



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Retornar à terra: corpas-território e indígenas artes em Pindorama

Flavia Pinheiro Meireles

Para citar este artigo:

MEIRELES, Flavia Pinheiro. Retornar à terra: corpas-território e indígenas artes em Pindorama. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 52, set. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573103522024e0105

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## Retornar à terra: corpos-território e indígenas artes em Pindorama<sup>1</sup>

Flavia Pinheiro Meireles<sup>2</sup>

### Resumo

Este artigo aborda o fenômeno das artes indígenas, ou indígenas artes, por meio de uma bibliografia multidisciplinar e da breve análise de três trabalhos artísticos de Barbara Kariri, João Nyn e Iris e Lara Campos. Discutimos como a arte tem sido um lugar retomado, subvertendo os sentidos da colonialidade (Quijano, 2005) que constitui o campo artístico institucionalizado (Meireles, 2020). Reflete-se, a partir da noção de *corpa-território*, sobre os caminhos originários das artes indígenas reconhecendo seus elementos e cosmopercepções (Martins, 2021).

**Palavras-chave:** Indígenas artes. Corpo-território. Branquitude. Ambiente.

## Returning to the land: body-territory and indigenous arts in Pindorama

### Abstract

This article addresses the phenomenon of indigenous arts through a multidisciplinary literature and a brief analysis of three artistic works by Barbara Kariri, João Nyn e Iris e Lara Campos. We discuss how art has been a reclaimed space, subverting the senses of coloniality (Quijano, 2005) that constitutes the institutionalized artistic field (Meireles, 2020). Based on the notion of body-territory, we reflect upon indigenous paths of indigenous arts, acknowledging its elements and cosmoperceptions (Martins, 2021).

**Keywords:** Indigenous arts. Body-territory. Whiteness. Environment.

## Volviendo a la tierra: cuerpo-territorio y artes indígenas en Pindorama

### Resumen

Este artículo aborda el fenómeno de las artes indígenas a través de una bibliografía multidisciplinaria y un breve análisis de tres obras artísticas de Barbara Kariri, João Nyn e Iris e Lara Campos. Discutimos cómo el arte ha sido un lugar reclamado, subvirtiendo los significados de colonialidad (Quijano, 2005) que conforman el campo artístico institucionalizado (Meireles, 2020). Se reflexiona desde la noción de cuerpo territorio en los caminos originales de las artes indígenas, reconociendo sus elementos y sus cosmopercepciones (Martins, 2021).

**Palabras clave:** Artes indígenas. Cuerpo-territorio. Blancura. Medio ambiente.

<sup>1</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Mariana Patrício Fernandes, Doutora em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Graduação em História pela mesma universidade.

<sup>2</sup> Pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (USP) no projeto Mecila (UzK/AL). Doutorado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestrado em Artes Visuais pela UFRJ. Graduação em Licenciatura Plena em Dança pela Faculdade e Escola Angel Vianna (FAV). Professora Permanente do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ). ✉ flavia.meireles@cefet-rj.br  
 <http://lattes.cnpq.br/1994392586910147>  <https://orcid.org/0000-0002-7284-4056>

## Introdução: vira-mundo

Podemos afirmar que, mais intensamente desde 2017, temos visto insurgir uma cena com protagonismo indígena que vem nutrindo e dando novo fôlego aos sistemas da arte. Têm crescido o número de artistas, curadores/as e intelectuais indígenas – notadamente nas artes visuais e no cinema, mas não somente, como procurarei sustentar – que, com suas produções e modos de agir coletivizados e ligados às lutas por memória e território dos movimentos políticos indígenas, abrem fissuras num antes monolítico bloco de presenças brancas e referenciais eurocentrados que estruturaram as artes institucionalizadas no Brasil (Meireles, 2020). Cabe dizer que o próprio termo “indígena”, cujo significado é “gerado da terra”, é uma identidade política que organiza a luta de mais de 305 povos no Brasil mas que, em si, não descreve os povos que aqui vivem. Adotaremos tal nomeação somente para entrever as lutas comuns entre esses povos, mas procurando distinguir suas cosmopercepções (Martins, 2021), à medida que avançamos.

É sensível, então, uma mutação no campo das artes que, segundo a crítica de arte e professora Alexandra Simões Paiva (2022) reflete uma virada decolonial da arte brasileira, “uma vez que mudanças extremamente significativas nas formas de operar de diversas instituições dedicadas às artes visuais no Brasil já podem ser detectadas” (Paiva, 2022, p. 49). A ela me somo nesta percepção alargando, no entanto, que não é somente nas artes visuais que tal virada pode ser notada, ao que sustento que processo similar acontece no campo das artes cênicas/performáticas/corporais<sup>3</sup>.

Contudo, é preciso ter em mente que há uma diferenciação entre a adoção das perspectivas decoloniais - levadas a cabo pelo grupo Modernidade/Colonialidade (Quijano, 2005, entre outros) em várias universidades do Norte Global a partir dos anos 2000 -, e a adesão à perspectiva feminista decolonial (Lugones, 2010; Miñoso, 2022, entre outras), às perspectivas indígenas (Benites, 2023, Esbell, 2009, Matias, 2024, Silva, 2020, entre outras) e contra-coloniais (Santos, 2015, 2023), que nuançam ainda mais as alianças, distâncias e

---

<sup>3</sup> Usarei como intercambiáveis os termos: artes cênicas, artes da cena, artes do corpo, artes corporais, artes performáticas e artes da performance ciente, no entanto, de suas diferenças. O uso neste texto aponta para um horizonte comum a esses campos.

interseccionalidades (Collins, Birge, 2020) das teorizações decoloniais.

Numa primeira mirada, entretanto, podemos argumentar que essas perspectivas têm como marco comum a colonização das Américas no século XVI como fenômeno reconfigurador do sistema-mundo (Quijano, 2005), das próprias noções de Europa e, com isso, todo um reposicionamento geopolítico em escala global, do qual ainda somos tributários. Em vez de tomar como crivo a Revolução Industrial na Europa do século XVIII para conceber uma modernidade tardia, como parece mais consensuado, essas perspectivas deslocam temporal-espacialmente seus marcos para a imposição da colonização e do capitalismo em escala global, interseccionando os conceitos de raça, de gênero e de etnia para explicar a imposição de uma hierarquização entre europeus e não-europeus.

Voltando a Paiva (2022), se faz importante perceber que pelo menos dois fatores contribuem para a percepção de uma mutação recente no sistema das artes:

A virada decolonial pode ser atestada através de dois fatores bastante explícitos e inter-relacionados no sistema da arte brasileira contemporânea: 1) o surgimento expressivo de artistas afro-descendentes, indígenas e LGBTQIA+ que explicitam em suas poéticas as temáticas decoloniais; 2) o aumento significativo de ações com uma conduta decolonial em espaços de representatividade, com curadorias lideradas por pessoas negras, indígenas e LGBTQIA+ (Paiva, 2022, p. 50).

Tratarei, neste artigo, das produções indígenas nas artes cênicas/performáticas/corporais em articulação com condutas mais orientadas por uma mescla de *práxis* decoloniais, indígenas, feministas decoloniais (Lugones, 2010; Miñoso, 2022), transfeministas (Leal, 2019) e contra-coloniais (Santos, 2015, 2023). Para isso, olharei a produção dos artistas Bárbara Matias Kariri (CE), Juão Nyn (RN/SP) e da dupla Iris e Lara Campos (PE) em seus respectivos trabalhos *Ané das Pedras* (2011), *Tybyra* (2020) e *Arreia* (2020). Tais trabalhos fincam o pé nas artes indígenas por caminhos distintos: Matias Kariri desenvolve uma Trilogia da terra, com sua perspectiva de insurgência contra o feminicídio das corpos e ressaltando a agência não-humana (Matias, 2024); Nyn faz sair da boca de Tibira uma videoperformance e livro nos quais, por quatro cenas, narra-se o que Tibira teria dito desde sua captura à sua morte, amarrado à boca de um canhão em 1614

em São Luís (MA); e Íris e Iara Campos articulam o ritual da jurema com a manifestação popular dos Caboclinhos, oferecendo *Arreia* ao Caboclinho 7 Flexas[*sic*]<sup>4</sup>. Esses trabalhos, produzidos recentemente, deixam ver a pertença indígena por meio da performance/cena e reelaboram, cada um a seu modo, os sentidos das artes que fazem, enriquecendo o *sentirpensar* (Escobar, 2014) e contribuindo para a quebra de um padrão eurocristão branco (Santos, 2023) nas artes da cena.

O termo arte indígena vem sendo discutido, adotado e aprofundado nas produções e reflexões recentes, fruto do impulso dado pelo artista macuxi Jaider Esbell que, tal como uma flecha virada ao coração do sistema das artes brasileiras, também recobrou a memória do avô Makunaîmã e os sistemáticos roubos e apagamentos feitos pelo modernismo brasileiro e suas reelaborações contemporâneas. Esbell pertenceu ao território de Nova Normandia (RR) e cultivou o termo “arte indígena contemporânea” (AIC), a partir do qual um grande debate nas artes se estabeleceu (Esbell, 2016, 2019, 2021; Muller, 2010; Cohn, Kadiweu, 2019; Pitta, 2021, Marcondes, 2023). O termo “manifestações estéticas indígenas” foi proposto pela curadora Naine Terena (Jesus, Goldstein, 2021), igualmente na tentativa de marcar presenças e fazeres indígenas de modo singular nas artes e mobilizado nas exposições que a artista e curadora levou à frente, especialmente o trabalho realizado na Pinacoteca de São Paulo. Ainda que tenha tido menos pregnância no âmbito das artes visuais que a AIC, Naine Terena se mostra uma figura importante na discussão sobre o protagonismo das mulheres indígenas na arte.

O grupo de pesquisa Waraykuna, liderado por Aline Kayapó e Jamille Payayá (2023), se insere na discussão sobre as mulheres fazendo uma inversão nos termos – de mulheres indígenas para indígenas mulheres – que nos parece bastante elucidativa. As autoras argumentam que, antes de serem mulheres, o marcador da indigeneidade vem primeiro em suas autodenominações e, portanto, chamam a si mesmas e às suas parentas de indígenas mulheres. Como lemos na

---

<sup>4</sup> Agremiação tradicional de caboclinhos baseada em Recife (PE), levada à frente por Paulinho 7 Flexas, filho do fundador Mestre Alfaiate que recebeu, em 2008, o prêmio de Patrimônio Vivo de Pernambuco. As artistas brincam há 20 anos nesta agremiação.



apresentação do *e-book* que o grupo de pesquisa produziu:

A afirmação da ideia de “indígenas mulheres” é lançada para conduzir uma atuação na qual, embora se reconheça a importância do debate feminista, originado na experiência de mulheres europeias brancas e que atravessa a todas nós, somos, antes de tudo, indígenas. Este reconhecimento demarca uma maneira própria de compreensão das relações mulher-homem e entre os gêneros, que não se reduz ou se circunscreve aos marcadores dos debates da civilização europeia, embora dialogue, inevitavelmente, com eles. Indígenas mulheres, dizemos com força, para demarcar nossa condição originária, nossa parentela, irmandade e vínculos afetivos que nos entrelaçam espiritualmente (Kayapó, Payayá et al, 2023, p. 14).

Nesta inversão, não somente se marca a indigeneidade mas, com ela, também infere-se que gênero foi um classificador imposto pela colonização, como igualmente nos ensina a feminista decolonial María Lugones (2010) em sua formulação do sistema-mundo da colonialidade de gênero (Lugones, 2007). Aline Kayapó, em palestra na III Jornada de Feminismo Decolonial, organizada pelo Grupo de Estudos Contra-coloniais Carolina Maria de Jesus e realizada na Universidade Federal do Maranhão (UFMA) em 2022, sustenta que um feminismo indígena não seria portanto possível, mas que a afirmação de indígenas feministas estaria mais consoante com as perspectivas originárias<sup>5</sup>. Esse é um debate inconcluso que não se refere somente a termos mas, sobretudo, indica posicionalidades, isto é, lugares a partir dos quais se fala. Por ora, argumento em favor do termo *indígenas artes* para figurar junto às marcações das presenças indígenas nas artes anteriormente citadas, amparada pelas reflexões desse grupo de pesquisa.

No entanto, apesar de novos nomes abrirem perspectivas, por si só eles não resolvem a questão da persistência da colonialidade e da insidiosa articulação da branquitude (Bento, 2022) nas artes. Seria então necessário fazer um recuo para dizer que, a partir das cosmopercepções dos povos desta terra pindorâmica, não há separação entre cultura e arte, sendo este um padrão imposto pela colonização e ocidentalização dessas terras. Numa estratégia de diálogo com essa tradição ocidental - hegemônica nas instituições e nas formações de cultura e arte -, os

---

<sup>5</sup> Anotações pessoais da palestra.

termos *artes indígenas* ou *indígenas artes*, tal como proponho, tornam visíveis as materialidades e os agentes que reelaboram os sentidos da arte ou, como diz a curadora e comunicadora Renata Tupinambá (2023), conferem cosmo-sentidos que extrapolam uma única História da Arte (europeia), reclamam memória desse território, da ancestralidade e reescrevem a arte a partir dos referenciais mundo pindorâmico.

Vale repetir que essa negociação entre mundos originários e arte (ocidental) vem revelando as alianças desta última com uma base monocultora, judaico-cristã, eurocêntrica e, principalmente, articulada à branquitude (Meireles, 2020). Tais mascaramentos, naturalizados e tornados norma, dão a impressão de que determinados corpos estão “mais em casa” que outros (Ahmed, 2012), marcando, segregando ou expulsando presenças não-brancas dos contextos artísticos (Meireles, 2020). Quero dizer com isso que os marcadores sociais da diferença, bem como os dispositivos étnico-raciais, têm servido historicamente à manutenção de uma hegemonia branca e eurocentrada nas artes, mas que vem sendo aquebrantada pelos posicionamentos de artistas e agentes não-hegemônicos. Para esses “corpos em casa” manteremos o masculino e para esses corpos dissidentes da norma (Meireles, 2020) flexionaremos o gênero para *corpas*<sup>6</sup> e a ele adicionaremos território, por entender uma contiguidade entre as corpas e a terra. Tratarei, doravante, dessas corpas-território.

Virando o mundo, cito, a título de referência, uma lista não-exaustiva de importantes exposições de indígenas artes que, além do protagonismo indígena trouxeram seminais críticas e contribuições aos campos das artes: a *1a. Mostra Jaider Esbell de Artes Integradas*<sup>7</sup> (2011) em Nova Normandia (RR), com curadoria de Jaider Esbell; a exposição *Mira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas*, no Espaço de Conhecimento da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte (MG); no Rio de Janeiro a exposição *Dja Guatá Porã* (2017)<sup>8</sup>, no Museu de Arte do Rio (RJ) com curadoria de Sandra Benites, Clarissa Diniz, José

---

<sup>6</sup> Ainda que seja mais usual, no meio artístico e acadêmico, a formulação “corpa”, gostaria de referenciar tal flexão à semelhança do que a pesquisadora Dodi Leal propõe com sua TeatrA da oprimida (Leal, 2019) e também a artista Bárbara Matias em sua tese de doutorado (2024).

<sup>7</sup> <https://galeriajaideresbell.com.br/jaider-esbell>. Acesso em: 15 maio 2024.

<sup>8</sup> <https://museudeartedorio.org.br/programacao/dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena/>. Acesso em: 15 maio 2024.

Ribamar Bessa e Pablo Lafluente, *Re-antropofagia*<sup>9</sup> (2019) com curadoria de Denilson Baniwa e *Nakoada* (2022), com curadoria de Beatriz Lemos e Denilson Baniwa, no Museu de Arte Moderna (RJ); em São Paulo *Mekrukradjá - círculo de saberes indígenas*<sup>10</sup> (2016) no Itaú Cultural, *Véxoa, nós sabemos*<sup>11</sup> (2020) com curadoria de Naine Terena, na Pinacoteca de São Paulo e *Moquém Surari: arte indígena contemporânea*<sup>12</sup> (2021), no Museu de Arte Moderna de São Paulo (SP), além da existência do Museu das Culturas Indígenas em São Paulo, aberto em 2021, fruto dos movimentos políticos das comunidades guarani e gerido em conjunto pela Secretaria de Economia Criativa de São Paulo, pela ACAM Portinari, pelo Instituto Maracá e pelo conselho Aty Mirim<sup>13</sup>.

Nas artes cênicas, podemos destacar as iniciativas do ambientalista e intelectual Ailton Krenak que, em 1998, produziu o *Festival de Dança e Cultura Indígena da Serra do Cipó*<sup>14</sup> (MG) e, em 2018, realizou a primeira edição do Festival Te.Pi<sup>15</sup> (Teatro e Povos Indígenas), dirigido por ele e por Andreia Duarte, no Sesc Pompeia (SP). Em seguida, o Festival desenvolveu a plataforma Te.Pi em 2020 que abrigou uma mostra digital durante a pandemia de Covid-19 e, em 2023, uma nova edição dessa plataforma foi realizada no Sesc Avenida Paulista (SP), no Museu das Culturas Indígenas e abrigou ainda o lançamento, pela editora n-1, de uma caixa com textos dramaturgicos de indígenas artistas. Ainda nesta cidade, vale mencionar o Coletivo Estopô Balaio<sup>16</sup> que ocupa a Casa Balaio desde 2011 e que tem em sua maioria integrantes indígenas. Dentre as atividades, além do coletivo de teatro, há formações, festivais, rodas de conversas e outras atividades que recebem temática e artistas indígenas com frequência. Ainda relevante destacar

---

<sup>9</sup><https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento650375/reantropofagia#:~:text=Realizada%20entre%2024%20de%20abril,30%20de%20abril%20de%202019>. Acesso em: 15 maio 2024.

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=FPCbCGH7w-c&t=1s>. Acesso em: 16 maio 2024.

<sup>11</sup> <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/vexoa-nos-sabemos/>. Acesso em: 16 maio 2024.

<sup>12</sup> [https://mam.org.br/exposicao/moquem\\_surari-arte-indigena-contemporanea](https://mam.org.br/exposicao/moquem_surari-arte-indigena-contemporanea). Acesso em: 16 maio 2024.

<sup>13</sup> <https://museudasculturasindigenas.org.br/institucional/sobre-o-museu/>. Acesso em: 15 maio 2024.

<sup>14</sup> <http://ailtonkrenak.blogspot.com/2007/04/esse-disco-registrou-o-i-festival-de.html>. Acesso em: 16 maio 2024.

<sup>15</sup> <https://www.outramargem.art/tepi-teatro-e-os-povos-indigenas>. Acesso em: 16 maio 2024.

<sup>16</sup> <https://coletivoestopobalaio.com.br/nossa-historia>. Acesso em: 17 maio 2024.

que o Festival Marco Zero<sup>17</sup>, de dança em paisagem urbana no Distrito Federal conta, desde 2023, com a co-curadora indígena Bárbara Matias Kariri e tem investido na produção indígena especialmente em suas últimas três edições (2022 a 2024). Essas são algumas das iniciativas, numa lista incompleta.

Dentro desse contexto de visibilidade e ocupação indígenas crescentes, este artigo aborda, uma vez mais, os trabalhos dos seguintes artistas da cena/performance: *Ané das Pedras*, de Bárbara Matias Kariri, *Tybyra*, de Juão Nyn e das brincantes de caboclinho Iris e Iara Campos, o trabalho *Arreia*. Lançando mão de uma bibliografia transdisciplinar, que navega pelo terreno das teorias decoloniais, dos estudos culturais, das artes e de certas críticas feministas (decolonial, contra-colonial e transfeminista), este artigo visa articular perspectivas mobilizadas por indígenas no campo das artes – em especial das artes cênicas/performativas – cuja produção reposiciona, inclusive, o que se compreende por arte e suas epistemologias.

### Corpos-territórios: enraizamento e escuta da terra/ambiente

A partir dessa introdução como vira-mundo, isto é, giro, rodopio, espiralar, gesto ou virada decolonial (Paiva, 2022) que parecemos testemunhar dos referenciais eurocentrados e brancos da arte hegemônica, passamos a ter como ponto de partida não mais o corpo – neutro, masculinizado, homogeneizado, individualizado, inerte e objetificado – mas *corpas* como materialidades inseridas nos contextos artísticos. Nessa mirada, seria preciso repensar, no limite, as epistemes desde as quais o campo das artes da cena/performativas formulou suas teorizações. Este esforço não é inédito, já que a etnocenologia, os estudos da performance, a antropologia das artes, os estudos culturais e o campo das manifestações populares têm lidado com esses desafios de descentramento (Hall, 2014) das subjetividades presentes nas artes.

O que talvez seria uma novidade aqui seria a ancoragem em perspectivas originárias que virem-mundo das perspectivas hegemônicas da arte, isto é, que

---

<sup>17</sup> <https://www.marcozerobrasilia.com>. Vale mencionar que sou uma das curadoras deste festival desde a edição de 2017 juntamente com Marcelle Lago, a criadora e diretora e, ainda, a artista e pesquisadora Ivana Motta, curadora desde 2022. Acesso em: 17 maio 2024.

coloquem em xeque o privilégio branco e que não mantenham em separado os campos das artes (brancas) e esses acima mencionados. Sendo assim, o esforço é o de realizar o entrelaçamento entre as narrativas do campo hegemônico e dos campos subalternizados das artes<sup>18</sup>. Essa narrativa passa pela colonização das *corpas* e dos territórios, como nos ensinam as motrizes culturais afro-brasileiras (Ligièro, 2012) e indígenas, levando-nos a pensar os trabalhos artísticos deste artigo a partir da formulação *corpas-territórios*.

Tal formulação nasce do termo *corpo-território*, mobilizado nos contextos de luta política e acadêmica ligados aos povos indígenas, mas também em diferentes contextos, a exemplo da geografia feminista (Oliva, 2022) e do feminismo comunitário (Cabnal, 2010); das perspectivas *queer* ou gênero-sexo dissidentes ou ainda em formulações assentadas em matrizes africanas e afrodiaspóricas. Ainda que o acento neste artigo seja nas cosmologias indígenas, há cruzamentos com os campos acima assinalados que, ao seu modo, vão articular esse conceito. Por exemplo, se olharmos uma inflexão dele para *corpo-terreiro*, vamos perceber que, de forma afro-referenciada, é criado um espaço de articulação em relação à ancestralidade dos terreiros de candomblé e umbanda. Como nos ensina Muniz Sodré (2019), a relação espaço-temporal dos terreiros se ancora nas culturas nagô e banto, moldando os corpos, temporalidades e espaços segundo essas tradições.

Voltando ao nosso foco, um traço que alinhava as produções das indígenas artes é a vinculação intrínseca entre *corpas* e territórios. Tal vínculo pode ser compreendido de diversas formas: desde a autodefinição e afirmação étnicas estarem relacionadas ao território, a exemplo das *mulheres-biomas* (Marcha das mulheres indígenas, 2021) articulando territórios -; passando pelas concepções de terra que emergem de mundos indígenas, que a compreendem como um organismo vivo, interconectado, auto-organizado (Shiva, 2003) e como entidade viva (Krenak, 2019); até a inclusão desse organismo vivo na própria constituição

---

<sup>18</sup> Isso inclui avançar no debate entre arte e artesanato ou arte e artefatos etnográficos, tal como a discussão sobre repatriação dos objetos saqueados no período colonial (e que abasteceram os museus da Europa) sejam retornados aos territórios. O caso de Glicéria Tupinambá, com a premente devolução do Manto Tupinambá parece exemplar: a partir de trabalhos do campo artístico é levado a sério o debate de devolução. No momento da escrita deste texto, entretanto, novas problemáticas coloniais envolvem o Museu Nacional e as comunidades tupinambá no acesso ao Manto, nos dizendo que a colonialidade está sempre à espreita. Tal movimento também com os recentes trabalhos do artista Gustavo Caboco e os fios de algodão, com em interlocução com o *British Museum*. Fonte: <https://www.sdcelarbritishmuseum.org/blog/online-talk-collections-and-communities-latin-america-and-the-caribbean-at-the-british-museum/>. Acesso em: 23 jun. 2024.

corporal (Benites, 2023), na qual a corpa e ambiente ou entorno são constituídos de múltiplos elementos, tais como o ar, as águas - lembremos dos rios voadores Yanomamis -, não-humanos animais, vegetais e minerais em cooperação sistêmica.

Assim, corpa-território aglutina uma miríade de perspectivas que tem base comum no enraizamento na terra ou, como diria Krenak (2020, p.4):

Os únicos núcleos que ainda consideram que precisam se manter agarrados nessa Terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. Esta é a sub-humanidade: caiçaras, índios [sic], quilombolas, aborígenes. Existe, então, uma humanidade que integra um clube seletivo que não aceita novos sócios. E uma camada mais rústica e orgânica, uma sub-humanidade, que fica agarrada na Terra. Eu não me sinto parte dessa humanidade. Eu me sinto excluído dela.

A sub-humanidade, a qual Krenak se refere nessa passagem, são pessoas cuja humanidade, quando não é negada, está sempre sob suspeita ou como categoria instável em determinados contextos. O estatuto do migrante e, especialmente, do refugiado também poderia ser aí incluído. Os dispositivos étnico-raciais, de gênero, de classe, território e etc. operam na manutenção desse estado instável desde a colonização. Ainda que não tenhamos a administração colonial direta, a colonialidade (Quijano, 2005, Ballestrin, 2013) encontra meios mais ou menos sutis de se perpetuar, que poderiam ser descritos como colonialidade do poder, do saber e do ser (Ballestrin, 2013). Aliada à formulação de corpa-território, temos que o ambiente também entra nessa equação de rebaixamento, reduzido a um recurso disponível ao “clube da humanidade” (Krenak, 2019).

Essas são as formas coloniais que as indígenas artes identificam e subvertem, assentadas em suas próprias cosmologias. Elas nos convocam a diversas formas de estar com a terra, enraizar-se nela, como propõe o artista Gustavo Caboco através do poema visual que integra sua exposição “Ouvir à terra” (2022), na Galeria Milàn, em São Paulo: *Ouvir à terra/ Ou vir à terra/ Ouvir à terra/ Ou vir à terra*. Há, portanto, uma inseparabilidade da terra/ambiente ao que a corpa ouve/sente/pensa e uma defesa necessária dessa corpa-território aos ataques normatizados da colonialidade e do racismo genderizado. Ainda podemos pensar



que essa corpa-território complexifica também a categoria de gênero, questionando as divisões binárias, a heterossexualidade compulsória e a cisgeneridade como norma.

Em relação a essas complexificações, o caso de Tibira é exemplar. Tratado historicamente como o primeiro caso de sodomia (termo do século XVII) do Brasil no Maranhão, em 1614, Tibira desafia a compreensão ocidentalizada por ser uma dissidência de gênero-sexo que nubla as categorias de gênero, de sexualidade e, inclusive, de cisgeneridade, transitando fluidamente entre gêneros e não sendo possível uma redução às categorias modernas desses marcadores. Além disso, conceber uma corpa que não se distingue do território e, inversamente, pensar o território como uma corpa (o corpo das florestas, das águas, etc.) desafia uma noção antropocêntrica e antropomórfica de humano, incluindo agentes não-humanos (e espirituais) nessa equação.

Mais uma vez com o artista Wapichana Gustavo Caboco podemos inferir os sentidos de uma corpa-território, amalgamada e à escuta da terra que imanta as indígenas artes. No poema *Ouve Wapichana*, desse artista, lemos:

Pé no chão,  
pé de ouvido.  
Enterra, semente desperta.  
Corpo é terra

Ouço a terra. Piso.  
Ao alto da terra. Chão.  
Morte na terra. Subterrâneo.  
Retorno à terra. Caminho.

No próximo tópico, então, retornamos à terra por meio dos trabalhos dos artistas mencionados analisando, caso a caso, as pluralidades de pertencas, retomadas, reflorestamentos e regenerações dessa corpa-território.

### Retornar à terra em Pindorama

Numa narrativa muito pouco ensinada nas formações em artes cênicas, o guarani Kaká Werá Jecupé (2011) explica como o teatro foi usado como ferramenta artística que auxiliou na catequização/colonização. Segundo ele:

Com a chegada dos jesuítas, especialmente do padre José de Anchieta,

inicia-se um trabalho de adaptação, nos autos, no teatro que se fazia na época, para implementar o seu sistema de ideias, implementar suas verdades junto aos guaianás. Esses autos forçavam as crianças guaianás a representar, forçavam os chefes dos guaianás a representar, criando um palco, criando um espaço, criando o que foi chamado de colégio. O grande centro de educação do século XVI dos jesuítas foi o teatro, que chamavam de colégio. Os índios representam a morte deles mesmos, porque José de Anchieta os coloca como personagens do mal. Aimberê e Cunhambebe representam o mal, representam os demônios. Os pajés eram representados como o próprio diabo (Jecupé, 2011, p. 69).

Jecupé, nesse mesmo texto, narra como o teatro desestruturou cosmovisões, impondo valores cristãos e noções que inexistiam nas culturas originárias, tais como as noções de mal, de inferno e de gêneros binários e excludentes, resultando numa imposição de um modo de estruturar a realidade que exaltava valores eurocristãos (Santos, 2023) e condenava práticas (etnocídio) e existências originárias (genocídio). Segundo a pesquisadora Geni Núñez, não há etnocídio sem genocídio e vice e versa. Essa autora prefere chamar o que ocorreu com a colonização de etnogenocídio (Longhini, 2023). O artista potiguara João Nyn retoma essa narrativa histórica do teatro para dizer que, com sua obra *Tybyra* (2020), realiza um contra-teatro, neutralizando e subvertendo esse destino catequizador do teatro em sua primeira recepção, que forjou o Brasil em detrimento de Pindorama. Leio contra-teatro à luz do mestre Nego Bispo (2022), isto é, pensando que contra-colonialidade diz respeito aos povos que não foram colonizados/domesticados: quilombolas e indígenas. Isso difere das teorias decoloniais, ainda segundo o Bispo, nas quais o esforço é o de descolonização e (re)aprendizado dos modos de vida ligados à T(t)erra. Nego Bispo, tal como João Nyn (Silva, 2020), aponta para a sobrevivência das culturas da terra (quilombolas e indígenas) que atravessaram a colonização e atravessam a colonialidade por meio da manutenção e transformação de suas práticas, segundo suas cosmopercepções. A partir daí, um contra-teatro não descoloniza o teatro, mas o transforma. E, com ele, dá vazão às cosmopercepções originárias e recria modos de articulação com as ferramentas artísticas ocidentais. Ainda segundo Jecupé (2011), esclarecendo o modo originário de tratar representação, um tema que tem longa tradição nas artes da cena:

A representação para os povos indígenas é uma maneira de dialogar com

as outras consciências e sistemas de vida da Terra. O ser humano não-indígena considera o seu reino o único inteligente entre os quatro reinos, mas os povos indígenas consideram os reinos vegetal, animal, mineral e humano como uma tribo. Para haver diálogo entre esses reinos há ritos, representações e celebrações. Para haver conexão, troca e interação entre esses reinos é que existem as representações indígenas, para fortalecer e reintegrar, para reconhecer, penetrar em determinados níveis e portais da consciência. Isso é o que significa para nós um rito, uma representação, uma celebração: compartilhar a alma das coisas, a essência das coisas (Jecupé, 2011, p. 71).

Sabemos que representação, rito e *performance* remetem a um fundante e longo debate nas artes da cena/perfomática/corporais e investigamos, neste artigo, os sentidos conferidos pelas indígenas artes para tais debates. Segundo Jecupé (2011) esses termos são ativadores da interação entre os mundos. É com essa perspectiva que analiso *Ané das Pedras* (2011), de Bárbara Matias Kariri como um dos momentos de sua *Trilogia de Performance da Terra (Ané das Pedras, Uru'ku e Radynhari INDIGENOUS)*, realizadas em 2011, 2019 e 2021 respectivamente. É a própria artista quem formula os sentidos das indígenas artes. Ela escreve:

A arte como linguagem não é oriunda dos Povos Originários, porém, somos Povos de rituais, de acariciar em repetição o pé na terra, de contar história experimentando as intenções vocal e emocional, de desenhar sobre a pele, pedra e outros suportes mais atualizados. Então, penso que toda vez que o indígena sobe no palco ele está contra-colonizando essa linguagem porque intrinsecamente estamos subvertendo o seu propósito ao entrar nesse país, que foi nos castrar. (Matias, 2024, p. 155)

*Ané das Pedras* é uma performance de rua realizada pela artista kariri Bárbara Matias, pela liderança e rezadeira kariri-xocó Idiane Cruzá e pelo artista Joedson Kariri. Ela consiste na entrega de pedras de diversos tamanhos e cores e convida o participante a plantá-las, cavando um buraco perto de uma árvore. Lá, a liderança Idiane Cruzá toca nas pedras, conversa com as pessoas, fuma seu cachimbo, dá conselhos às pessoas e, ao final, as pedras são enterradas e é realizado um toré<sup>19</sup>. Segundo a artista, as performances da Trilogia da terra “[...] são obras que discutem a violência ao território e ao feminino, o acionamento da cura às nossas corpos e reflorestamento do território.” (Matias, 2024, p.34). A artista observa uma desconexão com a terra, em sentido material:

<sup>19</sup> Ritual comum aos povos indígenas situados no Nordeste, com cantos, danças e rezas.

Quando vamos fazer *Ané das Pedras* em algum festival, a maior dificuldade para um produtor é encontrar na cidade uma árvore sem concreto debaixo. O que revela que estamos cada vez mais descuidados e desconectados da mãe natureza (Matias, 2024, p.139).

Tive a oportunidade de testemunhar *Ané das Pedras* – com Bárbara Matias e Idiane Cruzá – no Festival Marco Zero em Brasília, no ano de 2022. Ela foi realizada na Torre de TV do Plano Piloto, onde Bárbara caminhava desde a feirinha da Torre, passando pela própria torre e Idiane esperava os participantes no gramado em frente à fonte, onde se situa uma árvore que dá sombra generosa a quem se coloca embaixo.

O convite feito aos participantes de coletar e plantar as pedras, confere protagonismo ao reino mineral, já que a pedra é o veículo que liga as pessoas entre si – performer, liderança e participantes – que as liga à terra, em suas materialidades da árvore e do solo. O que pode querer dizer escutar a pedra? O que o chão que pisamos quer nos comunicar? A performance abre nossos sentidos para nossas habilidades conectivas em relação ao entorno, sem hierarquizar humanos e não-humanos, mas sim em colaboração sistêmica. É um convite ao invisível por meio das pedras, árvores, caminhar coletivo, reza e toré.

Mas esse caminho não é realizado sem obstáculos. Era o ano de 2022, último ano do governo Bolsonaro e ano de eleição presidencial. Naquele ano, habitar a rua - mesmo para um Festival que se dedica a tal tema desde 2006, com as devidas autorizações necessárias junto ao poder público -, foi uma tarefa árdua. Refiro-me à presença da polícia militar nas ruas, o que, algumas vezes gerou constrangimento das autoridades policiais junto à produção executiva do Festival. Na apresentação de *Ané das Pedras* houve uma presença policial mais ostensiva que o habitual. Mesmo sendo o final da manhã de domingo, onde a torre de TV é bastante segura e cheia de visitantes, a apresentação desse trabalho causou incômodo nas autoridades policiais.

Diferentemente das abordagens policiais mais corriqueiras, com agentes pedindo explicações para o uso dos espaços urbanos, nesse dia a polícia montada apareceu quase no final da performance e colocou-se próxima à árvore onde estava ocorrendo o toré. Por que aparece um policiamento ostensivo quando corpos-território tomam protagonismo nas ruas? O que presenças indígenas e um

toré teriam a oferecer de perigo para que a polícia montada aparecesse, com sua presença espetacular e intimidadora? Parece que a performance ativou não somente os envolvidos diretamente na ação, mas também o aparato policial que, naquele ano, estava mais presente que em anos anteriores. Para um trabalho que discute as violências contra as corpos-território, essas violências nem sempre estão nas corpos, mas se originam da estrutura e da institucionalidade que busca normatizar os espaços públicos, cujo braço armado (ou montado) da polícia é sua mais evidente expressão.

Voltando aos sentidos das indígenas artes, Matias (2024) afirma que sua arte tem a ver com um “alembramento”, isto é, um direito à memória e um trabalho ativo sobre e com essa memória ancestral. O que resulta dessa memorialização é justamente uma regeneração e “reparação das violências coloniais” (Matias, 2024, p.44). E conclui:

Talvez, a arte feita por indígenas esteja convocando os não-indígenas a esse (des)regularmento da narrativa reta e branca feito açúcar que estou/estamos acostumados, uma arte que morde feito serpente (para se defender) e que seu veneno pode ser letal mas também é cura (Matias, 2024, p.45).

Trabalhando a corpa-território a partir da produção *Tybyra* (2020) - videoperformance<sup>20</sup> dirigida por Renato Carrera e livro escrito pelo artista potiguara João Nyn -, ressaltamos o caráter dissidente de gênero-sexo das corpa-territórios. Antes disso, vale narrar o caso de Tibira e a recriação que Nyn faz, retomando esse caso histórico. Como já referido, Tibira foi considerado o primeiro caso de sodomia de que se tem registro no Brasil. Ocorrido no século XVII, tais casos eram documentados em instâncias penais e ligados aos processos jesuíticos de catequese. Segundo Luiz Mott (1995, p.52):

[...] em São Luís, logo no primeiro ano após a chegada dos franceses, exatamente em 1613, foi condenado à morte o primeiro homossexual [sic] de que se tem notícia em nossa história. Trata-se de um índio [sic] Tupinambá, tibira, acusado de ser praticante contumaz do abominável pecado de sodomia. Para limpar a terra de tão execrado costume, o infeliz silvícola foi preso com o beneplácito dos Capuchinhos franceses e amarrado na boca de um canhão, que, com o estourar do pelouro, espalhou seu corpo pela Baía de São Marcos.

<sup>20</sup> Pode ser visualizada em: <https://tepi.digital/tybyra-brasil-2/>. Acesso em: 24 jun. 2024.

O pesquisador Luiz Mott classifica Tibira como homossexual, porém, à época, não havia essa nomenclatura, já que ela foi fruto dos movimentos civis por direito no século XX. Ademais, há um longo debate acerca das sexualidades indígenas (Fernandes, 2017) que não terei oportunidade de aprofundar nesse texto. Recentemente um coletivo indígena LGBT nomeia-se, justamente, Tybyra<sup>21</sup>, do qual o artista Juão Nyn também faz parte e que tem feito movimentos importantes junto à comunidade LGBT do Acampamento Terra Livre, reunião anual do movimento indígena em Brasília, que completou 20 anos em 2024. Nyn retoma Tibira substituindo a letra *i* pela *y*. Ao longo do livro e em toda produção do potiguara, a proposta é indigeneizar a língua portuguesa, substituindo-lhe pela letra sagrada *y*, que se refere, na língua guarani, às águas e a tudo o que é úmido.

Tratando da videoperformance - uma leitura dramatizada do livro homônimo e produzida no contexto da pandemia de Covid-19, em 2020 -, Tybyra é um personagem distribuído na corpa de quatro atores/atrizes indígenas: Barbara Matias, Yamo Apurinã, Kay Sara e José Ricardo que, por meio de quatro cenas atuam como Tybyra, desde seus hábitos, passando por sua captura e terminando na boca do canhão. O livro é escrito em tupi-guarani com tradução para um português com *y* (*potyguês*, segundo Nyn). Selecionei três trechos, da cena final, com Tybyra amarrado na boca do canhão e as palavras que ele teria dito. No primeiro trecho, Tybyra fala aos parentes presentes:

Vão embora parentes, arreda o pé, vão ... Cuyda, cuyda. Vocês não precysam ver ysso. Quero que fiquem na memória de vocês lembrança da rrente nas festa, dos banho de mar, de ygarapé, dos rytuays tudo. Das noytes ao redor da fogueyra. Ver o que eles ynventaram pra mym, pra gente, é continuar a contaminar a mente. Cuyda, avya, vamo, xyspa daquy. Só deyxem plantando na mente os momentos mays lyndos entre nós. Tô lascado ... Num deyxem ysso atyngyr vocês. Quando ynteyrar o prymeyro ano do meu encantamento, façam uma festa! (Silva, 2020, p.87).<sup>22</sup>

A fala de Tybyra ressalta a vivência sem o adestramento colonial (Santos, 2023) e busca cura da violência iminente e traumática que está por ocorrer. Há uma recusa em aceitar os padrões impostos e uma afirmação étnica que são o que Tybyra quer deixar para os parentes. Num outro trecho Tybyra conversa com

<sup>21</sup> <https://www.instagram.com/indigenaslgbtq/>. Acesso em: 24 jun. 2024.

<sup>22</sup> Todos os “erros” ortográficos das citações do livro são onomatopeias e modos de escrita propostos por Nyn.

um parente, que parece estar sentindo vergonha dos motivos da condenação de Tybyra. Ele mesmo responde a isso:

Jeropaty não é o demônio, Anã não é o dyabo. Eu não sou o ynferno, eles são encantados e a gente precysa entender ... Olhar de outra forma ... A natureza nos ensyna todo dya que não existe fronteyra entre o sagrado e o profano. Tu tá se enganando ... Não yrmão ... Não escute eles, me entenda ... Eu não quero ter corpo de mulher, os cabelos longos, não é ysso ... (Silva, 2020, p.89-90).

Mais uma vez vemos como é justamente o olhar colonizador quem imputa os gêneros binários e suas performatividades (“corpo de mulher”) e feminilidades (“os cabelos longos”). Em momento anterior Tybyra conversa com o guarda da cela, reconhece-o como uma das pessoas que o vinha visitar em casa para o sexo e relata como sua casa era aberta a esses contatos.

O terceiro trecho selecionado é sua fala final, antes do fim do livro e da peça, em que lemos:

Day-me, porém, um pouco de petun, só quero fumo para que eu morra alegremente, com voz e sem medo. Quero petun e tatá. É mynha forma de dar as mãos ao fogo que me encantaré. Atyrem! Atyrem enquanto eu dou as mãos aos meus ancestrays. Cada pedaço do meu corpo esfolado será semente, serey terra. Também serey fumaça, também vagarey pelos ares, lyvre feyto um vento forte ... E essa ventanya um dya volta, em outros tempos, de outra forma! Cheya de fome, brocada por Justyça! (Silva, 2020, p.93).

Tybyra ressignifica sua morte, assentando-a nos encantados e em seu retorno à terra, bem como seu pedaço de corpo virando semente, de onde brotarão mais tybyras. Essa corpa-território cumpre seu destino e curva o tempo (Martins, 2021), espiralando as temporalidades, de mãos dadas aos ancestrais, virando fumaça e ventania. O corpo virando terra. Relembrando a parte final do já citado poema “Ouve Wapichana”: *Ouçõ a terra. Piso./ Ao alto da terra. Chão./ Morte na terra. Subterrâneo./ Retorno à terra. Caminho.* As corpas-território se unem à terra pois o tempo é cíclico, arredondado, espiralar. Começo, meio, começo, diria Nego Bispo (Santos, 2023). Estão ligadas aos corpos ancestrais e aos encantados, ao mesmo tempo em que participam da água, do vento, da mata. Esses seriam os significados mais profundos dessa corpa-território, que as indígenas artes materializam.

Por fim, passamos ao último trabalho convocado: *Arreia* (2020), da dupla de

brincantes de Caboclinhos Iara e Iris Campos. As brincantes atuam, há mais de 20 anos, no brinquedo Caboclinho 7 Flexas, baseado em Recife (PE) desde sua fundação nos anos 1970. De acordo com a pesquisadora Laís Monteiro (2024, p.22):

[...] a linguagem dos Caboclinhos pode ser compreendida como uma performance cultural de reminiscências indígenas encontrada em alguns estados do Nordeste brasileiro (Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte e Alagoas), cuja manifestação primeira teria sido a de apresentação das danças indígenas aos recém-chegados europeus. Entretanto, esses gestos históricos desvelados no início da experiência colonial nas Américas podem ter seus sentidos esgarçados.

Gostaria de ressaltar justamente o caráter reminiscente indígena que foi sendo transformado e mesclado a outros saberes, mas que parece permanecer vivo pelos modos de ser das comunidades, ainda que a auto-afirmação dos seus participantes não esteja em primeiro plano. Entramos num terreno arenoso e movediço, obviamente, mas que traz uma importante contribuição.

À título de esclarecimento, não se trata de afirmar o Caboclinho ou os seus participantes como indígenas (cabe a eles/elas mesmos/as fazê-lo, se assim o perceberem) mas sim notar que, devido ao processo de embranquecimento e tentativa de apagamento colonial, há um direito à memória, a recobrar sua própria história que pertence a todos que têm ascendência nesse território pindorâmico. Isso é muito diferente, obviamente, de afirmar-se como indígena, e está sempre sob o risco de generalizações homogeneizantes que encobrem o racismo anti-indígena. Um exemplo bastante comum disso é a afirmação: “tenho uma avó que era indígena, mas não sei de qual povo” ou “que foi pega no laço” (leia-se estuprada e sequestrada), entre outros. Fiquemos atentos, mas vamos avançar.

Os signos e símbolos que constituem o Caboclinhos como performance cultural remetem às sobrevivências indígenas, desde o próprio nome da manifestação que, amalgamada na religiosidade da umbanda e da jurema, traz a figura do caboclo como protagonista. Perguntamos: quem é o caboclo, ou caboco? Além de figura da umbanda, caboclo é o indígena que, pela mestiçagem como processo de apagamento étnico, vai se afirmando como caboclo. Além disso, a indumentária da performance cultural contém a preaca, instrumento percussivo em formato de arco e flecha que, tensionados, emite um estalido que dá ritmo ao

canto e dança, além de cocares, saiotos, sementes e maracás que fazem parte das culturas indígenas.

Monteiro (2024) cita o Dossiê do Inventário Nacional de Referências Culturais do Caboclinhos/PE (Dossiê INRC, 2012) na parte especificamente sobre a manifestação:

Foram verificadas diferentes instâncias de tensões sociais como questões de clivagens raciais e de classe, tensões de ordem religiosa, questões relativas à integração dos Caboclinhos ao mercado de bens na cultura de massa, em contraste com a relativa invisibilidade e exclusão socioeconômica das comunidades e grupos tradicionais (Dossiê INRC apud Monteiro, 2024, p.20).

Tal exclusão socioeconômica, também tem a ver com os mecanismos da branquitude, constituintes da arte hegemônica. É nessa intersecção, entre arte hegemônica e manifestação popular, que Iris e Lara atuam, já que têm uma dupla pertença em circular em ambientes cênicos institucionalizados e integrarem o Caboclinho 7 Flexas.

O trabalho *Arreia* (2020) foi inicialmente recebido<sup>23</sup>, no contexto da pandemia de Covid-19, como vídeo-performance no terreiro da casa das artistas, em Recife (PE). Por meio de um processo de criação que mesclou a experiência das artistas, o recebimento e guiança de instruções espirituais, o trabalho acontece em torno de uma árvore, na qual oferendas de frutas e mel são colocadas. O trabalho consiste em uma longa e vigorosa preparação para a saída do Caboclinhos, na qual cada elemento da cena (ou cada entidade) são cuidadosamente manejados/as pelas artistas, desvelando uma série de camadas até a composição do traje e estado dessa corpa-território Caboclinho. Elas recorrem à gestos, danças, gritos de guerra, instrumentos percussivos e pedidos de proteção que, ao som de uma elaborada trilha sonora, especializada e cheia de silêncios, “cheganças” de sons de flautas, de coletivos percussivos, de som da mata e vai enovelando o espectador pouco a pouco. Na última cena do trabalho recorrem a um grito de guerra, em jogral, em que ouvimos:

Que caboco são vocês?  
Sete Flexas  
Sete flexas no alto daquela serra pede paz ou guerra?

<sup>23</sup> Segundo as artistas, o processo de feitura do trabalho também foi por meio de um trabalho espiritual (notas de conversa pública com as artistas no Festival Marco Zero, em 2022).

Guerra!  
[...]  
Caboco é esse que tanto chora?  
É Sete flexa que vai embora! (2x)  
(transcrição de vídeo cedido pelas autoras para este artigo, 2022).

Essa corpa-território caboclinha mistura guerra e dança, preparação e proteção, oferenda e agradecimento espirituais-cênicos. O trabalho é um rito, exige das artistas um engajamento terreno e uma conexão espiritual por meio do Caboclinho que se expressa em dança, gasto de energia, corpas suadas e celebração. Homenageando o 7 Flexas, Íris e Lara nos oferecem sua dança como quem oferece comida bem cozida, como quem assenta ou arreia forças na terra. Ainda que não diretamente afirmado como indígena arte, muitos elementos e modos desse trabalho têm parentela com que procurei discorrer até aqui.

No Festival Marco Zero de 2023, pude testemunhar a apresentação de *Arreia* ao lado do Refeitório Universitário da Universidade Federal de Brasília, num gramado e ao redor de uma palmeira. Ao ar livre, com a incidência do sol e da natureza circundante, o trabalho ganha contornos integrado visualmente à terra. Depois da apresentação foi realizada uma conversa com o coletivo indígena desta universidade, além de parentes de fora da universidade que vieram prestigiar, tal como Ruan Guajajara, que liderava a *ball-room* ancestral no território do Mercado Sul. Nessa conversa, as artistas encontraram pontos em comum com os/as indígenas presentes, refletindo sobre a atuação cênica relacionada a essas corpa-territórios.

### Considerações Finais

Este artigo procurou abordar o fenômeno das artes indígenas, ou indígenas artes, por meio de uma bibliografia multidisciplinar e da breve análise de três trabalhos artísticos. O intuito foi o de estender a conversa sobre os caminhos originários das artes indígenas bem como reconhecer seus elementos e cosmopercepções. Recobrando Matias, essas análises têm a ver com retomadas, no sentido material e subjetivo:

As retomadas firmam a ancestralidade, na busca do resgate da etnia, da língua, ocupação do território ancestral/originário e fortalecimento das cosmovisões que são repassadas pelos troncos velhos (avós, pais e o

ensinamento da natureza) (Matias, 2024, p.39).

Outro artista relevante, ainda que não tratado neste artigo, sobre arte indígena é Denilson Baniwa. Segundo ele, a arte indígena é um direito de resposta, uma redução de danos do processo colonizador (Denilson *apud* Matias, 2024). O que importa é que há, hoje, um processo mais aberto de protagonismo indígena nas artes cujos sentidos ainda devem ser melhor analisados em cada situação, mas, recobrando o que a Ministra de Estado Sônia Guajajara disse em seu discurso de posse como Ministra dos Povos Indígenas: “Nunca mais um Brasil sem nós”.

### Referências

AHMED, Sara. *On being included: racism and diversity in institutional life*. Durham and London: Duke University Press, 2012.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista brasileira de ciência política*, n. 11, p. 89-117, 2013.

BENITES, Sandra. *Corpo-território 1: nosso corpo é o nosso chão*. Plataforma online Cadernos Selvagens. Disponível em: [https://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2023/05/CADERNO69\\_BENITES\\_CORPOTERRITORIO1.pdf](https://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2023/05/CADERNO69_BENITES_CORPOTERRITORIO1.pdf), 2023.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CABNAL, Lorena. Acercamientos a la contrucción de la propuesta de pensamiento epistemológico de mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya-Yala. *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. ACSUR, p. 11-25, 2010.

COHN, Sérgio, KADIWEL, Idjahure (org.). *Jaider Esbell*. Coleção Tembetá. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2018.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Trad. Rane Souza. - 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

ESBELL, Jaider. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. Disponível: <https://www.select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>. Acesso em: 05 maio 2024.

ESBELL, Jaider. Artista apresenta conceito de arte indígena contemporânea em exposição itinerante. Entrevista concedida a Leandro Melito. Portal EBC, 2016. Acesso em: 18 maio 2024.

ESCOBAR, Arturo. *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Ediciones UNAULA, 2014. 184 p.

FERNANDES, Estevão R. “*Existe índio gay?*”: a colonização das sexualidades indígenas no Brasil. Curitiba: Editora Prismas, 2017. 245p.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

JECUPÉ, Kaká werá; CORREA, José Celso Martinez. O poder do teatro e as táticas de resistência. In: PARDO, Ana Lúcia. (org.). *A teatralidade do humano*. São Paulo: Editora SESCSP, 2011.

KAYAPÓ, Aline [et al.] (org.). *Wayrakuna: polinizando a vida e semeando o bem viver*. Ponta Grossa: Uepg/proex, 2023. [E-book].

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 2019 [E-book].

KRENAK, Ailton. *O amanhã não está à venda*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2020 [E-book].

JESUS, Naine Terena de. Manifestações estéticas indígenas: pensar o fazer arte indígena no Brasil. *Revista Estado da Arte*, v. 3, n. 2, 2022, p. 2. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n2-2022-66614>. Acesso em: 1 jun. 2024.

LEAL, Dodi. *Teatra da Oprimida: últimas fronteiras cênicas da pré-transição de gênero*. Porto Seguro/BA: UFSB, 2019.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. *Revista Pós Ciências Sociais*, v. 8, n. 16, 20 Jan 2012 Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/695>. Acesso em: 23 jun. 2024.

LUGONES, María. Toward a Decolonial Feminism. *Hypatia – Journal of Feminist Philosophy*, v. 25, n. 4, 2010, p. 742-759.

LUGONES, María. Heterosexuality and the Colonial/Modern Gender System. *Hypatia – Journal of Feminist Philosophy*, v. 22, n. 1, 2007, p. 186-209.

LONGHINI, Geni Núñez. Perspectivas indígenas antirracistas sobre o etnogenocídio: contribuições para o reflorestamento do imaginário. *Revista Psicologia e Sociedade*, v.35, 2023.

MARCA DAS MULHERES INDÍGENAS. Documento Final da Marcha das Mulheres Indígenas (2019). *InsURgência: Revista De Direitos E Movimentos Sociais*, 7(2), 339–345, 2021. <https://doi.org/10.26512/insurgncia.v8i2.39122>. Acesso em: 30 abr. 2024.

MARCONDES, Maria José de Azevedo. Arte indígena contemporânea: apagamento e estratégias de visibilidade das culturas ameríndias no Brasil, *Artelogie* [Online], 20 | 2023. <http://journals.openedition.org/artelogie/12526>. Acesso em: 15 abr. 2024.

MARTINS, Leda. *Performance do tempo espiralar*. Cobogó, Rio de Janeiro, 2021.

MATIAS, Bárbara. *Avermelhada, corpa-guerra, corpa-cura: resistência indígena Kariri nas artes da cena*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2024.

MEIRELES, Flávia. *Corpos/corpas/corpes dissidentes e a cena artística: políticas da diferença*. *MORINGA - Artes do Espetáculo*, [S. l.], v. 11, n. 1, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/53469>. Acesso em: 26 mar. 2024.

MIÑOSO, Yuderkis Espinosa. *Porque o feminismo descolonial é importante e outros ensaios do lado escuro*. Trad. Liliam Ramos. Porto Alegre: Editora Figura de Linguagens, 2021.

MOMBAÇA, Jota. *A Plantação Cognitiva*. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyC0FPJZWoj7Xs8Dgp6.pdf>. MASP Afterall, 2020.

MONTEIRO, Laís. *Performance da ala lgbt dos caboclinhos de goiana/pernambuco: "O Caboclinhos é tradição e essa Ala também é tradição"*. Tese (Doutorado em Educação Física) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2024.

MOTT, Luís. *A inquisição no Maranhão*. 1ª. Edição. São Luís: EDUFMA, 1995.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (MASP). *Cosmo-sentidos artísticos, tecnologia dos sonhos e comunicação indígena*. Canal Youtube MASP. MASP Palestras, 30 de setembro de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wSYbu0pB3Lg>. Acesso em: 17 maio 2024.

MUSEU DE ARTE DO RIO (MAR). [Exposições anteriores]. MAR, Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/exposicoes/anteriores/>. Acesso em: 1 nov. 2021.

MÜLLER, Regina Polo. *As artes indígenas e a arte contemporânea*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 7-18, mai. 2010.

OLIVA, V. F. *Do corpo-espaço ao corpo-território: o que a Geografia Feminista tem a dizer?*. *Ensaio de Geografia*, v. 8, n. 17, p. 139-157, 31 jul. 2022.

QUIJANO, A. *Colonialidade do poder e classificação social*. In B. S. Santos, & M. P. Meneses (Org.), *Epistemologias do sul* (pp. 73-117). Coimbra: Coimbra. 2009.

PITTA, Fernanda. *'Breve história da arte' e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje*. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 223-257, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/arti-cle/view/8666380>.

SANTOS, Antônio Bispo. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu editora, 2023.

SANTOS, Antônio Bispo *Colonização, quilombos: modos e significações*, Brasília, INCT/UnB, 2015.



SILVA, João Paulo Querino da. *Tybyra: Uma tragédia indígena brasileira*. São Paulo: Selo Doburro, 2020.

SHIVA, Vandana. *Monoculturas da mente: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia*. São Paulo: Gaia, 2003.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

Recebido em: 27/06/2024

Aprovado em: 17/08/2024