

Joseca Yanomami



MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND

ORGANIZAÇÃO E CURADORIA
EDITED AND CURATED BY

Adriano Pedrosa
David Ribeiro

TEXTOS POR
TEXTS BY

Bruce Albert
David Ribeiro
Denilson Baniwa
Patrícia Ferreira Pará Yxapy

DISTRIBUÍDO POR
DISTRIBUTED BY

KMEC Books
Artbook | D.A.P.

Patrocinador Master
[Master Sponsor]



Patrocinador
[Sponsor]

Apoio Cultural [Cultural Support]

Realização [Production]



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



Arte para amansar
o coração *napë*:
cosmologias do
contato e
encantamento
do povo
da mercadoria

Art to Tame the
Napë Heart:
Cosmologies of
Contact and
Enchantment
of the People of
Merchandise

A história da arte indígena na construção de uma historiografia do contato tem prestado um favor à arte ocidental, em um movimento passou despercebido durante muito tempo. A presença humana no Brasil foi contada por antropólogos, etnólogos ou artistas brancos, que, preocupados com a sobrevivência dos povos às margens da extinção diante do progresso do país, ocultaram as narrativas e experiências que, hoje, os artistas indígenas trazem à tona por meio de uma historiografia própria que esclarece pontos importantes da resistência de seus povos e suas estratégias de adaptação ao mundo em transformação.

Mostras sobre povos originários sempre tiveram presença marcante no sudeste e fora do Brasil e, mesmo com a importância desse ativo pró-indígena, a voz dos seus corpos não era a que reverberava para fora das galerias e salas de exposições. O caráter antropológico desde sempre foi a motivação para o colecionismo, e as discussões eram abordagens habitualmente racistas, como a de preservar as culturas ditas riquíssimas de uma extinção após a inserção de bens e saberes ocidentais; ou ainda sobre como eram frágeis as culturas primitivas diante da civilização, sem procurar entender que a apropriação de bens e técnicas estrangeiras sempre foram estratégias de enfrentamento do Outro. A preocupação do especialista ou do artista branco sempre foi realizar um papel de salvador do índio. Porém, sob poder de mãos indígenas, tanto o facão para abrir caminhos na floresta ou a técnica do desenho sobre papel foram cumprindo uma agência ao fazer emergir complexos conhecimentos sobre o cosmos, mecanismos da cultura dos povos indígenas, para que assim pudessem trocar conhecimentos sobre possibilidades de convivência neste planeta. Se o branco levou poderes sobre os objetos que transformam o mundo físico, os povos indígenas em troca ofereceram poderes sobre transformações do mundo metafísico.

A arte, como bem tecnológico dos brancos, é essencial para explicar em uma evolução imagética a história de ocupação e expansão dos seus poderes sobre os territórios, na mesma medida em que o domínio sobre os planos cosmo-humanos e a relação de trocas pelo contato explicam a sobrevivência dos povos indígenas na Amazônia, que tem como prática a inter-relação visível e invisível como fator de equilíbrio entre os mundos. A arte cumpre, portanto, o papel de tradução e educação não linear para a comunidade, e não apenas de construção de uma linha do tempo imutável, como na cultura ocidental.

7 Joseca Yanomami
*Mothoka akaki humosi hamë a huuta wamaki pihi kunomai,
 mau uhamë a xiro yëi moto aha. Inaha a kuaïmaki hutumosi hamë
 a yëtëata yamaki pihi kuupuo, yanomae pore yamaki mamô yaro
 makii, xapiri thëpëha thë xiro waoto. Kuë yaro, ai yanomae yamaki
 xapiri inaowi yamaki ni, inaha mothoka a yëi kuaïtahaki yamaki
 pihi kuimi yama a xiro taai puo, 2011*
 IMG. 68

The history of Indigenous art has altered the history of Western art by constructing a historiography of contact, a contribution that went unnoticed for a long time. The human presence in Brazil has been accounted for by anthropologists, ethnologists, and White artists who, concerned with the survival of peoples on the brink of extinction because of the Brazilian government's progress, concealed the experiences that have been brought to light by Indigenous artists today, who have replaced this fiction of the extinction of the Indigenous way of life with an adequate historiography that clarifies the resistance and resilience of Indigenous peoples, as well as their adaptation strategies to the changing world.

There have always been strong exhibitions dedicated to Indigenous peoples in the southeast of Brazil and abroad, but despite the importance of this longstanding pro-Indigenous exposure, Indigenous people have not been given a voice outside of galleries and exhibition halls. Since time immemorial, conversations amongst Western art collectors of Indigenous art have been driven by an anthropological approach, and their debates have tended to be racist, suggesting that the preservation of these very rich cultures will be achieved through the assimilation of Western goods and knowledge; or by emphasizing how fragile primitive cultures are in the face of civilization, without grasping that the appropriation of foreign goods and techniques have always been used by the Other in order to cope with the consequences of foreign intervention and settler colonialism. The imposition of these concerns by specialists and White artists is a power play, in that it has enabled them to attempt to play the role of the Indigenous peoples' savior. However, Indigenous people have never been without agency. In Indigenous hands, the use of the machete to open paths in the forest and the technique of drawing on paper both are forms of agency, which reveal a complex knowledge of the cosmos and the complex mechanisms within Indigenous peoples' cultures, that has allowed them to exchange knowledge about the possibilities of coexistence on this planet. Where White men claimed power over objects that transform the physical world, Indigenous peoples, in contrast, presented the power over transformations in the metaphysical world.

Art, as White peoples' technological tool, is essential to explaining, in evolutionary terms, the history of their occupation and the expansion of their powers over territories. Similarly, Amazonian Indigenous peoples' dominion over cosmo-human planes, as well as the relationship of exchange through contact, explain their survival, given that their practice emphasizes acknowledging visible and invisible inter-relationships, as a way of finding a balance between the worlds. Therefore, art fulfills the roles of translation across divides and offers a non-linear education in Indigenous communities, instead of serving as the mere construction of an immutable timeline, as art does in Western culture.

Recently, with the increased visibility of artists of Indigenous origin at the center of Western art, many collections are being reassessed,

Recentemente, com o protagonismo de artistas de origem indígena no *locus* da arte ocidental, muitas coleções estão sendo reconsideradas, como é o caso da imensa produção de artistas como Joseca Yanomami, Feliciano Lana Desana (1937-2020) e Antônio Brasil Tekápapa Marubo, entre outros que nem sequer são nomeados, ficando como identificação apenas o nome de suas etnias, como percebido em coleções de museus etnográficos e particulares mundo afora.

A mudança começa a tomar corpo a partir da presença das lideranças indígenas que viram a arte como ferramenta importante na luta pelo direito à sua própria história, que me atrevo a identificar como *Arte Contemporânea*, uma aglutinação entre as palavras “contemporânea” e “poranga” (“bom”, “bonito”, em tupi moderno), numa tentativa de representar graficamente este momento em que a arte ocidental é absorvida pela arte indígena como bandeira de aparecimento e reivindicação de voz. Apesar desse movimento de protagonismo, a história da arte ocidental ainda tem muita resistência em compreender o que é a arte indígena, pois não concebe produções nascidas de sonhos, visões, conversas com bichos, ou sem uma arqueologia de origem ou escola. Como poderíamos citar, por exemplo, a fala de Ibã Huni Kuin, quando questionado sobre quem o teria ensinado a pintar, que de pronto respondeu: “Quem me ensinou a pintar foi a Jiboia”. Em que Lattes cabe um mestre Jiboia senão no lattes-miração, numa cosmologia que atravessa qualquer compreensão da racionalidade e organização ocidental?

Há uma lacuna difícil de resolver sobre onde encaixar a produção indígena moderna, se na arte naïf, no primitivismo, na antropológica etc. Preocupação pouco importante para esses artistas indígenas, pois o que se nota é a construção de uma historiografia própria, onde os cânones ocidentais são insuficientes para responder a complexidade da produção e intelectualidade indígenas.

Fundamental observar outro lugar de origem da arte indígena a partir do contato e do “amansamento das mercadorias e de seus donos”, termo que designa a resistência disfarçada no enfrentamento ao colonizador e seus bens. Como diz Catherine V. Howard:

Sendo essas formas cotidianas de resistência tão sutis e disfarçadas, muitas vezes escapam à observação não apenas dos colonizadores, mas também dos estudiosos da situação de contato interétnico. Os povos indígenas podem até dar a impressão de imitar a cultura dominante ao adotar as roupas dos brancos, querer seus bens, reverenciar seus deuses ou empregar sua retórica para criticá-los, mas a resistência é sempre uma questão híbrida e contraditória, tanto na forma quanto no conteúdo. Na verdade, essa qualidade mimética costuma ser parte de sua eficiência.¹

O intercâmbio de bens pelos povos indígenas amazônidas sempre foi além da troca de objetos ou técnicas utilitárias. A circulação

as in the case of the immense output of artists such as Joseca Yanomami, Feliciano Lana Desana (1937–2020), and Antônio Brasil Tekâpapa Marubo. They are a few amongst many other Indigenous artists who remain unnamed, identified only by their ethnicity, as can be seen in the collections of ethnographic and private museums around the world.

This greater visibility began to take shape through the efforts of Indigenous leaders, who saw art as a relevant tool in the struggle for the right to their own history, which I propose to call *Contemporânea Art*. This is an agglutination of the words *contemporary* and *poranga* (“good” or “beautiful” in modern Tupi), in an attempt to represent graphically the moment when Western art is absorbed by Indigenous art, to signal the emergence and the vindication of the Indigenous voice. Despite this movement’s expression of agency, those writing the history of Western art still show strong resistance to an understanding of Indigenous art, since they often do not acknowledge the credibility of stories told in art which originate in dreams, visions, conversations with animals, or artists whose works lack a kind of archaeology of origin, or school. For example, we could cite Ibã Huni Kuin, who, when asked who could have taught him to paint, replied promptly: “The Jiboia taught me to paint.” What type of academic CV can include a Jiboia [Boa constrictor] master, if not a CV of visions, and a cosmological framework that exposes the fragility of Western rationality and organization?

There is a blank space as to how Western curators and art historians often struggle to classify modern Indigenous artworks, whether as Naïve Art, Primitivism, Anthropology, etc. This is a concern that matters very little to Indigenous artists, who never fail to construct their own historiography whenever Western canons fail to capture the complexity of the Indigenous creative process and Indigenous intellectuality.

It is essential to perceive another place of origin for Indigenous art, one that originates in the moment of contact, which is also the moment in which the “taming of Western goods and their owners” by Indigenous people occurs, a phrase that designates the disguised resistance on the part of Indigenous peoples when confronting the colonizer and his goods. As Catherine V. Howard notes:

Considering how subtle and disguised these everyday forms of resistance are, they often escape the eye of not only the colonizers but also the scholars specializing in interethnic contact. Indigenous peoples may even seem to imitate the dominant culture by adopting White people’s clothes, wanting their goods, revering their gods, or employing their rhetoric to criticize them, but resistance is always hybrid and contradictory, in both form and content. In fact, this mimetic quality is often part of its effectiveness.¹

The exchange of goods by the Amazon’s Indigenous peoples has always gone beyond the exchange of objects or utilitarian techniques. The

de novos significados para a cosmogonia pelo contato e sua performance do discurso complementam partes das histórias de ocupação do território e das relações interétnicas. Nos contatos com o colonizador branco, o discurso da troca ritual foi uma estratégia de amansar (ou domesticar) o estrangeiro. Então, possuir os poderes do colonizador seria, ao mesmo tempo, obter um parentesco político e dominar seus poderes materiais e imateriais.

A domesticação seria, portanto, uma estratégia de enfrentamento do branco e sua força advinda de bens perigosos para a sobrevivência da comunidade indígena. Ao mesmo tempo que a obtenção dos bens dos brancos é importante para a segurança do grupo, é também perigosa, pois não se tem total domínio sobre seus poderes. Dessa forma, é necessário que esse bem seja amansado, domesticado e mimetizado ao cânone cosmológico daquele grupo. Daí se explica, por exemplo, como certos bens passam a fazer parte da mitologia de povos indígenas, a exemplo da explicação sobre a escolha entre ficar com a arma de fogo ou o arco e flecha que determinado ancestral foi forçado a fazer. Num equívoco ele escolhe o arco e flecha e assim deixa para o irmão-branco a opção de dominar a espingarda (rifle de caça). Nessa nova cosmologia, o encontro moderno com o branco não se trata de um contato alienígena apenas, mas de um reencontro entre irmãos separados por escolhas erradas no começo do mundo. A troca, então, na modernidade, é da mercadoria que cada um necessita: para o branco, o saber sobre o cosmos e poderes da floresta; para o indígena, o saber de como enfrentar uma possível extinção causada por descendentes perdidos de seu irmão branco.

Os povos indígenas são, nesse aspecto histórico-cosmológico, responsáveis por amansar os brancos raivosos a partir da “culpa branca” que esse irmão adquiriu ao ver seus descendentes brancos ameaçarem a existência de seu irmão-índio. Ainda que o colonizador em sua performance da troca procure certo domínio sobre o Outro, a estratégia cosmológica dos povos indígenas sempre encontra lacunas e caminhos para subverter a dominação pelo colonizador, mesmo que seja uma performance de subordinação e timidez em disputar protagonismos contra o colonizador à vista de todos.

Na arte indígena, temos a expectativa de negociação de narrativas contra o colonizador que se baseia em pequenas traduções e armadilhas que amansam o espírito dominador e explorador do branco. Se por um lado o artista é o principal criador de uma História da sociedade ocidental, criando ícones historiográficos que reduzem discursos a imagens impressas em livros e objetos colecionáveis, por outro, o contato com a arte ocidental fez com que surgisse o lugar do artista-pajé, no qual o suporte da arte age como um diálogo sobre o direito de resposta à narrativa ocidental e, ao mesmo tempo, mecanismo de enfeitiçamento (amansamento) do espírito raivoso do branco.

Afirmar que arte indígena é apenas a criação de imagens não responde à complexidade do mundo e das estratégias de amansamento do

circulation of new cosmogenic meanings through contact and the performance of discourse complement parts of the histories of territorial occupation and interethnic relations. In contact with White colonizers, the discourse of ritual exchange became a strategy to tame (or domesticate) the foreigner. Thus, to possess the colonizers' powers would be, at the same time, to obtain a political kinship, and to control his material and immaterial powers.

Therefore, domestication is a strategy to confront the White man and his force that is based in the goods that endanger the survival of the Indigenous community. As much as it is important for the community's safety to obtain White people's goods, it is also dangerous, since one does not have complete control over their powers. So, the goods must be tamed, domesticated, and represented in the Indigenous cosmological canon. This explains, for example, how certain goods become part of the Indigenous peoples' mythology, such as the explanation of a certain ancestor's choice between keeping the firearm, or the bow and arrow. Mistakenly, the ancestor chooses the bow and arrow, and thus leaves the option of mastering the shotgun (hunting rifle) to his White brother. In this new cosmology, the modern encounter with the White man is not just an alien contact, but a reunion of brothers, separated at the world's beginning by one brother's misstep. In modernity, the exchange between them then becomes the merchandise that each one needs: for White people, this is the knowledge of the cosmos and the powers of the forest; for Indigenous peoples, this is learning how to avoid a possible extinction, caused by the White brother's lost descendants.

In this historical-cosmological context, Indigenous peoples are responsible for taming White people, whose anger is caused by the "White guilt" felt by the White brother upon seeing his descendants threaten the existence of his Indigenous brother. Although in his performance of exchange the colonizer seeks a certain dominion over the Other, the cosmological strategy of Indigenous peoples always finds ways to subvert the domination of his opponent, even if it simultaneously feigns subordination and a reticence to openly assume his position of agency against the colonizer.

In Indigenous art, we expect a negotiation of narratives against the colonizer, based on small translations and traps that tame the White man's dominating and exploiting spirit. On the one hand, the artist is one of the main makers of History in Western society, creating historiographical icons that reduce discourses to images printed in books and collectibles. On the other hand, Indigenous contact with Western art has given rise to the shaman-artist, for whom art is a means to create a dialogue between the right to counter Western narrative and, simultaneously, the mechanism for bewitching (taming) the White man's angry spirit.

Reducing Indigenous art to the act of merely making images fails to encompass the world's complexity, and the complexity of strategies involved in taming the Other. For shaman-artists, art is a trap to seduce and domesticate White people. The image's power (in the case of the visual arts)

Outro. A arte, para artistas-pajés, é uma armadilha de sedução e domesticação do branco. O poder da imagem (no caso das artes plásticas) foi rapidamente entendido pelo indígena, que encontrou nessa forma de arte uma possibilidade de tornar o branco um ser doméstico importante para ajudar na manutenção da sua sobrevivência (da não extinção) em um mundo onde o contato seria cada vez mais inevitável.

O recorte de parte da complexa ética do enfrentamento do contato e suas características de mimetização da técnica, bem como do Outro, para construir um discurso do que seria arte-indígena-pajé ou *arte contemporânea* no cenário brasileiro é um desafio a partir de como cada grupo indígena entende sua cosmogonia, mas também de como se fez o contato com os brancos na História do Brasil. Entre grupos em que o contato se deu pela escravidão, como os Huni Kuin, é possível ver mais explicitamente um discurso de contra-padrão, onde a arte no mundo contemporâneo é um fazer de autossuficiência financeira e reafirmação de sua cultura sobre o domínio branco, que passa pelas plásticas e pelo compartilhamento de uma pequena parte de seu conhecimento sobre as medicações sagradas (rapé e ayahuasca), ambas na performance da aproximação e troca política de poderes.

Apesar da densidade do pensamento indígena atravessar o uso das “técnicas da arte ocidental” como forma de autossobrevivência, suas ferramentas e saberes não são compreendidos e legitimados pelos brancos, mesmo que ocupem espaços cada vez maiores no cenário dos museus e galerias de arte contemporânea. Muitas vezes o discurso ainda paira em considerar toda a produção indígena como arte naïf ou arte desprendida de discurso complexo. Em 1905 o doutor Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) escreveu: “Visto que atualmente está se manifestando um grande interesse pela concepção da arte naïf (ingênua), que já está manifestada por uma quantidade de belas obras escritas, então ofereço os desenhos seguintes, não somente aos etnólogos, mas especialmente aos ‘especialistas de desenhos infantis’”.²

Em 2022, o pensamento vigente entre os brancos a respeito da arte indígena pós-contato parece que pouco mudou. O interesse na produção de artistas indígenas ainda é baseado no caráter imagético e ingênuo, e menos no esforço de compreender alguma alteridade.

Joséca Yanomami é um desses artistas-pajé nascidos após o contato. Yanomami, da região do Demini, Terra Indígena Yanomami no Amazonas, teve nos anos 1990 grande importância na educação de sua comunidade, sendo o primeiro professor e estudioso da sociedade branca enquanto ainda vivia na comunidade Watoriki. O artista, compreendendo a mudança na comunidade em decorrência do contato que já era presente, se coloca como um criador da história yanomami de posse dos saberes de seu povo e da domesticação das técnicas e materiais de desenho dos brancos. O interessante é que, além de compartilhar narrativas da cosmogonia e cosmologia yanomami, também registra a presença do “povo das merca-

was quickly understood by Indigenous peoples, who found in this art form a chance to turn the White man into a domesticated being, to help ensure the community's survival (non-extinction), in a world where contact was increasingly inevitable.

To outline the complex ethics of confrontation and the characteristics of representing both Indigenous techniques of domestication when facing the Other, and to build a discourse of what would be Indigenous-shaman-art, or contemporary art—or, in the Brazilian context, *contemporânea* art—is a challenge that stems not just from the way in which each Indigenous group understands its own cosmogony but also the way in which the contact with White people has occurred throughout Brazil's history. Among the groups for whom the contact took place through enslavement, such as the Huni Kuin, it is possible to see more explicitly an anti-master discourse, where producing art in the contemporary world is an act of financial self-sufficiency and a reaffirmation of one's culture over White domination. This effort involves the production of visual arts and the sharing of a small part of the group's knowledge of sacred medicines (snuff and ayahuasca), both in the performance of political approximation and in the exchange of powers.

Despite the rich archive of Indigenous thought on the use of "Western art techniques" as a form of survival, White people do not understand or believe in the Indigenous peoples' tools and knowledge, even though they see their work occupy ever more space in contemporary art museums and galleries. Frequently, White peoples' discourse still considers all of the Indigenous production as Naïve Art, or as art detached from a complex discourse. As professor Theodor Koch-Grünberg (1872–1924) wrote in 1905: "Since there is currently a great interest in the conception of naïf [naïve] art, in already numerous well-written works, I, therefore, offer the following drawings not only to ethnologists but especially to 'the specialists in children's drawings.'"²

In 2022, the prevailing ideas amongst White people in response to post-contact Indigenous art seem to have barely changed. An interest in the production of Indigenous artists is still based in a fixation on its imagetic and naïve character, and less in an attempt to understand its Otherness.

Joseca Yanomami is one of the shaman-artists born post-contact. Hailing from the Demini region, the Yanomami Indigenous Land in the Amazonas state, he played a very important role in educating his community in the 1990s, as the first teacher and scholar who was connected to White society that simultaneously continued to take part in the Watoriki community. Understanding the change in the community as a result of the contact that had already taken place, the artist positions himself as a creator of the Yanomami history, in possession of his people's knowledge and having tamed the techniques and materials of White people's drawing. What is interesting is that, in addition to sharing the narratives of Yanomami cosmogony and cosmology, Joseca Yanomami also records the presence of the "People of Merchandise." Therefore, we have works of Joseca's that describe

dorias". Temos então obras que contam sobre Omama e Urihi, mas também narrativas sobre como os bens dos brancos foram assimilados na luta pela existência enquanto povo, apesar da tradução pela arte ser apenas uma materialidade de uma ampla mídia intangível, o que para a História da Arte ocidental seria difícil compreender, pois a arte branca costuma estudar obras de arte tangíveis.

Na arte indígena pós-contato, o número de mídias e suportes ultrapassam a materialidade do desenho sobre papel, e isso é possível pelo caráter de movimento do artista-pajé. Davi Kopenawa, em *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015), nos adverte que a imagem criada tem existência própria, tornando-se um duplo vivo em uma dimensão metafísica, um mundo onde as imagens se relacionam e voltam ao mundo humano em forma de sonhos.³ Dessa forma, é importante que o desenho habite um suporte como o papel, por meio de uma operação sobre o mundo das imagens que atravessam o suporte para compor o objeto da obra. Essas operações permanecem em segredo até que sejam ativadas através dos sonhos (por si só) ou pelo artista-pajé em momentos institucionalizados.

Quando Joseca transfere para o papel as consequências do contato e a maneira como os Yanomami conseguiram domesticar o poder dos brancos, a narrativa é subvertida, pois, mesmo que o branco tenha o poder de subjugar com seus bens as comunidades indígenas, quando domesticados, esses bens podem ser essenciais na resistência à colonização e na manutenção da cultura yanomami. O contato é inevitável, então é necessário de forma urgente a domesticação do poder do branco, inclusive da arte, pois parece que os brancos são muito dependentes de suas mercadorias. Sem esses bens eles perdem o poder, enquanto os Yanomami, mesmo longe de casa, mantêm contato direto com os seus poderes ancestrais, de comunicação com os mundos visíveis e invisíveis, independente de seus bens materiais.

Na coleção de desenhos que agora habitam o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, que mostra a preocupação em domesticar o estrangeiro, Joseca bem poderia ter traduzido em imagens suas perspectivas do contato. Porém, com assertividade, compreendendo a falta de entendimento dos brancos em relação aos Yanomami, Joseca, como artista-pajé, disponibiliza outra tradução que, conjuntamente à imagem, é essencial ao branco: a escrita.

Como agente de encantamento (tecnologia de domesticação), o artista alcança os meios de sobrevivência da arte ocidental: imagem e escrita. Tendo a atenção dos brancos, outro feitiço é lançado, o da pús-sanga (feitiço com uso de matéria, no caso, desenho e escrita sobre papel), da diferença linguística. Joseca não entrega o poder sobre a narrativa totalmente aos brancos, ele deixa a barreira performática do idioma agir sobre a relação artista-público. A narrativa é entregue, mas se faz necessária a presença do artista-pajé ou outro corpo yanomami para ativar a obra. Essa tecnologia performática é constantemente observada em artistas de origem

not only of Omama and Urihi, but also those that communicate the ways in which White people's goods were assimilated into the existential struggle of a people, even though a translation into art is just the materiality of intangible media, which the History of Western art finds difficult to comprehend since White art tends to study discrete, tangible works.

In post-contact Indigenous art, the medium exceeds the materials used to give it a form, such as a drawing on paper, due to the expanded cosmological project of the shaman-artist. In *The Falling Sky: Words of a Yanomami Shaman* (2013), Davi Kopenawa warns us that the created image has its own existence, becoming a living double in a metaphysical dimension, a world where images relate to each other and return to the human world as dreams.³ In this way, it is significant that a drawing inhabits a material such as paper, as the images' operation on the world is delivered through the material it is made of and composes the work into an object. These metaphysical operations to the work remain secret until they are activated through dreams (on their own), or, in institutionalized instances, through the shaman-artist.

When Joseca Yanomami transfers the consequences of contact and of the ways in which the Yanomami people were able to tame White people's power to paper, the narrative is subverted: Even though White people have the power to subjugate Indigenous communities with their goods, and once tamed, these goods may be key to resisting colonization and to maintaining the Yanomami culture. Contact is inevitable, and therefore the taming of White power, including art, is urgently needed because White people appear to depend greatly on their goods. Without these goods, they lose power, while the Yanomami, even when far from home, and regardless of their access to material possessions, maintain direct contact with their ancestral powers to communicate with the visible and invisible worlds.

It is true that in the collection of drawings presently gathered at the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, which centers the taming of the foreigner, Joseca Yanomami could very well have translated the Yanomami people's perspective on contact into images. However, given White people's lack of knowledge about the Yanomami, there is no doubt that the shaman-artist Joseca Yanomami employs another translation that the White man finds essential besides images: writing.

As an agent of enchantment (and the technology of taming), the artist employs the means that ensure survival in Western art: image and writing. Having White people's attention, he casts another spell, that of the *pussanga* (a spell using matter, in this case drawing and writing on paper); a spell of linguistic difference. Joseca does not hand over the narrative power entirely to White people; he lets the performative barrier of language impact the relationship between artist and audience. The narrative is delivered, but the presence of the shaman-artist, or of another Yanomami body, is necessary to activate the work. This performance technology is constantly observed in artists of Indigenous origin, mainly (but not exclusively) artists

indígena, principalmente (mas não exclusivamente) em artistas que nasceram ou viveram em suas comunidades originárias e aprenderam suas agências rituais. Artistas indígenas da autodeclaração contemporânea agem sob outros aspectos que não os da pussanga, em sua maioria indígenas autodeclarados nascidos nas cidades percorrem o caminho da busca por reconhecimento de suas identidades resultantes da violência colonial.

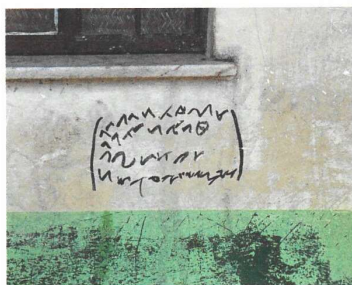
Em Barcelos, de onde Joseca é oriundo, há uma grande presença de famílias yanomami, muito por conta do posto da Fundação Nacional do Índio (Funai) e do Serviço de Cooperação Yanomami (Secoya), instituições de acolhimento com sede no município que abrange a região do rio Demini. Essas famílias, que recentemente têm migrado com maior frequência à cidade, procuram atendimento médico e retiradas de auxílios do governo (Bolsa Família) ou para realizar compras de mantimentos. Algo em comum entre eles é a necessidade de compartilhar histórias pelo desenho. É possível vê-los nas paredes e muros da Funai/Secoya e também pela cidade. São inscrições com as quais um público atento pode aprender muito sobre os Yanomami do Demini, suas cosmologias e contatos.

É interessante notar como a integração de máquinas modernas e cosmologias se encontra nas narrativas, seja pelo trator-de-esteira que se transforma no demiurgo Tatu-Canastra, ou pelos helicópteros e aviões, que na narrativa mitológica explicam seres diversos. Na mimetização desses bens, a domesticação atua como reinvenção social, não como exotização do Outro e (mas) como acolhimento à sua própria história. Vemos então nas paredes da sede da Funai Barcelos imagens de helicópteros, canoas metamorfoseadas em serpentes, mapas, imagens da cosmologia, como a árvore

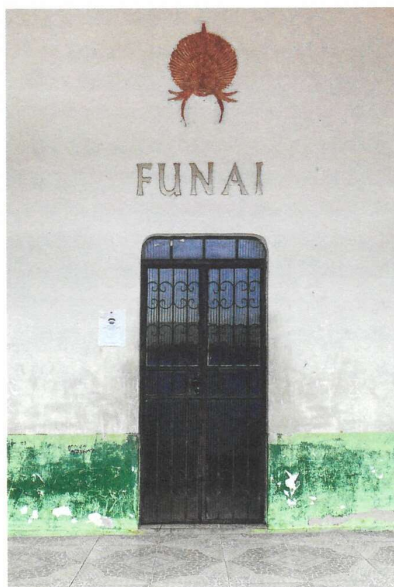
8



9



10



who were born or lived in their native communities, and who learned their ritual agencies within these contexts. The self-identified contemporary Indigenous artists act in ways other than those of the *pussanga*; most of them, self-identifying as Indigenous and born in cities, follow the path in search of recognition of their identities that result from colonial violence.

In Barcelos, where Joseca Yanomami was born, there is a large presence of Yanomami families, mainly because it hosts the branch office for the Fundação Nacional do Índio [National Foundation for Indian People] (FUNAI) and the Serviço de Cooperação Yanomami [Yanomami Cooperation Department] (SECOYA), community organizations located in this municipality which encompasses the Demini River region. These families, who lately have been migrating more frequently to the city, seek to receive medical care, government aid (Bolsa Família), or to purchase groceries. One thing they have in common is their need to share stories through drawing. It is possible to see such drawings on the walls of FUNAI/SECOYA and around the city; they are inscriptions from which an attentive public can learn a lot about the Yanomami of Demini, their cosmologies, and contacts.

It is interesting to note the ways in which the integration of modern machines and cosmologies feature in the Yanomami narratives, whether through the bulldozer that becomes the Tatu-Canastra [Giant armadillo] demiurge, or the helicopters and planes that explain different beings in mythological narratives. In the mimicry of the technology presented by these goods, taming acts as a social reinvention—not as an exoticization of the Other, but rather an inclusion of the Other in one's own story. On the walls of FUNAI Barcelos, we see images of helicopters, canoes metamorphosed into snakes, maps, and cosmological images, such as the tree that holds the sky [IMGs. 8-10]; these are murals that do not separate those who are White from the Yanomami, but that instead converge, for example, in the story of daily resistance, in which taming is the technology of facing the force of the ever-intensifying contact.

Joseca Yanomami's works bring together elements that, when seen carefully, tell us more than a story of the taming of White power. Almost always, there is an element in his works that is present in the Yanomami's cosmology, that is presented not as a foreign but as a domesticated object. Its power no longer represents the White man as an agent of domination; on the contrary, the object's presence in Joseca's work makes explicit the taming of the White man's power. The presence of the object that previously represented the foreigner is now subjugated to the power of mimicry and taming, carried out by the technology of confronting contact.

In the scene of the *envira* bark's removal, the aluminum pan [IMG. 39] is an example of how such an object now fulfills another power after

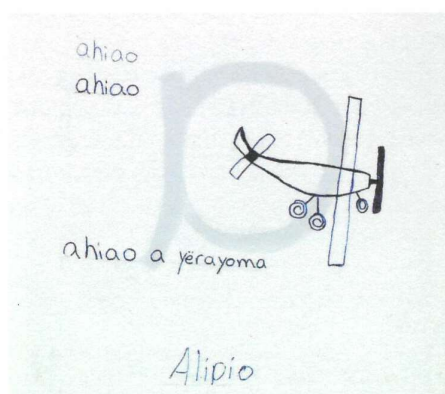
que segura o céu [IMGS. 8-10], murais que não separam quem é branco ou Yanomami, mas que se convergem, como a própria história de resistência cotidiana, em que a domesticação é a tecnologia para enfrentar a força do contato cada vez maior.

As obras de Joseca Yanomami trazem elementos que, quando olhados com cuidado, contam mais sobre a domesticação do poder dos brancos. Há quase sempre em suas obras um elemento que agora faz parte da cosmologia yanomami, não como objeto estranho, mas como objeto domesticado. Seu poder ali não representa mais o branco como agente de dominação, ao contrário, a presença do objeto na obra de Joseca explicita o poder de amansamento do poder do branco. A presença do objeto que anteriormente representava o estrangeiro agora é subjugado ao poder de mimetização e amansamento realizado pela tecnologia de enfrentamento ao contato.

A panela de alumínio [IMG. 39] na cena da retirada da casca de envira⁴ é um exemplo de como esse objeto cumpre agora um outro poder a partir do contato, não mais como moeda de troca dos brancos, mas como fundamental na sobrevivência de práticas antigas. Uma continuidade da vida após o contato, como há tempos foi a miçanga para os Yanomami e outros povos, em que o objeto estrangeiro passa por um amansamento e é inserido a partir da cosmologia como parte da sobrevivência social e cultural desses povos, da mesma maneira que a plumária e as sementes, tradicionalmente usadas antes do contato. O contato não acaba com a cultura; ela dá suporte para transformações e, a partir disso, para a possibilidade de não extinção da vida ou da cultura.

Ao mesmo tempo, o amansamento dos bens dos brancos possibilita a negociação e o estabelecimento das relações de identificação, a exemplo do uso de roupas ocidentais [IMG. 52], que possibilitou no início do contato um amansamento do branco pelo reconhecimento do Outro como seu espelho. Enquanto o amansamento de bens como facões, armas de fogo e barcos-motor [IMGS. 65, 68] domesticados seriam importantes tanto na melhoria da caça e da pesca quanto no enfrentamento de perigos trazidos pelo contato, por exemplo, com garimpeiros e madeireiros. A radiofonia⁵ e outros obje-

11



11-12 Comissão Pró-Yanomami
Ilustração publicada no
livro [Illustration published in]
Ipa yama thë ã oni hiramaiwi siki
(Boa Vista: CCPY, 2000, pp. 2, 4)

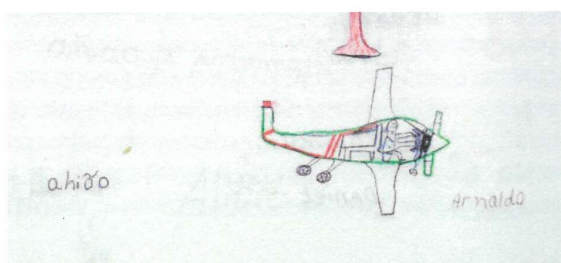
contact, no longer as a bargaining chip for White people, but as a tamed technology that is essential to the survival of ancient practices.⁴ There exists a continuity of life post-contact, as has long been the case with the feathers, beads, and seeds used by the Yanomami and other Indigenous peoples before contact, in which the foreign object undergoes a taming; and, thanks to cosmology, becomes a part of the social and cultural survival of Indigenous peoples. Contact does not end with culture; it is the basis of transformations and, from this point on, initiates the possibility of non-extinction of Indigenous life or culture.

At the same time, the taming of White goods allows the negotiation and the establishment of relationships based in identification, such as the Indigenous use of Western clothes [IMG. 52], which made it possible in the early contact to tame the White man, by allowing him to recognize the Other as his mirror. The taming of goods such as domesticated machetes, firearms, and motorboats [IMGs. 65, 68] was as relevant to improving hunting and fishing as it was to confronting the dangers brought on by the contact with foreigners, such as gold-diggers and loggers.⁵ Cell phones and other objects whose powers were tamed are essential to protecting territory and, although they primarily appeared outside the Yanomami world, today they are linked to ancient narratives and play the role of objects that were lost at the beginning of the world, and which are now reintegrated into the community.

When not integrated, objects play the role of facilitating translation in the world of White people, as Kopenawa said in his speech at the closing of the event, Teko Porã | Ipa theã oni—Flecha para Tocar o Coração da Sociedade Não Indígena [Arrow to Touch the Heart of Non-Indigenous Society]:

Okay. I'm happy to know you're reading *The Falling Sky*, this book is still early in its trajectory, it's developing. I'm not giving it to you. I'm proposing that you give it a look. It has already been translated into Portuguese for you to read. I recorded it on a tape recorder this small [gesturing with his hands]; I spent a week, three, four weeks thinking. Recording it quickly was not the point. One must think about what one is going to say and record, then translate it into Portuguese, for you to better understand it.⁶

12



tos amansados de seus poderes são essenciais para a proteção do território e, ainda que sejam primordialmente nascidos fora do mundo yanomami, hoje são anexados às narrativas antigas e cumprem seu papel de objeto perdido no começo do mundo e que hoje foram novamente inseridos na comunidade.

Quando não inseridos, os objetos cumprem o caminho de facilitar a tradução para o mundo dos brancos, como disse Davi Kopenawa, em sua fala no encerramento do evento Teko Porã | Ipa theã oni — Flecha para Tocar o Coração da Sociedade Não Indígena:

Tá. Eu estou contente sabendo que você está lendo *A queda do céu*, esse livro ainda está na cabeceira do caminho, está andando. Eu não estou dando a vocês. Estou dando para vocês olharem. Já está traduzido para o português para vocês lerem. Eu gravei num gravador desse tamanho [mostrando com as mãos], fiquei uma semana, três, quatro semanas pensando, não é para gravar rápido não. Tem que saber pensar o que vou falar e gravar, depois traduzir para o português para você entender melhor.⁶

Percebe-se a agência estratégica do objeto através de seu poder, na medida em que ele guarda informações, e na maneira como essas informações podem ser transformadas se o interlocutor não souber exatamente como domesticar esse objeto. Davi, sendo pajé, compreende a força daquele objeto e a importância de amansá-lo para que suas palavras não sejam dominadas pelo objeto. Não é um uso inconsequente da tecnologia do branco, é um meio de anexá-la como performance da tradução e não da exploração.

Para Joseca Yanomami, o gravador é usado para instigar o homem branco a aprender sobre a cultura yanomami, mas esse estímulo também pode ser transmitido de outra maneira: por meio de desenhos no papel, que incluem trechos escritos na língua yanomami no verso de cada imagem construída. Como Davi, ele escolhe bem quais imagens compartilhar. Cada elemento, cena e história não são simplesmente uma inspiração artística, mas uma ferramenta de amansamento do espírito do interlocutor, que, sem compreender o todo, necessita que o artista-pajé ative através dos sonhos os significados de suas obras. É uma agência cosmo-política de domesticação.

A arte indígena dentro desses aspectos pós-contato não resulta, portanto, de uma necessidade de estar em coleções, exposições ou mostras pelo mundo, mas é uma ferramenta maior dentro de uma política de enfrentamento do colonizador a partir de suas ferramentas de poder. Se antes Joseca e Davi Kopenawa precisariam enfrentar os invasores com flechas e facões para que a sociedade pudesse enxergá-los dentro do cenário nacional, hoje o mesmo alcance é possível pela arte. Se pensarmos, essa estratégia chega a ser mais eficiente, pois o branco comum compreende melhor códigos que está acostumado a respeitar, como o da intelectualidade da arte, do que o do enfrentamento, uma “beligerância selvagem” contra os invasores [img. 57].

One perceives the object's strategic agency through its power, in the way it stores information, and through the means by which this information can be transformed if the interlocutor does not know exactly how to tame the object. Kopenawa, as a shaman, understands the object's power and the importance of taming it, so that his words are not controlled by it. The act of taming is not a thoughtless use of White man's technology; it is a means of annexing it, as a performance of translation, rather than exploration.

For Joseca Yanomami, the tape recorder is used to encourage the White man to learn about Yanomami's culture, but this encouragement can also be communicated in another way: through drawings on paper, which include writings in the Yanomani language over each constructed image. Like Kopenawa, Yanomami chooses carefully which images to share. Every element, scene, or story in this work is not simply the result of an artistic inspiration, but rather functions as a tool to tame the interlocutor's spirit that, without understanding the whole, needs the shaman-artist to activate the meanings of his works through dreams. It is a cosmopolitical agent of domestication.

Therefore, in these post-contact contexts, Indigenous art emerges not out of a need to enter collections, exhibitions, or shows around the world, but as a greater tool, as a part of a policy of confronting the colonizer with his instruments of power. If in past eras Yanomami and Kopenawa would have had to face the invaders with arrows and machetes in order for society to see them in the national context, nowadays such reach is possible through art. If we think about it, this strategy is even more efficient, because an ordinary White person better understands the codes that he or she is used to respecting, such as the intellectuality of art, rather than a confrontation that is a "savage belligerence" against the invaders [IMG. 57].

While mastering the power of objects teaches Indigenous peoples the methods of taming their creators, acknowledging these goods' importance for White people, it is possible to sit down with them and negotiate possible relationships of coexistence. Thus, the Indigenous artist, as a shaman transiting between the physical and metaphysical worlds, who performs mastery over the image and writing—the main means of power in the White world—, possibilities to tame the White man with his own subjectivity. One can then better understand the significance of more and more Indigenous artists occupying spaces in museums, galleries, and public collections within this context. However, the blending of the artist and the shaman must go hand in hand, since doing so is required in order to understand the seductive power of these foreign Western goods—and to do so, firstly, it is necessary to make an enormous effort to comprehend the persuasive power of the image and of writing, so as to enable their taming. All of this is done at the risk of becoming devoured, which is the risk taken by anyone who dares to dominate them.

As a shaman-artist, Yanomami seems to understand well the imagetic power of narratives, and perhaps for this reason, the tamed ele-

Ao mesmo tempo que dominar o poder desses objetos ensina aos povos indígenas métodos de amansamento de seus criadores, munidos do reconhecimento da importância das mercadorias para os brancos, é possível sentar-se com eles e negociar possíveis relações de convivência. Nisso, o artista indígena como pajé em trânsito por mundos físicos e metafísicos, com domínio sobre os principais meios de poder do mundo branco, imagem e escrita, cria possibilidades de amansar o branco por sua própria subjetividade. A partir daí, entende-se a importância de cada vez mais artistas indígenas ocuparem espaços em museus, galerias e acervos públicos. No entanto, o misto artista e pajé deve caminhar junto, mesclado, pois é preciso compreender o tamanho poder de sedução desses bens estrangeiros — antes, se faz necessário um enorme esforço de entendimento quanto aos poderes da imagem e escrita, para que o seu amansamento seja possível, sob o risco de elas devorarem quem se atrever a dominá-las.

Como artista-pajé, Joseca parece compreender bem o poder imagético das narrativas; é talvez por isso que elementos amansados sempre componham uma pequena parte das paisagens criadas: uma panela no canto, uma bermuda solitária no meio de um grupo, uma arma de fogo no meio de um conjunto de arcos e flechas, um barco a motor numa cena em que o cosmo yanomami domina. É um recado da ciência do artista sobre o elemento estrangeiro que foi domesticado, no entanto é bom não dar a ele importância maior que aos objetos yanomami, pois, mesmo amansados, esses objetos de vida própria ainda carregam em seus espíritos o poder do irmão-branco exilado. O desejo de devorar presente nos objetos precisa constantemente ser amansado pelo artista-pajé, para que eles sejam aliados na resistência, e não armadilhas prontas a engolir todo um corpo-cósmico.

Assim como a arte indígena dentro de um sistema ocidental consome os seus bens e textos numa busca de reconstruir símbolos a sua própria cosmovisão, Joseca Yanomami metamorfoseia em sua arte os bens dos brancos, redirecionando-os para uma domesticação e desconstrução dos poderes dos brancos a fim de, pela mimese, reconstruir uma imagem indígena que fora perdida após o contato. Nessa performance da domesticação do Outro, que a arte indígena e seus artistas contemporâneos consigam compreender pela obra de Joseca Yanomami uma sobrevivência futura e não motivos mercadológicos; que a construção de uma arte viva agencie nos sonhos dos brancos e na memória dos povos indígenas a reescrita de uma história não linear de ocupação desse território e trace perspectivas da continuidade de sua existência material e imaterial através de uma arte que amanse o coração raivoso do branco.

Denilson Baniwa é indígena do povo Baniwa. Vive e trabalha em Niterói, no Rio de Janeiro. Esteve em exposições na Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Museu Afro Brasil, no MASP e na Bienal de Sydney. Além de artista visual, Denilson é também publicitário, articulador de cultura digital e hackeamento, contribuindo para a construção de uma imagética indígena em diversos meios. Em 2019 venceu o prêmio Pipa na categoria online, e em 2021 foi um dos vencedores indicados pelo júri.

ments always comprise a small part of his landscapes—a pot in a corner, a pair of solitary shorts in the middle of an arrangement, a firearm in the middle, a set of bows and arrows, or a motorboat in the scene dominated by the Yanomami cosmos. It is the artist's conscious message about the foreign element that has been tamed; however, it's better not to treat this element as more important than the Yanomami objects, because, even after they have become tamed, they continue to have their own life, and still carry in their spirits the power of the exiled White brother. These objects' desire to devour needs to be constantly tamed by the shaman-artist so that they are allies in the resistance, not traps ready to engulf a cosmos-body.

Just as Indigenous art in the Western system consumes its goods and texts in a quest to reconstruct symbols for its cosmovision, Yanomami metamorphoses the White man's goods in his art, redirecting them towards a taming and deconstruction of White powers in order to reconstruct, through mimesis, an Indigenous image that has been lost post-contact. It is through this performance of the taming the Other through which Indigenous art and its contemporary artists can understand Joseca's work as a means for future survival, rather than as a simple market strategy. The construction of a living art like Yanomani's can affect White people's dreams, and their actions. The same thing happens to the memory of Indigenous peoples when they rewrite a non-linear history of occupation of their territory, and delineates perspectives that conceive of how to support its continued material and immaterial existence, through a kind of art that tames the White man's angry heart.

Translated from Portuguese by Ela Bittencourt.

Denilson Baniwa is a member of the Indigenous Baniwa people. He lives and works in Niterói, in the state of Rio de Janeiro. His work has been shown at Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Afro Brasil, MASP, and the Sydney Biennial. In addition to his work in the visual arts, Denilson also works in advertising, and as a theorist of digital culture and hacking, contributing to the visual construction of the Indigenous identity through digital media. Baniwa is 2021 finalist and 2019 winner of the Pipa Prize, in the online-art category.

NOTAS

- 1 Catherine V. Howard, "A domesticação das mercadorias: estratégias Waiwai". In: Bruce Albert e Alcida Rita Ramos (orgs.), *Pacificando o branco: cosmologias do contato no norte-amazônico*. São Paulo: Ed. Unesp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002, p. 28.
- 2 Theodor Koch-Grünberg, *Começo da arte na selva: desenhos manuais de indígenas, colecionados por Dr. Theodor Koch-Grünberg em suas viagens pelo Brasil*. Trad. Casimiro Bektsa. Manaus: Ed. Universidade Federal do Amazonas/Faculdade Salesiana Dom Bosco, 2009, p. 26.
- 3 Davi Kopenawa e Bruce Albert, *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- 4 Denominação comum às árvores e arbustos da família das timeleáceas, dos gêneros *Daphnopsis* e *Funifera*, encontradas em todas as regiões do Brasil, de folhas membranáceas e venenosas para o gado, flores brancas e casca que fornece fibras para o fabrico de cordas.
- 5 Emissão e transmissão de sons através das ondas hertzianas; rádio.
- 6 Davi Kopenawa, Teko Porã | Ipa theã oní: flecha para tocar o coração da sociedade não indígena. Niterói, 2019. Disponível em <https://youtu.be/lukSHuallBM>. Acesso em 25.2.2022.

NOTES

- 1 Catherine V. Howard, "A domesticação das mercadorias: estratégias Waiwai." In: Bruce Albert and Alcida Rita Ramos (eds.), *Pacificando o branco: cosmologias do contato no norte-amazônico* (São Paulo: Ed. UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002), 28.
- 2 Theodor Koch-Grünberg, *Começo da arte na selva: desenhos manuais de indígenas, colecionados por Dr. Theodor Koch-Grünberg em suas viagens pelo Brasil*. Trans. Casimiro Bektsa (Manaus: Ed. Universidade Federal do Amazonas/Faculdade Salesiana Dom Bosco, 2009), 26.
- 3 Davi Kopenawa and Bruce Albert, *The Falling Sky: Words of a Yanomami Shaman*. Trans. Nicholas Elliott and Alison Dundy (Cambridge, MA/London: Kelknap Press, 2013).
- 4 A common name for trees and shrubs of the Timeleaceae family, of the Daphnopsis and Funifera genera, found in all regions of Brazil, with membranous and poisonous leaves for cattle, white flowers, and bark that provides fibers for producing ropes.
- 5 Emission and broadcast of sounds through Hertzian waves; radio.
- 6 Davi Kopenawa, Teko Porã | Ipa theã oni: flecha para tocar o coração da sociedade não indígena. Niterói, 2019. Available at <https://youtu.be/lukSHualIBM>. Retrieved Feb. 25, 2022.