professora, ativista dos direitos indígenas e comunicadora, pesquisa a memória dos povos indígenas, desenvolvendo uma obra indissociável da cultura ancestral do povo Tukano. Ela produz imagens que evocam aspectos da existência que usualmente não se revelam ao olhar, e, assim, veste seu manto na *Ativação Mori' erenkato eseru' Cantos para a vida*, realizada por ela e Jaider Esbell, na Pinacoteca de São Paulo, no âmbito da mostra *Véxoa: Nós Sabemos*. Nessa ocasião, coberta pelo manto de plumas vermelhas, ela apresenta-se como uma entidade, pairando entre os visitantes. No lugar de seu rosto há um espelho convexo, que substitui o seu pelo do visitante que pode se ver no reflexo bem pequeno, coberto pelas plumas vermelhas, absorvido por seu mistério. Na “ativação”, acompanhada por Esbell, que produz o som de uma marca, percorre as salas da Pinacoteca de São Paulo, por entre as obras, para ativar simbolicamente o espaço do acervo, inserindo-se onde antes nenhum artista indígena havia se apresentado. Daiara Tukano apresentou ainda seu manto na 34ª Bienal de São Paulo, ocasião em que declara:

Os mantos deixaram de ser confeccionados com a invasão dos territórios, o genocídio dos povos indígenas e a extinção em curso das aves sagradas. Esta obra fala muito do sagrado, mas fala também do luto que tenho vivido e compartilhado com os parentes pelas perdas de tantos anciões guardiões dessas histórias. (BIENAL SÃO PAULO, 2021)



Figura 8 - Daiara Tukano. “Kahtiri E'õrõ - espelho da vida. Plumária e espelho convexo”, 2020. Exposto na 34ª Bienal de São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.daiaratukano.com/bio>. Acesso em: 19/06/2024.

Glicéria Tupinambá conheceu o manto exposto no Museu Nacional da Dinamarca, em Copenhague, ocasião em que se emocionou e percebeu a importância simbólica dos mantos. Originária da Terra Indígena Tupinambá de Olivença, ela relata que sonhou com o manto, um “encantado”, e a partir desse sonho se viu impelida a refazer o manto, pesquisando formas antigas de fazer o fio, passar cera de abelha e técnicas de trançar. Seu primeiro manto foi apresentado na exposição virtual *Um Outro Céu*¹¹, realizada no âmbito de um projeto de denúncia das agressões ainda hoje perpetradas contra os indígenas. Depois

¹¹ Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/category/exposicao/>

disso, participou com ele, em 2021, na mostra *Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá (Essa é a grande volta do manto tupinambá)*, com a participação de outros artistas indígenas e toda ela organizada em torno do manto. O caráter eminentemente político de seu trabalho se realiza em fotos e vídeos de performances que realiza na própria aldeia e nas matas. Atualmente, seu trabalho *Ka'a Pûera: nós somos pássaros que andam* está na representação brasileira na Bienal de Veneza 2024. A artista lidera a representação do Brasil na 60ª Bienal de Veneza, ao lado de sua comunidade e outros convidados, trazendo a riqueza da cultura tupinambá e sua jornada de resistência e ressurgimento.



Figura 9 - Manto Tupinambá na exposição MANTO EM MOVIMENTO, 2023. Foto: Lucena de Lucena. Disponível em: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/gliceria-tupinamba-ganha-exposicao-com-manto-tupinamba/>. Acesso em: 20/06/2024.

Com os trabalhos de Glicéria Tupinambá e Daiara Tukano realiza-se a ativação da aura latente a que Escobar se refere em seu livro, quando diz que o valor aurático de determinada prática dentro de uma cultura pode ser reativado no campo artístico por instituições e atores do sistema instituído da arte. Segundo ele, isso também é uma política da arte.

Finalizando este texto, gostaria de deixar as palavras de Ticio Escobar, ecoando as ideias de Malcom Ferdinand e reverberando em formas de assumir uma ecologia-mundo, a partir das práticas artísticas.

Em qualquer caso, não há nenhuma linha cruzada que daria início ao dia seguinte. O imprevisível que ocorrerá terá que assumir as crises, as desigualdades, as conquistas e as possibilidades já iniciadas com a pandemia; que a precedem porque, em parte, a provocaram. É possível que todos os futuros que envolvam a substituição radical do *status quo* deve ser construído através de processos que mobilizam conhecimentos, afetos e poderes plurais. E devem ser concebidos com rigor reflexivo, imaginação e impulso criativo. Todos os futuros são contingentes: devem ser ganhos em cada caso. (ESCOBAR, 2021, p. 18)

Bibliografia

ASTRO, Laura; FONSECA, Carolina. *O Levante dos Mantos: Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá e Morí' erenkato eserú*. Estado da Arte, Uberlândia: UFU, 2022. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/64457>. Acesso em: 30 abril 2024.

AUGUSTO, Rachel. Barcos: navegando em direção à (des)colonização de identidades. *Tensões Mundiais*, v. 19 n. 39, Fortaleza, 2023. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/tensoesmundiais/article/view/10130/9072>. Acesso em: 30 abril 2024.

CAFFÉ, Juliana; GONTIJO, Juliana. Expor o sagrado: o caso do manto tupinambá na exposição Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 7, n. 2, 2023. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670562>. Acesso em: 30 abr. 2024.

CARVALHO, Marcelo Rafael de; OLIVEIRA, Mirtes Marins de. Lugares da memória na obra de Ayrson Heráclito. *DATjornal*, v. 5 n. 2. São Paulo, 2020.

CATÁLOGO 34^a Bienal Internacional de São Paulo. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/8862>. Acesso em: 3 maio 2024.