

# NEM NOBRE, NEM SELVAGEM



Reflexões sobre  
Arte Indígena Contemporânea  
de Abya Yala



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**LARA MARQUES BRITTO**

**NEM NOBRE, NEM SELVAGEM:**

Reflexões sobre Arte Indígena Contemporânea de Abya Yala

Salvador  
2023

**LARA MARQUES BRITTO**

**NEM NOBRE, NEM SELVAGEM:**  
REFLEXÕES SOBRE ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA DE ABYA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, na linha de História e Teoria da Arte, para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.  
Orientadora: Profa. Dra. Lia Krucken

Salvador  
2023

M357n Marques Britto, Lara  
NEM NOBRE NEM SELVAGEM / Lara Marques Britto. --  
Rio de Janeiro, 2023.  
179 f.

Orientadora: LIA KRUCKEN.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais, 2023.

1. Arte Indígena Contemporânea. 2. Exposições de  
arte indígena. 3. Museus e povos originários. I.  
KRUCKEN, LIA, orient. II. Título.

A arte indígena contemporânea  
Traz a potência da cura  
O eco da política em sua ampla concepção  
Criativa e transformadora  
O artista indígena é um semeador  
Com seus saberes e fazeres ancestrais  
Toca a alma e decoloniza a mente  
Há séculos moldada  
por uma Monocultura do pensamento  
O artista indígena tem a possibilidade  
de metamorfosear as relações  
Entre o céu e a terra  
Entre o visível e o invisível  
Nos mostrando outros caminhos  
Outras realidades possíveis  
Num manancial intelectual e criativo  
Que habita na complexa e bela existência  
dos mais de trezentos povos indígenas  
Que resistem há séculos com seus cantos,  
Rezas, artes e filosofias.  
A estética da floresta é múltipla  
E dialoga com saberes ancestrais  
Que não estão nos livros e nem nos museus

## RESUMO

Abya Yala é uma expressão do povo Kuna, utilizada para denominar o continente americano, em uma perspectiva anticolonial. A presente dissertação propõe reflexões sobre Arte Indígena Contemporânea de Abya Yala, considerando os fatores históricos e construções sociais que perpassam por sua formação enquanto movimento artístico de cunho ativista. As produções e exposições de obras com autorias e temáticas indígenas têm crescido exponencialmente, demandando dos curadores, museus e dos espectadores maior compreensão de seu contexto antropológico, histórico e cultural, que o ensino escolar e superior comumente negligencia. Este trabalho, estabelecido na transdisciplinaridade, navega pela arte, etnologia, antropologia, história, museologia e curadoria, visando, através do método cartográfico, identificar discursos presentes nas produções artísticas, nos fazeres curatoriais e expográficos, propondo ações através da arte e de exposições que tenham em vista o respeito pelas pluralidades e singularidades dos povos originários e suas produções.

### **Palavras-chave:**

Arte Indígena Contemporânea,  
Exposições de arte indígena,  
Museus e povos originários

## ABSTRACT

Abya Yala is a term opposed to the word America, a counterpoint of the colonial perspective. This dissertation presents thoughts on Contemporary Indigenous Art from Abya Yala, considering the historical factors and social constructions that permeate its formation as an artistic movement with an activist nature. Artworks and exhibitions of indigenous authors and themes have grown exponentially, demanding from curators, museums and spectators a greater understanding of their context, which school and higher education commonly neglects. This work, established in transdisciplinarity, navigates through art, ethnology, anthropology, history, museology and curatorship, aiming, through the cartographic method, to identify discourses in artistic productions, curatorial and expographic activities, proposing actions through art and exhibitions that have in mind the respect for the pluralities and singularities of the original peoples and their productions.

### **Keywords:**

Contemporary Indigenous Art,  
Indigenous art exhibitions,  
Museums and indigenous peoples

## LISTA DE OBRAS

<p><b>The Impending Storm</b> Kent Monkman, 2014 Acrílica sobre tela 152,4 x 243,84 cm</p>	<b>24</b>		<p>Foto: Christine Guest Fonte: Musée des beaux arts de Montréal</p>	<p><b>Rede de caça</b> Povo Zande, sem data.</p>	<b>52</b>		<p>Fonte: Livro ART/Artifact</p>
<p><b>The Fourth of March</b> Kent Monkman, 2014 Acrílica sobre tela 182,88 x 274,32cm</p>	<b>26</b>		<p>Foto: Christine Guest Fonte: Musée des beaux arts de Montréal</p>	<p><b>Chunk Piece</b> Jackie Winsor, 1970 Fibra de cânhamo 68,6 x 96,5 x 68,6 cm</p>	<b>52</b>		<p>Fonte: MoMA Museu de Arte Moderna de Nova York</p>
<p><b>Not the End of the Trail</b> Kent Monkman, 2014 Acrílica sobre tela 182,88 x 274,32cm</p>	<b>28</b>		<p>Foto: Christine Guest Fonte: Musée des beaux arts de Montréal</p>	<p><b>Armadilha</b> Povo Xukuru, sem data.</p>	<b>53</b>		<p>Fonte: Museu Nacional do Estado do Rio de Janeiro</p>
<p><b>Mikay</b> Arissana Pataxó, 2009 Escultura em cerâmica 60 cm</p>	<b>34</b>		<p>Fonte: Prêmio PIPA</p>	<p><b>Quando Yamanayoma, o espírito feminino da abelha, continua andando com seus passos curtos e firmes pela terra, os alimentos crescem bem. Esta é Yamanayoma</b> Joseca Yanomami, 2013</p>	<b>54</b>		<p>Fonte: Museu de Arte de São Paulo</p>
<p><b>Cenas de Antropofagia no Brasil</b> Theodore de Bry, 1596 Gravura</p>	<b>43</b>		<p>Fonte: Brasiliana Iconográfica</p>	<p><b>Glicéria Tupinambá em encontro com o manto de seus ancestrais</b> Foto: Renata Cursio Valente</p>	<b>56</b>		<p>Fonte: Prêmio PIPA</p>
<p><b>Reantropofagia</b> Denilson Baniwa, 2019 Técnica mista 100 x 120 cm</p>	<b>44</b>		<p>Fonte: Prêmio PIPA</p>	<p><b>Glicéria confeccionando o manto Tupinambá</b> Foto: Natália Correa</p>	<b>56</b>		<p>Fonte: Prêmio PIPA</p>
<p><b>Caçadores de Ficções Coloniais</b> Denilson Baniwa, 2021 Foto Tamanhos variáveis</p>	<b>45</b>		<p>Fonte: Prêmio PIPA</p>	<p><b>Tupinambá dança como o pássaro, a mãe pássaro ensina seu filho pássaro a dançar. Dança para a terra dançar, dançar para os Encantados ver.</b> Glicéria Tupinambá, 2021 Foto: Fernanda Liberti</p>	<b>57</b>		<p>Fonte: Prêmio PIPA</p>
<p><b>Estamos aqui!</b> Denilson Baniwa, 2018 Acrílica sobre papel</p>	<b>48</b>		<p>Fonte: Site do artista</p>	<p><b>Gênesis</b> Yacunã Tuxá, 2020</p>	<b>62</b>		<p>Fonte: Arquivo da exposição <i>Hãhãw: Arte Indígena Antirracista</i></p>
				<p><b>Rede Macaco</b> Duhigó Nepū Arquepu, 2019 Acrílica sobre madeira 185,5 x 275,5 cm</p>	<b>64</b>		<p>Fonte: Museu de Arte de São Paulo</p>
				<p><b>Território de Mito</b> Abel Rodríguez, 2017 52 cm x 102 cm</p>	<b>66</b>		<p>Fonte: Revista Select</p>
				<p><b>Kapenawe pukenibu</b> Acelino Tuin Huni Kuin (MAHKU), 2022 Acrílica sobre lona 140 x 115cm</p>	<b>68</b>		<p>Fonte: C&amp; América Latina</p>

## LISTA DE OBRAS

<p><b>Yepá, a grande avó do universo</b> Daiara Tukano, 2019 Nanquim sobre papel 21 x 29,7 cm</p>	<p><b>70</b></p>		<p>Fonte: Prêmio PIPA</p>	<p><b>Série Índio Presente</b> Denilson Baniwa, 2018</p>	<p><b>84</b></p>		<p>Fonte: Site do artista</p>
<p><b>Desfiando algodão</b> Carmézia Emiliano, 2015 Óleo sobre tela 35 x 27 cm</p>	<p><b>72</b></p>		<p>Fonte: Sesc Roraima</p>	<p><b>Série Índio Presente</b> Denilson Baniwa, 2018</p>	<p><b>84</b></p>		<p>Fonte: Site do artista</p>
<p><b>Levante pela Terra</b> Mavi Morais, 2020 Colagem digital</p>	<p><b>75</b></p>		<p>Fonte: Site da artista</p>	<p><b>Nindinawemaganidog (All of my relations)</b> Rebecca Belmore, 2017-2018 Fotografia</p>	<p><b>85</b></p>		<p>Fonte: Site da artista</p>
<p><b>Sikié (da Série Yuíre)</b> Moara Brasil Tupinambá, 2021 Colagem digital</p>	<p><b>76</b></p>		<p>Fonte: Digital Brasil Project</p>	<p><b>Airplane</b> David Ruben Piqtoukun, 1995 Pedra sabão e <i>wonderstone</i> africana 26 x 36,5 x 27,5 cm</p>	<p><b>86</b></p>		<p>Fonte: Winnipeg Art Gallery</p>
<p><b>The Scoop</b> Kent Monkman, 2018 Acrílica sobre tela 213,4 x 320 cm</p>	<p><b>78</b></p>		<p>Fonte: Site do artista</p>	<p><b>Ailton Krenak na Assembleia Nacional Constituinte</b> Frames do vídeo</p>	<p><b>89</b></p>		<p>Fonte: Selvagem Ciclo</p>
<p><b>Natureza Morta</b> Denilson Baniwa, 2016-2019 Fotografia digital, edição e impressão digital sobre papel 146 x 103 cm</p>	<p><b>80</b></p>		<p>Fonte: Museu de Arte de São Paulo</p>	<p><b>Kéeroa Nhoa, Nhiníko Hótshome Kaakó Karo Nhoa (Fiquei com Raiva e Levantei-me para Falar)</b> Denilson Baniwa, 2021</p>	<p><b>90</b></p>		<p>Fonte: Revista Select</p>
<p><b>Prisão de almas</b> Ziel Karapotó, 2022 Instalação</p>	<p><b>83</b></p>		<p>Fonte: Arquivo da Exposição Hãhãw: Arte Indígena Antirracista</p>	<p><b>Indian Congress</b> Wendy Red Star, 2021 Site-especific</p>	<p><b>91</b></p>		<p>Fonte: Joslyn Art Museum</p>
<p><b>Indian Children's Bracelet</b> Nicholas Galanin, 2014 Ferro gravado à mão 1 x 6 x 18 cm</p>	<p><b>83</b></p>		<p>Fonte: Hudson Valley MOCA</p>	<p><b>Moringa Xakriabá</b> Nei Leite Xakriabá, sem data</p>	<p><b>93</b></p>		<p>Fonte: Artesol</p>
				<p><b>Esteira de Buriti</b> Povo Mehinako, sem data</p>	<p><b>94</b></p>		<p>Fonte: Tucum Brasil</p>
				<p><b>Pá de Beiju</b> Povo Mehinako, sem data</p>	<p><b>95</b></p>		<p>Fonte: Tucum Brasil</p>

## LISTA DE OBRAS

<p><b>Artifact Piece</b> James Luna, 1987 Performance</p>	<p><b>96</b></p>		<p>Fonte: National Gallery of Art</p>	<p><b>Self-Portrait in the Studio</b> T. C. Cannon, 1975 Óleo sobre tela</p>	<p><b>135</b></p>		<p>Fonte: Art &amp; Antiques Magazine</p>
<p><b>Bête Noire</b> Kent Monkman, 2014 Instalação</p>	<p><b>102</b></p>		<p>Fonte: Espace Art Actuel</p>	<p><b>MULHER INDÍGENA E SAPATÃO</b> Yacunã Tuxá, 2019 Desenho digital sobre papel 100 x 100 cm</p>	<p><b>136</b></p>		<p>Fonte: Site do artista</p>
<p><b>The last of the Buffalo</b> Albert Bierstadt, 1888-1889 Óleo sobre tela 181 x 303 cm</p>	<p><b>105</b></p>		<p>Fonte: National Gallery of Art</p>	<p><b>Diabetes</b> Denilson Baniwa, 2017 Acrílico sobre tela 50 x 60 cm</p>	<p><b>138</b></p>		<p>Fonte: Site do artista</p>
<p><b>I like America, America likes me</b> Joseph Beuys, 1974 Performance</p>	<p><b>105</b></p>		<p>Fonte: Artland Magazine</p>	<p><b>Soldiers</b> T.C. Cannon, 1970 Óleo sobre tela 121,92 x 91,44 cm</p>	<p><b>139</b></p>		<p>Fonte: Cowboys and Indians Magazine</p>
<p><b>Ritual para devorar o coração de Dom Pedro</b> Yawar e Ziel Karapotó, 2022 Performance</p>	<p><b>113</b></p>		<p>Fonte: Arquivo da Exposição Hãhãw: Arte Indígena Antirracista</p>	<p><b>Indian Woman Sitting</b> Wendy Red Star, 2005 Fotografia 78,7 x 53,3 cm</p>	<p><b>140</b></p>		<p>Fonte: Site da artista</p>
<p><b>Estátuas de Zéferino e José</b> Leon Després</p>	<p><b>123</b></p>		<p>Fonte: Arquivo pessoal</p>	<p><b>Indian Woman Sitting</b> Wendy Red Star, 2005 Fotografia 78,7 x 53,3 cm</p>	<p><b>141</b></p>		<p>Fonte: Site da artista</p>
<p><b>Morĩ' erenkato eseru' – Cantos para a vida.</b> Registro da performance/ativação realizada por Daiara Tukano e Jaider Esbell na exposição Véxoa: nós sabemos, 2020.</p>	<p><b>127</b></p>		<p>Fonte: Revista Select</p>	<p><b>Half Indian/Half Mexican</b> James Luna, 1991 Fotografia 152,4 x 121,9 cm</p>	<p><b>142</b></p>		<p>Fonte: Museum of Modern Art</p>
<p><b>Identidade é ficção</b> Sallisa Rosa, 2019 Fotografia</p>	<p><b>136</b></p>		<p>Fonte: Prêmio PIPA</p>	<p><b>Alfredo Braz</b> Arissana Pataxó, 2022</p>	<p><b>145</b></p>		<p>Fonte: Arquivo da Exposição Hãhãw: Arte Indígena Antirracista</p>
<p><b>Identidade é ficção</b> Sallisa Rosa, 2019 Fotografia</p>	<p><b>136</b></p>		<p>Fonte: Prêmio PIPA</p>	<p><b>Old Father Storyteller</b> Pablita Velarde, 1958</p>	<p><b>146</b></p>		<p>Fonte: National Museum of American Indian</p>

## LISTA DE OBRAS

- |  |            |   |                                    |  |            |  |  |
|--|------------|---|------------------------------------|--|------------|--|--|
| <p><b>QUERENÇA</b><br/>Yacunã Tuxá, 2022<br/>Ilustração digital</p>  | <b>148</b> |    | Fonte: Site da artista             | <p><b>Colheita maldita</b><br/>Denilson Baniwa, 2021-2022<br/>Frames de vídeo</p>  | <b>164</b> |   | Fonte: Manchester Digital Exhibitions                            |
| <p><b>Three variations of the killer whale myth</b><br/>Robert Davidson, 1985<br/>Esculturas<br/>975.36 cm</p>     | <b>150</b> |    | Fonte: Site do artista             | <p><b>Untitled (Shaman with Talismans)</b><br/>Judas Ullulaq, 1999<br/>Osso de baleia, chifre e pedra<br/>45.7 x 43.2 x 24.8 cm</p>  | <b>167</b> |   | Foto: Christine Guest<br>Fonte: Musée des beaux arts de Montréal |
| <p><b>Antônio Vieira</b><br/>Yacunã Tuxá, 2020<br/>Colagem digital</p>   | <b>153</b> |    | Fonte: Site da artista             | <p><b>Untitled (Shaman Head)</b><br/>Manasie Akpaliapik, 1999</p>  | <b>168</b> |   | Foto: Christine Guest<br>Fonte: Musée des beaux arts de Montréal |
| <p><b>End of the Frail</b><br/>James Luna, 1993<br/>Xerox colorida com fotografia P&amp;B<br/>30.48 x 22.86 cm</p> | <b>154</b> |   | Fonte: Orange County Museum of Art | <p><b>Dueño del plátano sapucho</b><br/>Lastenia Canayo García, 2019-2020<br/>36 x 20 x 2.5 cm</p>   | <b>169</b> |   | Fonte: Catálogo ¡MIRA!   |
| <p><b>End of the Trail</b><br/>James Earle Fraser, 1918<br/>Escultura em bronze</p>                                | <b>155</b> |  | Fonte: Metropolitan Museum of Art  | <p><b>A Majé mulher, quem te apagou da história da nossa memória, quem??<br/>Transforma em um pássaro, e foi embora ela canta só volto quando chega a hora.</b><br/>Glicéria Tupinambá</p> | <b>170</b> |  | Fonte: Prêmio PIPA   |
| <p><b>Resistência</b><br/>Sallisa Rosa, 2017<br/>Fotografia digital</p>  | <b>156</b> |  | Fonte: Museu de Arte de São Paulo  |  |            |  |  |
| <p><b>Selva Mãe do Rio Menino</b><br/>Daiara Tukano, 2020<br/>48 x 28 m</p>  | <b>160</b> |  | Fonte: Circuito Urbano de Arte     |  |            |  |  |
| <p><b>Maldita e desejada</b><br/>Jaider Esbell, 2013</p>   | <b>161</b> |  | Fonte: Revista Select              |  |            |  |  |
| <p><b>Fusilamento</b><br/>Primitivo Evanán, 2012</p>   | <b>162</b> |  |                                    |  |            |  |  |

## SUMÁRIO

<b>1 VESTÍGIOS</b>	<b>022</b>
<b>2 O QUE É SER <i>ÍNDIO</i> PRA VOCÊ?</b>	<b>037</b>
2.1 A INVENÇÃO DO <i>ÍNDIO</i>	040
2.2 OUTRAS PALAVRAS: VERBETES REBELDES ANTICOLONIALISTAS	050
2.3 CINCO PERÍODOS DA HISTÓRIA DE PINDORAMA	061
2.3.1 Tempo da Maloca	062
2.3.2 Tempo da correria	074
2.3.3 Tempo do cativo	082
2.3.4 Tempo do direito	088
2.3.5 Tempo da história presente	092
<b>3. NARRATIVAS EXPOGRÁFICAS SOBRE E PARA OS POVOS INDÍGENAS</b>	<b>096</b>
3.1 REPENSANDO DISCURSOS CURATORIAIS E EXPOGRÁFICOS	106
3.2 EXPOSIÇÕES DE ARTE INDÍGENA	108
<b>4. A ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA DE ABYA</b>	<b>130</b>
4.1 AUTORREPRESENTAÇÃO	133
4.2 REVERÊNCIAS ANCESTRAIS	144
4.3 DENÚNCIA	152
4.4 RECRIAÇÃO E CONTINUIDADE	166
<b>5. RASTROS</b>	<b>172</b>
Referências	174

## 1 VESTÍGIOS

Vestígios são indícios de passagem, marcas que deixamos ao atravessar o tempo ou que o tempo nos deixa ao atravessá-lo. A Arte Indígena Contemporânea é um fragmento de mundo que encontrei e me possibilitou existir a partir de outro viés, mais consciente para a vida que existe além daquela que fui ensinada a ter. Escrever essa introdução em primeira pessoa é um exercício de libertação do pensamento, já que fui doutrinada a encarar a produção científica como impessoal, baseada em fatos e resultados, medida em números. Considerar que o conhecimento poderia ser construído com o auxílio de entes mais que humanos me parecia pouco provável, mas a Arte Indígena Contemporânea me direcionou a estradas outras.

Ao longo das leituras para a construção de um arcabouço teórico pautado na pluriversidade, deparei-me com as reflexões de Grada Kilomba:

Quando elas/eles falam é científico, quando nós falamos é acientífico. universal / específico; objetivo / subjetivo; neutro / pessoal; racional / emocional; imparcial / parcial; elas/eles têm fatos / nós temos opiniões; elas/eles têm conhecimento / nós temos experiências. (KILOMBA, 2019, p. 36)

As palavras da autora foram um convite à contra-colonização do meu pensar, me possibilitando aprender de formas não convencionais (para mim). Embora o produto da caminhada se apresente como palavras sobre tela ou papel, a experiência de pesquisa sobre a Arte Indígena Contemporânea foi muito mais complexa e visceral do que pode aparentar. A estruturação do trabalho foi realizada durante a pandemia, em um processo de construção de conhecimento atravessada pelo desejo de contato com a natureza, pelo silêncio, pela introspecção. Convidei todo o meu corpo e a minha alma para ser veículo de cura para mim mesma e para o meu entorno. Busquei compreender a comunicação das árvores, a importância do contato com a terra para o autodesenvolvimento, acesso ao passado e vislumbres de futuro. Busquei aprender com o resto de natureza que me cercava enquanto lia autores como Ailton Krenak, Daniel Munduruku, Davi Kopenawa e Kaká Werá. Todas essas vivências foram disparadas a partir do encontro com a Arte Indígena Contemporânea, que desencadearam o desejo de me aprofundar no universo da arte indígena rebelde, pautada na crítica social e na proposição de novos mundos. As reflexões e pesquisas dispostas neste trabalho foram disparadas pelo poder imagético de produções artísticas de temas fortes, que denunciam o silenciamento forçado dos povos originários na História e as práticas etnocidas no que convencionou-se chamar América, mas aqui chamo Abya Yala.

Os encontros com a Arte Indígena Contemporânea foram violentos, inusitados, de resultados imprevisíveis e me forçaram a sair de um lugar cômodo, tal qual sugere o método cartográfico de pesquisa (COSTA, 2014) que adotei, por sugestão da orientadora Lia Krucken, para a escrita deste trabalho. O método cartográfico, como descrevem Passos e Barros (2009), propõe que não se caminhe com uma meta pré-fixada, e sim que a meta seja estabelecida ao longo da jornada. A cartografia, enquanto metodologia de pesquisa-intervenção, leva em consideração os impactos do ato de pesquisar no objeto de pesquisa, nos resultados e no pesquisador (PASSOS; BARROS, 2009).

Além de encontros com produções artísticas em exposições, as reflexões apresentadas foram constituídas a partir de leituras de publicações de autores e autoras indígenas, entrevistas, cursos, debates e conversas. É importante ressaltar que a formação em Museologia é parte integrante do processo, já que foi cultivada, na graduação da Universidade Federal da Bahia, a capacidade de analisar criticamente uma exposição. Uma análise pautada na experiência museológica leva em consideração a construção de uma narrativa expográfica, que pode englobar múltiplos elementos, como iluminação, cenografia, sonorização, posição das obras, escolhas textuais e curatoriais.

O primeiro encontro disparador para a escrita ocorreu em 2017 com *A Trilogia de São Tomás* (tradução nossa)<sup>1</sup>, pinturas sobre tela do artista de origem Cree, Kent Monkman. O tríptico, que à distância parece um pastiche das pinturas de paisagens canadenses tradicionais do Romantismo, conta, à medida que o espectador se aproxima, uma trágica história de amor homoafetiva entre um personagem indígena e um não indígena. As três cenas retratadas me causaram grande impacto e despertaram o interesse para a investigação. A princípio, fui tomada por curiosidade acerca do artista e iniciei uma pesquisa que me levou, posteriormente, a confrontar o meu desconhecimento em relação às lutas indígenas de todo o continente. Caí assim na armadilha<sup>2</sup> metafísica da Arte Indígena Contemporânea e decidi escrever sobre os saberes que busquei, compartilhando com outros desavisados a parte que descobri até aqui.

<sup>1</sup> Do original: *Trilogy of Saint Thomas*.

<sup>2</sup> Mais sobre o termo no subcapítulo *Outras palavras: verbetes rebeldes anticolonialistas*



**The Impending Storm**  
Kent Monkman, 2014



**The Fourth of March**  
Kent Monkman, 2014



**Not the End of the Trail**  
Kent Monkman, 2014



As referidas telas de Monkman são melhor observadas quando o espectador se acerca fisicamente das imagens, revelando as camadas complexas do amor entre Miss Chief Eagle Testickle (alterego *queer* do artista) e Thomas Scott (personagem histórico que viveu na região do estado de Manitoba, Canadá), misturando ficção e realidade em cenários de paisagens naturais Românticas.

Os recortes aqui expostos são uma tentativa de se aproximar dessa experiência.

O texto curatorial do tríptico esclarecia a necessidade do artista de reinterpretar clichês, redefinir e questionar os papéis historicamente estabelecidos para as paisagens culturais e ambientais. Monkman brinca com a maleabilidade e a subjetividade da História, ao passo que faz emergir temas como imperialismo, homofobia, xenofobia, racismo, identidade sexual e cultura (BICK, 2014). Na exposição as pinturas se relacionavam com obras de artistas não indígenas, ao passo que o roteiro expositivo construía um espaço de imersão naquelas cenas. Existia ali uma narrativa expográfica bem elaborada, que integrava as questões indígenas a outras pautas contemporâneas.

O Museu de Belas Artes de Montreal sediou o encontro com as obras apresentadas anteriormente e possibilitou outros. Pude observar modos de expor que ainda não havia presenciado - algo que transcende o simples exercício de composição estética. A galeria dedicada à arte Inuit, por exemplo, apresentava produções do passado e presente lado a lado, demonstrando a continuidade dos fazeres religiosos, artísticos e utilitários. Encontrei semelhante configuração em outros museus no Canadá e a comparação com o que conhecia no Brasil foi inevitável. As exposições que visitei em museus brasileiros de arqueologia, etnologia e históricos apresentavam discursos reducionistas, que não retratavam propriamente as populações indígenas - especialmente considerando a vastidão e a pluralidade dos grupos originários de Abya Yala. As produções artísticas e os corpos dessas populações foram (e em alguns casos são) expostos com narrativas de primitividade, exotismo e congelamento no passado. Quais seriam então os modos mais apropriados de curar e expor a Arte Indígena Contemporânea? É uma das questões que pretendo desdobrar na dissertação.

Enquanto museóloga, compreendo as exposições como uma ferramenta de comunicação - e não um monólogo institucional. Uma exposição pautada nos pilares da Museologia é produto de extensa pesquisa acerca de um tema e frequentemente acompanha atividades como a produção de catálogos, publicações científicas, seminários, ações educativas, avaliações e exercícios dialógicos (DESVALLÉES, 2013). Isso quer dizer que uma exposição não é autossuficiente ao ponto de transformar a dinâmica de museus e instituições culturais em relação aos povos originários, é necessário que ela esteja associada a propostas de mudanças sistêmicas. Toda a equipe precisa estar engajada e pronta para estabelecer o que Ailton Krenak (2016) chama de alianças afetivas, trocas que presumem a continuidade das relações - como a utilização dos conceitos ocidentais de arte, cultura e patrimônio a serviço dos interesses sociopolíticos dos povos originários (NASCENTE; ABREU, 2018, p. 36). Os

museus e instituições culturais são espaços de poder e podem transmitir, difundir e comunicar convites ao conhecimento e à transformação social caso promovam uma ocupação criteriosa da Arte Indígena Contemporânea nesses ambientes. Sou exemplo do poder transformador desses espaços e acompanhei, ao longo da minha jornada na museologia, a semeadura de novas perspectivas em visitantes de exposições - embora saiba que o florescer de um outro olhar não é instantâneo.

O encontro com as obras do artista Kent Monkman não me ofereceu magicamente todas as respostas que precisava, foi o disparador de um processo. Comecei a analisar, como o auxílio da Prof. Dra. Constance Cortez, minha então professora da disciplina Arte Contemporânea na Universidade Tecnológica do Texas, a simbologia por trás daquelas imagens. Fui compreendendo alguns estereótipos indígenas que Monkman confrontava: o das belas donzelas, que sexualiza a mulher indígena e aumenta o número de abusos; o do índio estoico, sempre sério, que não apresenta a variedade de emoções de outros grupos étnicos; o do homem da medicina mágica, cheio de sabedoria e poderes; o dos guerreiros sedentos por sangue, que escalpelam e violentam os brancos; e de que os verdadeiros indígenas vivem em reservas (NITTLE, 2018).

Percebo que parte da Arte Indígena Contemporânea frequentemente se propõe a negar estereótipos - seja o de extrema gentileza e inocência que Cristóvão Colombo descreve ou na barbárie e selvageria que os europeus determinaram posteriormente em seus discursos (BERKHOFER, 1979). O título da dissertação, *nem nobre, nem selvagem*, emerge ainda no estado embrionário da pesquisa, quando compreendo a refusa de uma construção identitária dos não-indígenas sobre os indígenas. O subtítulo, por sua vez, mudou de configuração. Anteriormente chamado de Arte Contemporânea Indígena nas Américas tornou-se Arte Indígena Contemporânea em Abya Yala, após diversos atravessamentos, sobretudo do artista e pensador Makuxi, Jaider Esbell, a quem tenho a mais profunda gratidão pela generosidade do partilhar. Importante mencionar também a antropóloga e curadora Paula Berbert que, durante o curso *Caminhos da Arte Indígena*, ajudou a traçar as rotas desse trabalho.

O primeiro capítulo, *O que é ser índio pra você?* aborda alguns preconceitos acerca dos povos indígenas, estabelecidos ao longo de uma História eurocêntrica e seus impactos no presente. O capítulo divide-se em três: *A invenção do índio*, que apresenta a criação de um grupo social a partir da invasão do continente americano; *Outras palavras: verbetes rebeldes anticolonialistas*, dedicado à proposição de palavras menos violentas para utilizar ao tratar dos povos originários e seus sujeitos; *Cinco períodos da História de Pindorama*, que tece uma outra história do que se convencionou chamar Brasil, a partir da perspectiva de professores indígenas do Acre.

*Narrativas expográficas sobre e para os povos indígenas*, o segundo capítulo da dissertação, analisa a relação dos povos originários com os museus e exposições por um viés histórico, para compreender as transformações necessárias no presente. Iniciam-se neste item as reflexões sobre a construção de exposições, que demanda pesquisa, sensibilidade curatorial e expertise expográfica. São abordadas questões de curadoria indígena e transformações no modo de expor em *Repensando discursos curatoriais e expográficos*. Encerrando o capítulo, *Exposições de Arte Indígena* traz alguns exemplos de exposições que aconteceram e o que pode ser fortalecido enquanto prática.

No capítulo *A Arte Indígena Contemporânea de Abya Yala*, são apresentadas obras de artistas indígenas que se enquadram nos recortes do capítulo: produções pautadas na Autorrepresentação, Reverências ancestrais, Denúncia e Recriação. Trata também do conceito de Arte Indígena Contemporânea e seus impactos sociais. Por fim, as conclusões no capítulo *Rastros e as Referências*.



## 2 O QUE É SER ÍNDIO PRA VOCÊ?

O título deste capítulo é uma pergunta provocativa feita por Arissana Pataxó, em sua obra Mikay. Iniciar reflexões sobre Arte Indígena Contemporânea a partir da indagação na escultura em cerâmica, é um convite à pausa antes mesmo do começo. É um momento para entrar em contato com essa entidade *índio* que permeia imaginários, preparando-se para abandonar estereótipos e adotar nomenclaturas e posturas mais responsáveis com os povos originários de Abya Yala. A pergunta é um desafio, conduz a uma visita ao que foi aprendido sobre os povos originários desde a infância. Acende a memória do cocar de papel na escola, o 19 de abril e todas as fantasias de algo místico, distante e saudosista. A figura do *índio* tem comportamento, morada, sotaque, porte, cor de pele, cabelos e vestimentas específicos - e qualquer indígena que fuja desses estereótipos corre riscos ter a sua identidade questionada.

A palavra *índio* carrega consigo imagens deturpadas e adjetivos ofensivos e durante a escrita desse trabalho se apresenta em itálico, ressaltando a carga de estereótipos históricos que carrega. Daniel Munduruku (2017, p. 15) esclarece que seu significado está geralmente associado a algo primitivo e atrasado, impondo aos povos originários o pertencimento a um passado distante. Esse afastamento do presente é fruto do que Chimamanda Adichie (2019) chama de história única, criada por quem detém o poder de falar sobre o outro e garantir a longevidade dessa narrativa. A história única repete incessantemente os estereótipos, até que eles sejam aceitos como verdade e distanciem os povos indígenas dos seus direitos à terra, à liberdade, à saúde e à vida. A história única define que os povos originários precisam de agenciamento, podando sua autonomia e inferiorizando o poder de decisão das comunidades, como se o *índio*, de fato, existisse e demandasse administração e paternalismo por parte de não-indígenas.

O *índio* é uma ficção, uma invenção dos cronistas do período colonial que se adaptou ao longo dos séculos para atender interesses de cada período. Ao homogeneizar a pluralidade de povos, culturas, idioma e saberes em um título, os colonizadores criam a identidade de um coletivo que deveria curvar-se às mesmas ideologias, configurações de mundo e valores que os europeus. A palavra *índio* condensa todo um sistema opressor secular em si. Janice Thiél aponta que:

O colonizador legitima sua conquista da América e do americano ao nomear o continente e o nativo, ou seja, lavrá-los metaforicamente. Como Adão, o primeiro



A escultura de Arissana Pataxó, cujo título se traduz em "pedra que corta", dispara a feitura e dialoga com outras obras de artistas indígenas de Pindorama. A imagem do facão ser lida como uma representação dos primeiros contatos entre indígenas e não indígenas ou como instrumento de batalha. Nessa obra, Arissana confronta o desconhecimento generalizado em relação aos povos originários e os estereótipos associados a eles.

homem que nomeia o que está ao seu redor e sob seu domínio, o europeu funda um mundo e um homem novos através da palavra que estabelece a submissão do que é descoberto, cultivado e colonizado. [...] Visto como folha em branco, o nativo é classificado como uma nova espécie que é descoberta e incorporada ao universo do conhecimento europeu. Domesticado pelo nome, o índio deve ser também conquistado em seu espírito e ação. (THIÉL, 2012, p. 17).

A história única, que por tanto tempo foi reafirmada nas instituições de ensino e nas mídias, deve ceder espaço a narrativas mais justas aos povos originários de Abya Yala, com a devida atenção às nomenclaturas empregadas. Daniel Munduruku esclarece que a palavra *índio* pode ser considerada ofensiva e ressalta que o tratamento adequado à uma pessoa de diferente etnia deve ser especificando o nome de seu povo:

[...] Eu sou Munduruku, não sou só índio. As pessoas deveriam se acostumar a tratar-me desse jeito, porque assim elas estarão me valorizando, valorizando a minha gente e não me rebaixando a um termo que está ligado a coisas pejorativas [...]. (MUNDURUKU, 2020, p. 11).

No território brasileiro, ou Pindorama, foram contabilizados no último censo 1.7 milhão de indígenas, 305 etnias e 274 idiomas - desse universo, 36,2% vivem em área urbana e 63,8% na área rural (IBGE, 2010, 2022<sup>1</sup>). A divulgação desses dados corrobora que as populações e culturas indígenas permanecem vivas, apesar das tentativas seculares de etnogenocídio e apagamento da memória. A pluralidade dos povos registrados na pesquisa atesta que é impossível considerar apenas um modo de ser indígena - e a Arte Indígena Contemporânea funciona como um dos catalizadores desse movimento de emergência da verdade e da diversidade.

Embora 2023 traga novas perspectivas com a eleição de cinco representantes indígenas na câmara de deputados, a fundação do Ministério dos Povos Indígenas chefiado por Sônia Guajajara e a Funai presidida por Joênia Wapichana, os anos anteriores foram de ataques abertamente etnocidas – que ainda não foram superados e fortalecem a necessidade da presente pesquisa. A tentativa de inviabilização da existência indígena no Brasil foi um dos objetivos do governo de Jair Bolsonaro, marcado pela perpetuação da perseguição e violência direcionada aos povos originários. De acordo com relatório apresentado no jornal Folha de São Paulo (MENA; GABRIEL, 2022), as invasões a terra indígenas aumentaram 180% de 2018 a 2021, ano que pode ser considerado o pior do século para algumas populações. Na reportagem mencionada, Roberto Liegbott, um dos coordenadores do relatório, aponta que o governo Bolsonaro apresenta um discurso com três pilares: de desumanização dos povos originários,

<sup>1</sup> Os dados parciais do censo de 2022 foram divulgados, atualizando apenas a quantidade de indígenas que aumentou 88,82% desde 2010.

implicando a ausência de direitos humanos e direito à terra; de afirmação de improdutividade das terras, convidando garimpeiros, caçadores e fazendeiros à ocupação e exploração dos territórios; e de um suposto privilégio jurídico que fornece terras demais a poucos indígenas. O perigo não passou e as batalhas indígenas continuam, reiterando a necessidade de divulgar a arte indígena rebelde.

A retórica que valida a perseguição indígena é uma construção histórica que permeia os imaginários sociais e continua ativa até o presente. Os estereótipos impactam na vida de sujeitos indígenas e questionam o seu direito de existir e transitar livremente. Arissana Pataxó (2016), cuja pergunta-provocação nomeia este capítulo, declarou que teve sua identidade indígena questionada por ser educada, ter etiqueta, frequentar shopping, ter sobancelha e viver fora da Amazônia. Embora tais interpelações pareçam absurdas, elas fazem parte de um projeto de desinformação que garante a manutenção das guerras seculares contra os povos originários, que, se examinadas a fundo, revelam relações com questões econômicas. Os discursos do absurdo, como os questionamentos apresentados a Arissana Pataxó, são fortalecidos para quando há interesse em reduzir a compreensão social da importância dos direitos indígenas e de demarcação de terras. Destruir a possibilidade de um conhecimento genuíno acerca das culturas originárias de Abya Yala é vital para a manutenção das estruturas de poder vigentes.

Os estereótipos indígenas oscilam ao longo do continente, cada país é refém de uma herança colonial com preconceitos muito particulares, que devem ser transpostos. No Brasil, a antropóloga Lilian Brandt (2014) listou as mentiras mais contadas sobre os povos indígenas, que revelam questões problemáticas enraizadas no imaginário popular e alguns dos seus impactos. De acordo com a autora, foram amplamente veiculadas desinformações acerca das populações indígenas levando à crença de que: uma extinção indígena se aproxima; as culturas tradicionais estão se perdendo; não existe racismo contra os povos indígenas; a oferta de terras é mais alta que o necessário; índios são preguiçosos, não trabalham e atrapalham o desenvolvimento do país. Todas essas inverdades são disseminadas a partir de um estratagema capitalista, para beneficiar o agronegócio e a mineração nos territórios indígenas. Quando falta à ampla sociedade conhecimento sobre as lutas e realidades indígenas, não há movimentação para impedir e punir invasões, torturas, estupros e assassinatos que ocorrem dentro e fora dos territórios demarcados.

O que é ser *índio*, afinal? A nomenclatura não se refere a um grupo étnico ou identidade. O termo "indígena", por sua vez, simboliza articulação de diferentes grupos étnicos de Abya

Yala, que transformaram uma classificação identitária colonizadora em uma categoria de luta politicamente operante (CALEFFI, 2003). Sônia Guajajara aponta a importância de uma articulação internacional para definir diretrizes e reivindicação indígenas:

A gente fala que essa luta é sem fronteiras. Não podemos ficar cada um em seu cantinho, achando que o problema é só aqui. Esse é um problema geral do próprio capitalismo selvagem crescendo e dominando tudo. [...] A questão da violação de direitos, do não reconhecimento étnico, também é um problema que encontramos em diferentes lugares. [...] Dizem que tem direitos iguais, mas não é só direitos iguais que a gente precisa. Somos povos indígenas e queremos ter o direito à diferença também. (GUAJAJARA, 2019, p. 203).

O direito à diferença que Guajajara menciona, ativa uma série de possibilidades de existências diferentes das que regem o presente, pautadas em posturas antissistêmicas. O sistema pode ser concebido como um conjunto de princípios, normas, conceitos, instituições, valores e crenças que determinam os parâmetros da convencionalidade e as possibilidades de ações dos indivíduos dentro desses limites (SANTOS, 2021). Promover modos de vida antissistêmicos e anticapitalistas é insurgir contra o Estado colonial – que, como destaca Krenak (2021), ignora e rejeita a pluralidade, originalidade e a capacidade de invenção dos povos originários.

O *índio* não existe. Essa é uma nomenclatura reducionista em relação à diversidade de culturas e saberes dos povos originários e que integra um projeto etnocida. A palavra carrega consigo estereótipos, preconceitos e expectativa de comportamento de indivíduos indígenas, que devem ser desconstruídos, inclusive através da arte. Para melhor compreender a carga imagética da palavra em questão, é necessária uma investigação crítica que ajude a elaborar como o *índio* foi inventado e perpetuado ao longo da História e quais os impactos políticos, sociais e culturais dessa invenção.

## 2.1 A INVENÇÃO DO ÍNDIO

Os territórios de Abya Yala eram ocupados por milhões de habitantes antes da chegada dos invasores europeus. Embora as teorias de ocupação humana do continente e as estimativas populacionais sejam discrepantes, é inquestionável a existência de pluralidades culturais, tecnológicas, arquitetônicas, sociais e linguísticas muito antes de atracar a primeira embarcação da qual se tem registro. O que perdura até o presente, no entanto, são as referências literárias e imagéticas construídas a partir de uma perspectiva eurocêntrica, cujo

referencial de sociedade e comportamento era aquilo que se conhecia. Os escritos feitos por exploradores e missionários foram influenciados pelo senso de superioridade branca, que só permitia enxergar os habitantes do continente como primitivos e subdesenvolvidos.

O surgimento do termo *índio* como designação para os habitantes de Abya Yala é decorrente da equivocada impressão de Cristóvão Colombo, que acreditava ter atracado entre as ilhas da Ásia. A imagem inicial de *índio* foi elaborada através dos relatos do viajante, que descrevia o contato com os povos que encontrava em seu diário. Em um dos fragmentos, afirmou:

Devem ser bons serviçais e habilidosos, pois noto que repetem logo o que a gente diz e creio que depressa se fariam cristãos [...]. Estes índios são dóceis e bons para receber ordens e fazê-los trabalhar, semear e tudo o mais que for preciso, e para construir povoados, e aprender a andar vestidos e a seguir nossos costumes. (COLOMBO, 1991, p. 50).

A primeira imagem das populações indígenas que chega à Europa é de docilidade, inocência, passividade, hospitalidade e obediência. Colombo relata também a existência de povos caribenhos antropófagos, vistos como hostis e depravados. A partir desses registros, emergem os polos de gentis e selvagens como descritivos principais de uma pluralidade de etnias. Os cronistas e missionários que atuaram posteriormente trataram os indivíduos e comunidades indígenas como uma nova espécie descoberta (THIÉL, 2012). Os exploradores se propuseram a avaliar as populações originárias, tirando conclusões baseadas em seus próprios referenciais de comportamento e continuam orientando, depois de tanto tempo, as leituras de si e do outro.

Um importante criador e perpetuador de imaginários indígenas para os europeus literatos foi Américo Vespúcio. As suas crônicas de navegação apresentadas em *Mundus Novus* reforçaram a ambivalência levantada por Colombo com detalhes mais vívidos. Vespúcio descreveu os povos originários como sociedades sem lei, governo ou religião, que viviam sob as regras da natureza. Também os caracterizou como bestas que comiam carne humana com crueldade e brutalidade, além de retratar as mulheres indígenas como libidinosas, que, quando movidas pela luxúria, ofereciam seus corpos aos cristãos (VESPÚCIO, 2013; BERKHOFFER, 1979). As descrições que surgem no início do século XVI determinaram a perpetuação de muitos estereótipos e problemas que ainda enfrentamos. Um deles é a objetificação do corpo da mulher indígena, que em todo o continente é alvo de violência sexual:

O estupro foi usado - e ainda é - como uma arma para controlar e colonizar os povos nativos. [...] A justificativa para a violência colonial e para o estupro têm objetivos semelhantes e compartilham história e linguagem comuns de desumanização, poder,

medo, ódio de si mesmo, depressão. (DEER, 2015, p. 75, tradução nossa) <sup>1</sup>

A imagem erotizada e hipersexualizada da mulher indígena ainda existe no imaginário coletivo, perpetuando a ideia de disponibilidade sexual. É comum ver, no carnaval ou dia das bruxas, não-indígenas utilizando fantasias racistas que objetificam os corpos indígenas, principalmente os corpos femininos. Deer (2015) aponta que existe uma indústria pornográfica fetichista em torno das meninas indígenas que vivem em terras demarcadas. A autora também esclarece que o tráfico sexual continua uma ameaça alarmante, resultante de descaso governamental, racismo institucional e preconceito. De acordo com Deer, o sistema legal colonial historicamente protegeu e recompensou os exploradores de meninas e mulheres indígenas e encorajou a institucionalização da subjugação sexual, dinâmica que continua no presente.

Os relatos de Colombo e Vespúcio influenciaram as primeiras representações pictóricas dos povos originários em outros lugares de Europa, realizadas por artistas que sequer tiveram contato com essas populações. Com a invenção de novos métodos de impressão, as informações dadas pelos navegantes se pulverizaram por toda a Europa e dominariam o pensamento branco pelos próximos séculos. As imagens produzidas a partir de observações, invenções e exageros – como as de Theodore de Bry e outros gravuristas – seguem permeando o imaginário coletivo e educando novas gerações através da sua perpetuação em livros didáticos sem a devida análise crítica. Exibir uma imagem como a figura 5 aqui tem um propósito: produções de Arte Indígena Contemporânea revisitam essas e outras imagens de estereótipos, apresentando novas reflexões. Denilson Baniwa (2020) afirma que a arte escreveu a história do mundo e esses discursos coloniais são contrapostos com a apresentação dos discursos indígenas.

<sup>1</sup> Do original: Rape has been used—is still used—as a weapon to control and colonize Native peoples. [...] Justification for colonial violence and justification for rape have similar goals and share a common history and language of dehumanization, power, dominance, and conquest. Although women of all races experience rape, the high rate and elevated violence experienced by Native women indicate that the history of conquest and seizure has a disparate impact on the indigenous populations. [...] Rape is more than a metaphor for colonization, however; it is integral to colonization. [...] Rape embodies the worst traits of colonization in its attack on the body, disrespect for physical boundaries, and disregard for humanity, and thus a survivor of rape may experience many of the same “symptoms”—shame, fear, self-hatred, depression - that survivors of colonization experience.

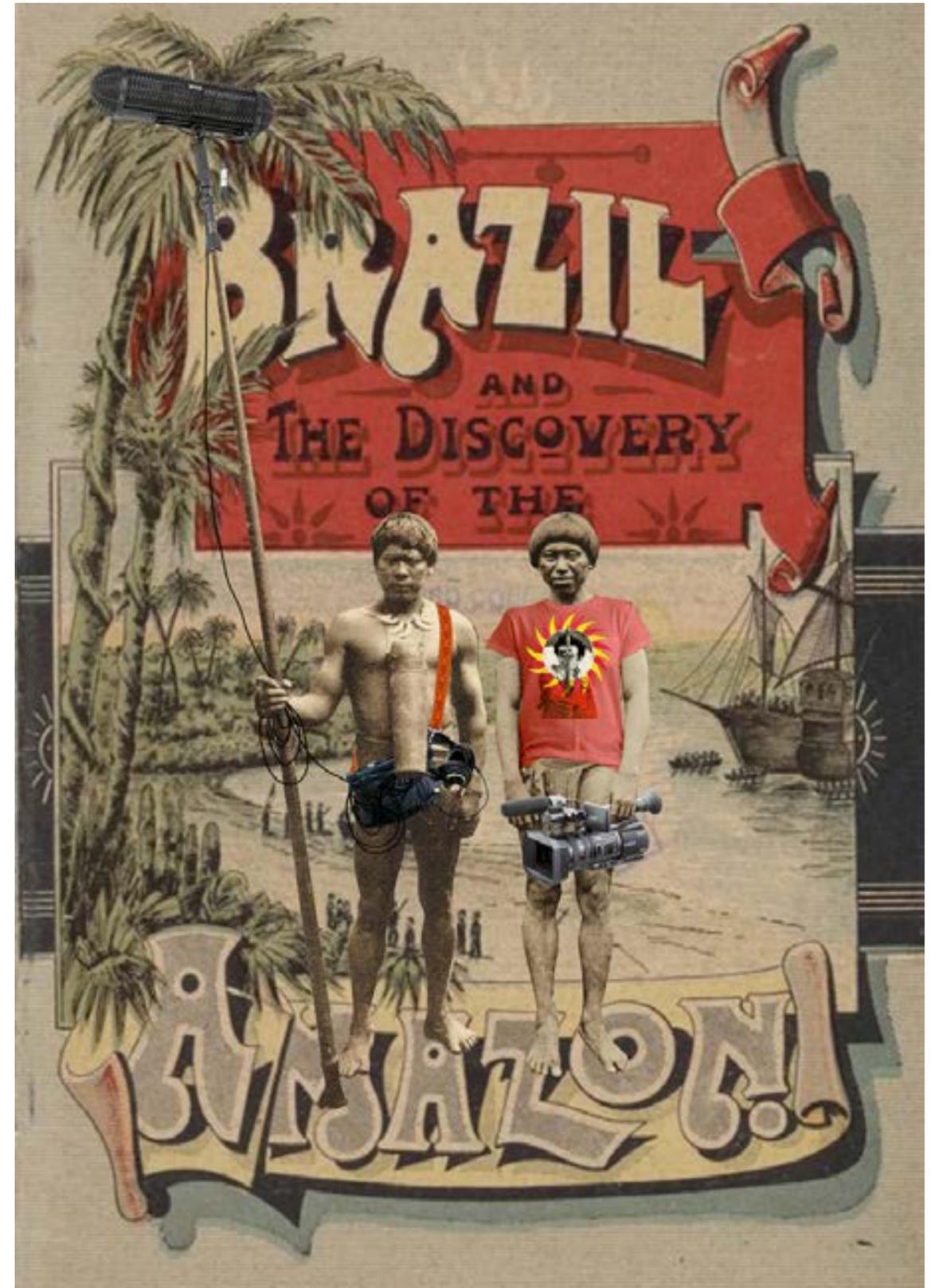
**Cenas de Antropofagia no Brasil**  
Theodore de Bry, 1596



Exibir uma imagem como essa tem aqui um propósito: produções de Arte Indígena Contemporânea revisitam essas e outras imagens de estereótipos, apresentando novas reflexões.



**Reantropofagia**  
Denilson Baniwa, 2019



**Caçadores de ficções coloniais**  
Denilson Baniwa, 2021

Os relatos de Colombo e Vesúcio influenciaram as primeiras representações pictóricas dos povos originários em outros lugares de Europa, realizadas por artistas que sequer tiveram contato com essas populações. Com a invenção de novos métodos de impressão, as informações dadas pelos navegantes se pulverizaram por toda a Europa e dominariam o pensamento branco pelos próximos séculos.

As imagens produzidas a partir de observações, invenções e exageros – como as de Theodore de Bry e outros gravuristas – seguem permeando o imaginário coletivo e educando novas gerações através da sua perpetuação em livros didáticos sem a devida análise crítica. Denilson Baniwa (2020) afirma que a arte escreveu a história do mundo e esses discursos coloniais são contrapostos com a apresentação dos discursos indígenas. As ficções coloniais que Denilson Baniwa visita e desconstrói, com certa ironia, foram estabelecidas por diversos tipos de mídia ao longo da História. Essas ficções são cumulativas e baseiam-se na persistente dualidade do imaginário de *índio* bom e *índio* mau - estabelecida desde o século XVI, que permaneceu sem mudanças significativas (BERKHOFER, 1979). A branquitude transformou preconceitos em verdades e suas visões distorcidas da realidade dos povos originários de Abya Yala serviram de conteúdo para produções artísticas, filosóficas, políticas e literárias. O conceito de nobre selvagem, por exemplo, servia ao propósito de criticar as instituições sociais e propor reformas sistêmicas durante o Iluminismo, entre os séculos XVII e XVIII:

O nobre índio americano serviu para pontuar questões específicas acerca das crenças e instituições religiosas, a natureza da educação, a organização do governo e os códigos de leis, a prevalência do comércio e a organização da economia, o sistema social geral e a desigualdade social e a própria complexidade da vida e corrupção dos costumes civilizados e sofisticados em geral. Para os deístas, a religião indígena, como eles a imaginavam, abrangia os princípios simples, mas fundamentais de todas as religiões: crença em um ser superior, distinção entre o bem e o mal e a expectativa de recompensas e punições após a morte. (BERKHOFER, 1979, p. 85, tradução nossa).<sup>1</sup>

Ao refletir sobre os povos originários desta forma, os autores europeus poderiam projetar seus desejos e esperanças ou condenar práticas da sociedade europeia. No Brasil, a idealização do *índio* começava a servir a um propósito de legitimação imperial:

<sup>1</sup> Do original: [...] The noble American Indian scored specific points against religious beliefs and institutions, the nature of education, the organization of the government and codes of laws, the prevalence of commerce and the organization of economy, the general social system and social inequality, and the very complexity of life and corruption of civilized and sophisticated customs in general. For deists Indian religion as they imagined it embraced the simple but cardinal principles of all religion: belief in a superior being, distinction between good and evil, and the expectation of rewards and punishment after death.

O indígena (assim: abstrato e genérico) era preenchido com caracteres, traços, que mais os aproximavam dos ideais nobilitantes da nossa elite do que da crua descrição etnográfica dos povos indígenas (diversos, heterogêneos) que, concretamente, ainda habitavam no espaço (considerado) como nacional. (PUNTONI, 2003, p. 637).

Ao norte do continente, o desenvolvimento das mídias modernas ajudou a reiterar e criar outras ideias acerca das populações indígenas. Moniz (2016) aponta que alguns estereótipos problemáticos nasceram nas dime novels estadunidenses, publicações de baixo custo populares a partir do século XIX. Nelas os índios eram retratados como selvagens sedentos por sangue lutando contra o protagonista branco - modelo que foi replicado nos espetáculos teatrais e posteriormente no cinema, com os filmes de velho oeste. Nesse contexto, surgem os estereótipos das lindas donzelas - mulheres nativas sexualmente disponíveis para homens não-indígenas, presas fáceis para agressões sexuais; dos personagens estoicos, que não sorriem e não possuem variedade emocional; dos pajés, cheios de sabedoria e poderes mágicos; dos guerreiros sedentos por sangue, que escalpelam o homem branco e violentam a mulher branca; e dos indígenas que moram em reservas, enquanto estatísticas apontam que 71% das populações originárias do território estadunidense vivem em áreas urbanas (UIHI, 2019). Esses e outros estereótipos impactam diretamente no direito à vida dessas populações, que sofrem com maiores taxas de assassinatos e abusos físicos e psicológicos.

O Brasil é o país que mais mata e provoca suicídio entre os indígenas no mundo. No Brasil, ainda existem batalhas entre índios e “cowboys”: trabalhadores contratados por fazendeiros que querem criar seu gado e que dão mais valor para uma cabeça de boi do que para a vida de uma criança. As terras indígenas são invadidas por madeireiros, traficantes de animais selvagens e garimpeiros. Além disso, há os impactos em outros tipos de territórios que não são os físicos, como a identidade, a ciência e o conhecimento. É o caso da apropriação de nossa ciência pela indústria farmacêutica e das nossas simbologias pela indústria da moda, que não dão qualquer retorno às comunidades das quais retiraram aquelas ideias. (TUKANO; 2018).

Reconhecer que o conceito de *índio* e todos os seus desdobramentos são uma invenção do opressor (BERKHOFER, 1979) leva ao entendimento de que os primeiros povos que habitaram essa terra são plurais em territórios, idiomas, linguagens e culturas. Permite compreender que as produções artísticas dos povos originários têm sistemas, sentidos e dimensões próprias (ESBELL, 2020), que precisam ser interpretadas de um outro modo, menos eurocêntrico – para abandonar a reprodução dos equívocos de conduta colonialista.



ARTE HÓRI  
SYNUIN GUERREIRO  
ME'AYRY TEMBIAPO  
IDENTIDADE MIMAXARABU  
MOVIMENTO  
HAMICHU AITEUARA UTUPE  
CULTURA RIN'TÁ  
TSÆHÛ ATEUARA  
URE REKA RIN'TÁ  
ATIVISMO ARTISTA  
TUMIN DZEEKA  
LUTA

## 2.2 OUTRAS PALAVRAS: VERBETES REBELDES ANTICOLONIALISTAS

As palavras, como aponta Daniel Munduruku (2017), tem o potencial de moldar mentes e podem ser empregadas para a elevação e dignificação de sujeitos ou para desqualificar povos e grupos. A consciência do uso das palavras vem através da educação e pode, segundo o autor, transformar as relações humanas. Os verbetes aqui apresentados surgiram no decorrer da pesquisa e foram, aos poucos, substituindo as palavras utilizadas durante o pré-projeto. Como já mencionado no capítulo introdutório, *Vestígios*, a fase embrionária do trabalho utilizava palavras como *índio*, *América*, *Brasil* e outras igualmente violentas, sem o devido criticismo em torno dessas nomenclaturas. É importante ressaltar que as bibliografias acessadas inicialmente utilizavam esses termos e, à medida que os estudos se tornaram mais profundos, foi possível ter acesso a autores e autoras indígenas que apontaram caminhos para possibilidades de substantivos e adjetivos.

O capítulo não é uma proposição de glossário, é um ajuntamento de léxicos que permearam a escrita, mas que, anteriormente, eram parcial ou totalmente desconhecidos. Além dos verbetes propostos para a substituição de alguns termos, outros são trazidos para ampliar o vocabulário do campo das artes ou expor a profundidade do que pode parecer simples à primeira vista. Caminhar por verbetes rebeldes anticolonialistas e listá-los é propor outros modos de perceber a realidade e adotar condutas mais coerentes e respeitosas de lidar com os povos originários, seus direitos à terra, à vida e à reparação histórica.

### **Abya Yala**

Abya Yala é o termo no idioma Kuna que corresponde ao território que os colonizadores nomearam América. O povo Kuna, que habita arquipélagos na parte central do continente entre o Panamá e a Colômbia, tem uma visualização ampla da sua totalidade e possivelmente foi a única etnia a dar uma denominação única do norte ao sul. (CELENTANI, 2014, p. 23). Significa “terra em plena madurez” ou “terra de sangue vital” (MIÑOSO; CORREAL; MUÑOZ, 2013, p. 13). O termo é utilizado por dirigentes e comunicadores indígenas para se referirem ao continente, evitando o uso de uma expressão colonial para descrever o seu território comum.

A expressão vem sendo cada vez mais utilizada para construir um senso de unidade e pertencimento entre os povos originários do continente, já que a cada região foi atribuída uma nomenclatura específica por seus habitantes – como Pindorama, Anauhuac e Tawantinsuyu (PORTO-GONÇALVES, 2009). Abya Yala vem substituindo o nome América em encontros e movimentos dos povos indígenas, destacando a presença de discursos e sujeitos que foram silenciados e subalternizados e simbolizando articulação política anticolonial.

### **Anticolonial**

Ter uma postura anticolonialista é rejeitar aos invasores europeus a positividade de um papel pioneiro, conquistador, desbravador ou guerreiro (CHAUVIN, 2015, p. 51). Consiste na rejeição da ideia que os colonizadores tenham desenvolvido algo positivo nas suas invasões e na compreensão de que fases da história não foram completamente superadas. Um dos objetivos do movimento anticolonial é destruir o domínio colonial e seus efeitos nos diversos níveis culturais e pedagógicos. Visa também à recuperação do conhecimento tradicional, como estratégia de resistência à substituição dos modos e saberes indígenas por modos e saberes ocidentais (GONZÁLEZ, 2021). Agir de modo anticolonial significa transformar em ação política a reinvenção do mundo estabelecido pelos colonizadores, derrubando as estruturas institucionais vigentes.

## Armadilha

As armadilhas invadem simbolicamente o campo das artes em uma exposição chamada *Arte/Artefato*, curada pela antropóloga Susan Vogel, no Center for African Art, em Nova York, na década de 1980. Em um espaço expositivo, intitulado *Galeria de Arte Contemporânea*, uma rede de caça da etnia africana Zande foi apresentada enquanto objeto artístico, tecendo paralelos com as produções nova-iorquinas do período e distanciando a peça das noções de primitivismo (GELL, 2001) e das relações de superioridade e inferioridade.



**Rede de caça**  
Povo Zande, sem data.



**Chunk Piece**  
Jackie Winsor, 1970

As peças acima foram produzidas em contextos sociais distintos, mas se cruzam entre os fazeres curatoriais e expográficos das artes visuais. Do ponto de vista museológico, ao descrever um objeto musealizado leva-se em consideração as características intrínsecas - as que são facilmente identificáveis pela visão, nesse caso que os dois objetos são cordas de fibra orgânica amarradas - e extrínsecas, que estão além da sensorialidade - como sua história, uso, autoria. A diferença entre a rede de caça do povo Zande e a obra de Jackie Winsor, artista plástica nascida no Canadá, reside no invisível, no campo simbólico.

A escolha curatorial de Vogel é um exemplo de concepção de armadilha enquanto obra de arte e obra de arte enquanto armadilha. Jaider Esbell vai além em suas reflexões e afirma que a *Arte Indígena Contemporânea* é uma armadilha para pegar armadilhas:

É armadilha para pegar armadilhas por diversas razões, sobretudo para o campo da autocrítica, autoanálise e autodesenvolvimento.

Talvez se espera discutir sobre tal arcabouço questões como se índio faz arte, artesanato ou artefato. Questionar usos e apropriações de ambos os lados. Discutir questões de autoria coletiva, a autonomia do artista ou mesmo obter parâmetros que digam quem pode ser considerado artista ou não entre os sujeitos indígenas. Talvez ir além a ponto de forçar limites e fronteiras que são tênues em muitos pontos como a legitimação de uma reivindicação autoidentitária ou a miscigenação ou a dupla identidade étnica quando os nativos se fundem com os afrodescendentes.

Talvez ir mais além como ter um campo mais definido para alardear injustiças que não podem deixar ser mostradas como a desvantagem que temos enquanto povos originários sobre todos os demais grupos étnicos, inclusive em relação aos movimentos da população negra neste país e Américas, por exemplo. (ESBELL, 2020)



**Armadilha**  
Povo Xukuru, sem data.

## Artista-abelha

O conceito de artista-abelha é um pensamento de Denilson Baniwa, que ressalta a característica polinizadora dos artistas indígenas. A Arte Indígenas Contemporânea, ao adentrar espaços de poder como museus, instituições culturais e galerias, colabora com a disseminação de pautas importantes dos povos originários, fortalecendo discussões e demandas desses grupos. De acordo com Denilson:

O artista-abelha que está sendo colocado em colmeias pelo Brasil, sendo nativo-brasileira não tem ferrão. Produz mel medicinal que ajuda a curar as feridas e queimaduras coloniais, a partir de suas próprias cicatrizes. Polinizando uma floresta inteira que agora é descoberta por curadores, galeristas e críticos. Sem ferrão, artistas-abelhas defendem-se mordendo seus predadores. Devorando o outro para que exista a possibilidade da progênie. (BANIWA, 2022, p. 2)

Essa analogia assenta-se em diversos níveis, especialmente ao considerar que as abelhas sofrem, tais quais os artistas e comunidades indígenas, com a monocultura, o devastamento, a perda de suas moradas e outros venenos da sociedade capitalista. Seguem, no entanto, vivas e cumprindo seu papel a favor da diversidade.



**Quando Yamanayoma, o espírito feminino da abelha, continua andando com seus passos curtos e firmes pela terra, os alimentos crescem bem. Esta é Yamanayoma**  
Joseca Yanomami, 2013

## Cosmoagonia

Glicéria Tupinambá, artista-abelha, cunhou o termo ao encontrar fisicamente o manto Tupinambá no Museu Quai Branly, na França. Também conhecida como Célia, ela descreve a sensação do momento do encontro como uma *cosmoagonia*:

Entrei numa dimensão em que eu estava no presente e no passado, estava em ebulição. Sabe quando as mãos adormecem e sentimos um formigamento? Meu corpo inteiro ficou assim. Eu estava com o corpo presente e a alma ausente. [...] Se eu fechasse os olhos naquele momento, via as mulheres sentadas, as pessoas com penas ao redor. Vi alguém fazendo a malha do manto. O que mais me chamou a atenção é que eram mulheres. Eu estava naquele lugar, mas, ao mesmo tempo, em outro, uma confusão. Eu estava numa cosmoagonia. Meu corpo sentia cócegas, e, quando fechava os olhos, eu voltava para aquele tempo. Me vinham três imagens: uma da mulher na aldeia, sentada, confeccionando o manto; outra do manto no navio; e uma terceira do manto saindo da embarcação, passando pelo cais e caminhando em direção a uma viela, e, nessa rua escura, ele sumia, desaparecia. Tinha essas três imagens na minha cosmoagonia.

A cosmoagonia de Glicéria relata o encontro com o invisível (para uns). Essa presença do intangível é, possivelmente, o fio que conecta a Arte Indígena Contemporânea de um extremo a outro de Abya Yala. É a sabedoria ancestral que reside nos corpos-territórios e resiste às tentativas de apagamento e etnocídio. O encontro com o manto Tupinambá desencadeou ações artístico, político e culturais quando a artista retornou ao seu território. A agonia transformou-se em movimento e Glicéria decidiu confeccionar um novo manto, engajando muitos *parentes* na empreitada:

[...] há uma comunidade que se estabelece ao redor do fazer do manto, que junta de novo as partes do pote quebrado<sup>1</sup>. São os meninos da aldeia que vão redescobrir como extrair o mel e a cera das abelhas na mata pra poder encerar a linha. É o retorno das aves nas matas e a possibilidade de capturá-las, nomeá-las e delas tirar as penas quando maduras. São os saberes dos mais velhos, das avós, das madrinhas, dos sábios que voltam a ser escutados, observados e colocados em obra. É a retomada das falas, das palavras antigas que surgem ao redor do manto, e que reencontram a língua do povo. É um território sendo retomado e plenamente vivenciado com o retorno das matas e a força dos Encantados. (TUPINAMBÁ, 2021, p. 23)

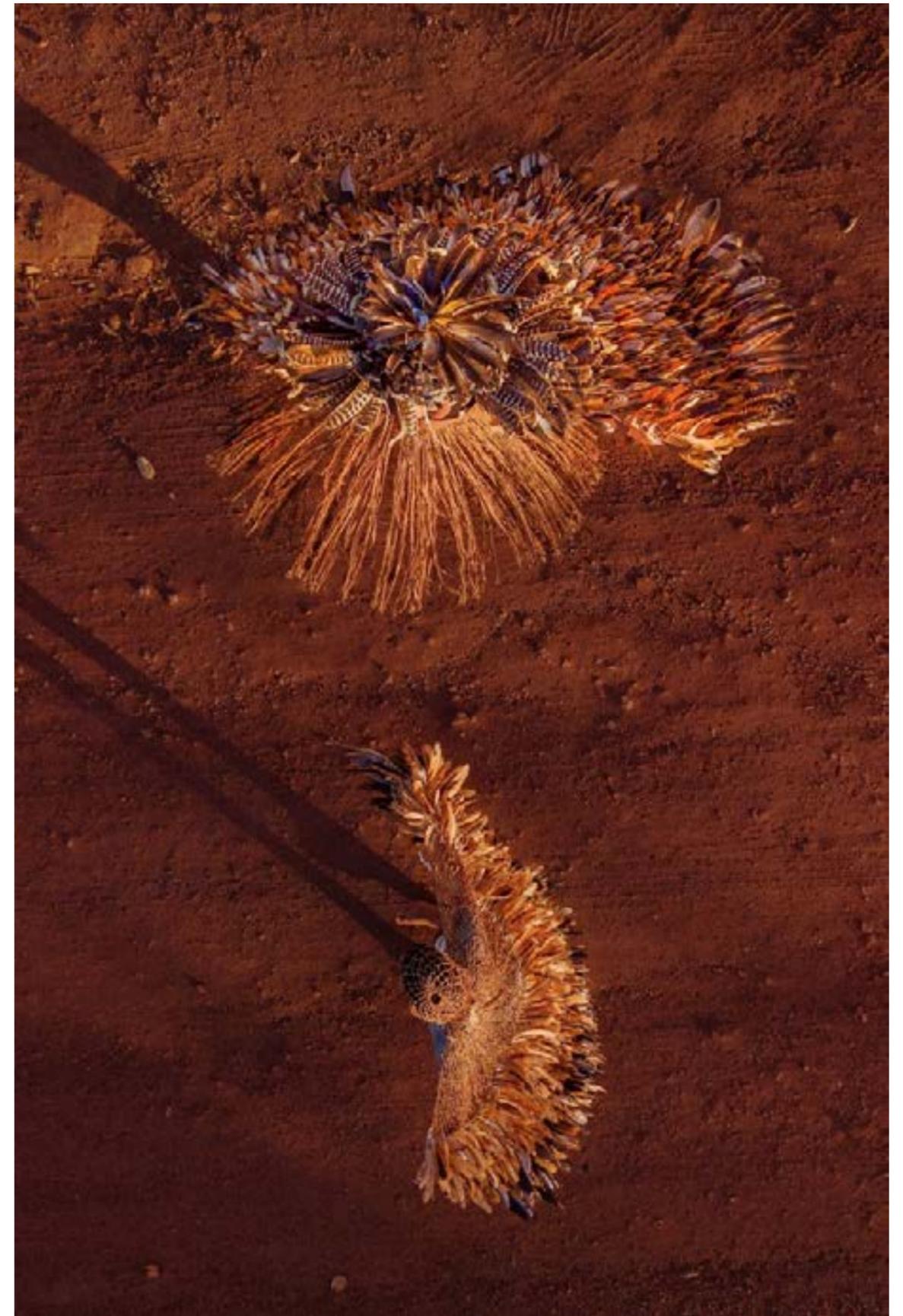
As imagens que apareceram para Glicéria, transmitidas pela energia do Manto, mostraram a presença feminina na confecção e encantamento desse objeto-Ser. A palavra *majé* se apresentou para ela, mostrando que o domínio da cura e da espiritualidade também é feminino (TUPINAMBÁ, 2022).

<sup>1</sup> Glicéria considera a cultura Tupinambá como um pote caído, com pedaços espalhados por todos os lados. Recolher os fragmentos e colá-los é o objetivo, e, mesmo que a aparência não seja a mesma, a essência continua intacta (TUPINAMBÁ, 2021, p. 19).



**Glicéria Tupinambá em encontro com o manto de seus ancestrais**  
Foto: Renata Cursio Valente

**Glicéria confeccionando o manto Tupinambá**  
Foto: Natália Correa



**Tupinambá dança como o pássaro, a mãe pássaro ensina seu filho pássaro a dançar.**  
**Dança para a terra dançar, dançar para os Encantados ver.**  
Glicéria Tupinambá, 2021

### Cosmogonias indígenas

As cosmogonias são construções simbólicas que explicam a formação do mundo e do universo. Essas estruturas discursivas, que a cultura ocidental definiu como mitos, apresentam elementos da realidade espiritual, afetiva e cognitiva de um povo, que influenciam o modo de viver e compreender a existência dos seus integrantes (MELO; DUARTE, 2021). Pela falta de compreensão das plurais cosmogonias indígenas, o espectador não-indígena frequentemente se depara com a impossibilidade de compreender a complexidade das produções artísticas indígenas. As cosmogonias estão implicadas no viver artístico indígena e muitas vezes fogem da compreensão ocidental, dificultando que elementos ainda incompreendidos pelos não-indígenas tenham seu protagonismo no campo das artes.

### Contra-colonial

A contra-colonização é um conceito de Antônio Bispo dos Santos, conhecido como Nêgo Bispo, pensador quilombola, poeta, professor, pesquisador e militante dos movimentos sociais de luta pela terra. Bispo trata de temas eurocêntricos discutidos na Academia com uma diferente interpretação, mais coerente com a realidade brasileira. Para o autor, contra-colonização e colonização são processos de enfrentamento direto entre etnias, povos e raças em um mesmo espaço geográfico (BISPO, 2015, p. 20).

O verbete contra-colonização foi criado por Bispo de modo dissociado do conceito de decolonização, no entanto, ao se inteirar dos debates que ocorrem no âmbito da Universidade, percebeu uma dualidade entre eles:

[...] Os decoloniais, tipo o Boaventura Sousa Santos e sua companhia, saem lá de Portugal e vem dizer pros indígenas: "ô indígena, vocês estão sendo colonizados. O saber de vocês está sendo saqueado". Vai adiantar para quê? Os indígenas sabem disso. Eu quero que ele enfrente lá é o povo dele, os filhos dele, os tios dele, os primos dele, os pais dele que estão sacaneando com a gente. Por que ele não enfrenta o povo dele? Ele tem que ficar é lá. Ele está fazendo a coisa certa no lugar errado. Ele tem que abrir mão da herança colonial que ele tem. Por que ele não abre mão? Porque os filhos dele vão herdar todos os privilégios coloniais (BISPO, 2019, p. 79).

### Decolonial

A decolonialidade fortalece o entendimento de que o processo de colonização vai além da economia e da política, atravessa profundamente a existência e a cultura dos povos colonizados, mesmo após o fim do colonialismo - o controle direto das esferas políticas, culturais e sociais

dos países dominados pelos europeus (SANTOS, V., 2018).

### Descolonização

A decolonização está atrelada às lutas por independência das antigas colônias, que, na realidade, rearticulou a colonialidade em novas estruturas institucionais de poder (QUIJANO, 2005).

### Etnias, povos originários e nações indígenas

Na língua portuguesa as nomenclaturas *povos originários*, *etnias* e/ou *nações* têm sido recomendadas para referir-se aos grupos indígenas. Embora existam muitos debates latentes sobre as nomenclaturas mais adequadas, especialmente considerando que cada território tem a sua particularidade, é unanimidade entre os indígenas que se pronunciaram sobre o tema que não se deve utilizar a palavra *índio*, por sua carga de preconceito. *Tribo* é também uma palavra vetada no Brasil, por ser associada à ideia de um grupo que depende da intervenção do Estado e remeter à lógica colonial.

### MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin

O Movimento dos Artistas Huni Kuin é mais que um coletivo artístico, é um agrupamento político para fortalecer a cultura Huni Kuin, garantir seu direito ao território com a compra de terras e promover uma fonte de renda digna que não comprometa a possibilidade de pesquisa e manutenção das suas tradições. Vender tela para comprar terra é um dos objetivos. O MAHKU foi oficialmente criado em 2013, em assembleia com a presença de Ibã, Txanakixtin, Tuin, Bane, Tene, Ixã, Siã, Dua Buse e Shanehuni (DINATO, 2021). As obras produzidas são, muitas vezes, traduções visuais do conhecimento tradicional e cosmogonias Huni Kuin

### MEI – Manifestações Estéticas Indígenas,

Naine Terena (2022), ao apresentar suas reflexões sobre o fazer arte indígena no Brasil, reporta que o entendimento de Arte Indígena Contemporânea, enquanto produções em suportes aceitos pela História da Arte Ocidental, implanta em alguns sujeitos indígenas a dúvida da legitimidade dos seus fazeres – como cestaria, cerâmica e adereços. As Manifestações Estéticas Indígenas englobam uma pluralidade de fazeres e produtos maiores que a especulação do mercado de artes, construindo a possibilidade de reconhecimento de protocolos próprios de

autoria, autonomia e sensibilidade, além do seu caráter de resistência (TERENA, 2022, p. 5). Segundo a pensadora, a problematização de categorias e denominações elaboradas por não indígenas permite averiguar se elas causam:

[...] rupturas, afastamentos, atravessamentos, distinções: o que é artesanato, artefato? O que é arte de fato? Refletir se de certa forma, essa categorização pode excluir agente fazedores de artes dentro das comunidades, em especial aqueles que não alcançam reconhecimento por seus fazeres justamente porque tais produções não se alinham ao entendimento do que é a tal arte indígena esperada pelas instituições de arte do país. (TERENA, 2022, p. 6).

Ao pontuar pensamentos e exercícios sobre as MEIN, Naine Terena convida todas as instituições museológicas a repensarem acervos, reimaginando, atualizando e reescrevendo coleções e programas adotando uma perspectiva contra colonial. Propõe também a adoção de políticas públicas para as culturas indígenas e inserção indígena nos planos de ação e trabalho.

### **Pindorama**

Pindorama é nome que os povos indígenas do tronco linguístico Tupi designavam parte do território que hoje se conhece como Brasil e significa região das palmeiras (PORTO-GONÇALVES, 2009). Adotar o uso de Pindorama ao invés de Brasil pode ser um modo de questionar as configurações de fronteiras estabelecidas na colonialidade e reverenciar os habitantes que já haviam dado nome ao território.

### **Povos pindorâmicos e afropindorâmicos**

A expressão povos pindorâmicos é uma denominação sugerida pelo líder quilombola e escritor Antonio Bispo dos Santos como substituição ao termo indígena, estabelecido pelo colonizador. Afropindorâmicos, por sua vez, denomina a junção e troca de saberes entre quilombolas, negros e os povos originários de Abya Yala (BISPO, 2015).

## **2.3 CINCO PERÍODOS DA HISTÓRIA DE PINDORAMA**

Pindorama, como já apresentado anteriormente, é um léxico político que se contrapõe à ideia de Brasil, uma refusa aos marcos históricos que construíram uma identidade nacional baseada na exploração e no etnocídio. Contar a história de Pindorama é apresentar uma outra perspectiva, a dos povos originários – para os quais a luta colonial ainda não chegou ao fim.

Com o objetivo de construir uma retórica que contrapusesse a dos livros de grande circulação, professores do Acre e do sul do Amazonas desenvolveram uma cartilha intitulada *História Indígena*<sup>1</sup>, que apresenta Pindorama em cinco períodos: tempo da maloca, tempo da correria, tempo do cativo, tempo do direito e tempo da história presente (IGLESIAS; UCHOA, 1996)<sup>2</sup>. Essas divisões temporais se basearam nas experiências das etnias da região, mas podem ser aplicadas a outros tempos, espaços e culturas de Abya Yala. As divisões temporais apresentadas descrevem as situações culturais, políticas e econômicas nas comunidades indígenas antes, durante e depois do contato com não-indígenas que tinham por objetivo a exploração de seus territórios e sujeitos. O compartilhamento das produções dessa cartilha na dissertação tem o intuito de polinizar o conhecimento produzido pelos povos originários, promovendo maior entendimento das causas indígenas entre os não-indígenas. Algumas obras de Arte Indígena Contemporânea foram associadas a essas reflexões, revelando camadas sutis em produções artísticas cujas complexidades que podem escapar à percepção de não-indígenas alheios a esses contextos culturais.

De acordo com os organizadores, os textos da cartilha são fruto de reflexões:

[...] sobre o próprio conceito de história, os processos de pesquisa e de construção do conhecimento histórico, sua importância para as atuais e vindouras gerações, a escrita da história antes zelada oralmente e as formas possíveis de se trabalhar com a disciplina de história na sala de aula. Dialogam com algumas das principais teorias através das quais é usualmente explicado o povoamento das Américas, da Amazônia e do Brasil, reinterpretando-as de acordo com suas narrativas míticas. Buscam, ainda, relatar processos históricos vividos pelos povos indígenas do Acre e do Sul do Amazonas em diferentes tempos de sua inserção no mundo dos seringais e refletir sobre as transformações ocorridas em suas culturas e formas de organização políticas, sociais e econômicas. (IGLESIAS; UCHOA, 1996, p. 1).

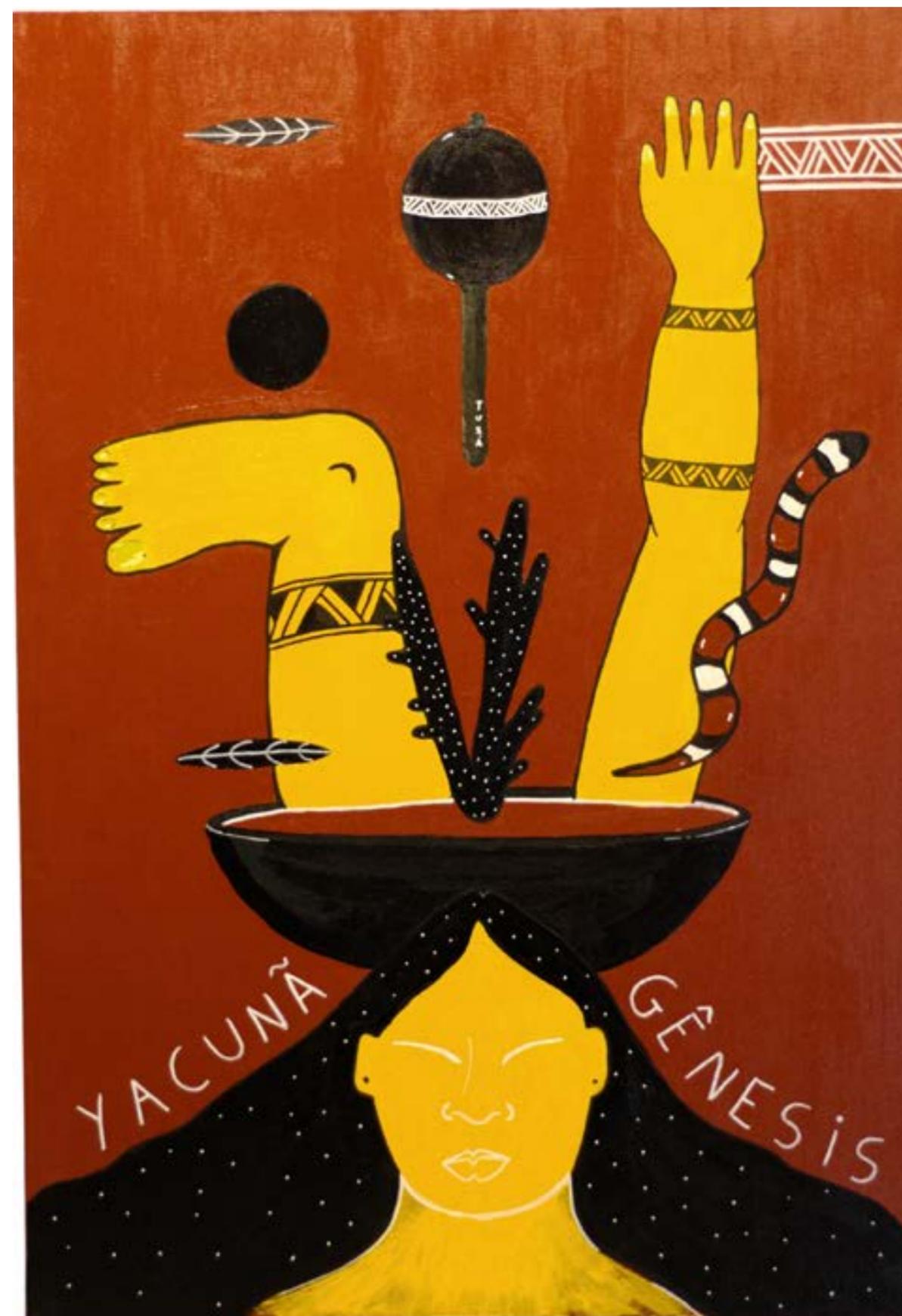
<sup>1</sup> A cartilha foi apresentada por Paula Berbert e Jaider Esbell durante o curso online *Caminhos da Arte Indígena Contemporânea*, promovido pelo MASP - Museu de Arte de São Paulo.

<sup>2</sup> Iglesias e Uchoa são os organizadores da publicação, compostas por pequenos textos individuais e coletivos, transcrições de histórias dos mais velhos e atividades. Como a cartilha fundamenta em sua totalidade essa parte da dissertação, a referência (IGLESIAS; UCHOA, 1996) será mantida ao longo do texto, com especificações de autoria apresentadas indiretamente na escrita.

### 2.3.1 Tempo da Maloca

O tempo da maloca é o período da autonomia política e social. As malocas tradicionais abrigavam diversas famílias e eram, de acordo com Francisco Kaxinawa (IGLESIAS; USHOA, 1996, p. 29), moradias de tetos altos e sem paredes, cobertas por palha que se aproximavam do chão de terra batida. Esse tempo representa o estado pré-contrato com a estrutura colonial, quando os povos indígenas de Abya Yala tinham liberdade de circulação em seus territórios e a pluralidade de práticas culturais respeitadas. Um período de vida saudável, com fartura de caça e alimento. Cada povo tinha a sua organização e representação, que envolvia o gerenciamento da agricultura, pescarias, caçadas, festas, passeios e disputas com outros povos, como apontam Jamináwa e Kaxinawa (IGLESIAS; USHOA, 1996, p. 29)

Kaxinawá, Asheninka, Apurinã e Yawanawá (IGLESIAS; USHOA, 1996, p. 6), ao refletir sobre história indígena, consideram ainda a divisão do pré-contato em duas partes - uma dedicada às cosmogonias e outra que considera os acontecimentos dos povos e famílias, englobando mudanças econômica, sociais, organizacionais e guerras.









### E O Jacaré Serviu De Ponte

Estudando a história dos primeiros povos do mundo, que nasceram na África e chegaram ao norte da América atravessando o Estreito de Bering, dá para lembrar a história de antigamente do nosso povo Kaxinawá sobre "O jacaré que serviu de ponte".

Esta história do jacaré encantado conta que, de primeiro, os homens moravam todos numa só aldeia. Depois de muito tempo, alguns povos começaram a se espalhar para outras terras, procurando presas de macacos, colares de miçanga e tintas para pintar o corpo. Quando chegaram na beira de um igarapé bem largo, encontraram um jacaré que se ofereceu para servir de ponte. Eles pediram licença para atravessar nas suas costas para o norte do continente americano. O jacaré aceitou atravessar a todos. Somente queria carne para se alimentar. Disse que só não aceitava comer carne de animais de sua família. Poucas pessoas passaram.

Outros povos mais apressados mataram um jacaré e deram para ele como forma de pagamento pela travessia. O jacaré ficou com muita raiva e afundou para sempre.

Por isso, os povos passaram a viver apartados em diferentes lugares da Terra. Os que passaram para o outro lado são os povos dos dentes de macaco e dos produtos da natureza. Os que não passaram são os povos das miçangas, os grupos maiores.

Fazendo comparação da história dos historiadores brancos com o nosso mito Kaxinawá, o Estreito de Bering parece com o jacaré que serviu de ponte. Depois que o jacaré afundou, nós passamos a viver apartados dos nossos parentes da Ásia. Os povos que conseguiram passar são os índios das Américas.

**Edson Medeiros Ixã Kaxinawá**  
(1996, p. 15)



Yepá, a grande avó do universo  
Daiara Tukano, 2019

---

Havia outro mundo antes de o mundo existir. Uma nuvem terra, um mundo primordial superior onde habitavam Yepa Gõãmu e Yepa Buró. Eles eram irmão e irmã e sentiram-se confinados neste mundo onde viviam. Eles planejaram o mundo em que vivemos.

Foi Yepa Buró, a avó do mundo, quem se concentrou e não deixou a ideia se perder. Para que o desenho de um novo mundo funcionasse, eles sentaram-se em seus bancos de quartzo branco e lançaram mão de bahsesse que, para os Tukano, envolve o benzimento, a concentração e uma linguagem para a qual não existe tradução. Eles criaram uma plataforma e depois quatro pilares. Criaram também um lago cheio de peixes, plantaram as principais plantas e intuíram que a melhor forma de fazer aparecerem os humanos seria pela via aquática.

Para navegar, Yepa Gõãmu vestiu a canoa com a roupa e as qualidades de uma cobra grande e nela embarcou os futuros humanos já na condição de Waimahsã, envolvendo-os com as qualidades de peixe, com roupas de peixe.

Waimahsã, chamados de gente-peixe, são gente invisível que habita os domínios da terra, da floresta, do ar e da água. Eles têm a capacidade de metamorfose e de camuflagem. Vestindo a roupa, assumem a forma de animais e de peixes e adquirem temporariamente suas características e habilidades.

(DANTES, 2021, p. 3)



Desfiando algodão  
Carmézia Emiliano, 2015

### 2.3.2 Tempo da correria

O tempo da correria é descrito como um período de fuga e terror, com as invasões dos territórios indígenas pelos não-indígenas que trouxeram consigo morte, estupro e doenças (SÉRIE ÍNDIOS NO BRASIL, 2015). Para algumas etnias o tempo da correria começou já no século XVI, com as primeiras tentativas de ocupações europeias. Ailton Krenak afirma que:

[...] houve uma grande depopulação dos nativos, uma espécie de guerra bacteriológica. Aqueles doentes que chegaram aqui na praia disseminaram peste e doença, fazendo com que aldeias inteiras morressem. Morriam de diarreia, de febre, morriam, morriam como se tivesse passado um vento doente no meio daquela gente. Os tupis todos, os guaranis inclusive. Os guaranis morriam pelo simples contágio de um guarani que havia corrido na mata até uma aldeia para contar sobre um ponto onde os brancos estavam ajuntados. As doenças, os vírus que eram cultivados pelos brancos não os matavam, mas, quando entravam em contato com o pessoal daqui, sem anticorpos para esses males, centenas de pessoas morriam em duas, três semanas. (KRENAK, 2021, p. 248)

As armas biológicas foram usadas deliberadamente para extermínio de populações indígenas, mas a violência física era ainda mais implacável. Jorge Kaxinawá conta que seus familiares mais antigos viviam com medo das correrias que os caucheiros peruanos e os patrões cariús promoviam, já que deixavam apenas corpos sem vida para trás (IGLESIAS; UCHOA, 1996, p. 36). A correria exige o abandono de seu território, representa a crueldade dos não-indígenas, a tentativa de salvar-se e frequentemente antecede um tempo de cativo.



Levante pela Terra  
Mavi Morais, 2020



Sikié (da Série Yuíre)  
Moara Brasil Tupinambá, 2021



The Scoop  
Kent Monkman, 2018



**Natureza Morta**  
Denilson Baniwa, 2016-2019

### 2.3.3 Tempo do cativo

O tempo do cativo na cartilha dos professores indígenas do Acre (IGLESIAS; UCHOA, 1996) descreve a relação com os padrões do ciclo da borracha. Os indígenas que trabalhavam sob condições análogas à escravidão eram roubados, marcados com fogo e alguns apanhavam até a morte (SÉRIE ÍNDIOS NO BRASIL, 2015). O tempo do cativo também pode ser aplicado à violência da catequização indígena, que ao longo de todo o território de Abya Yala, ocorreu em diferentes linearidades temporais. Daiara Tukano revela que seu bisavô:

[...] Foi escravo da borracha e da marinha, meu avô e meu pai passaram por internatos missionários salesianos no Rio Negro, onde meu pai chegou ainda criança, com seis, sete anos, e teve a língua proibida, apanhou de palmatória, solitária, carregou colares de pedra, porque ele era índio (TUKANO, 2021).

As crianças não escapavam ao cativo e às ações criminosas de não-indígenas. No Cadaná, entre os anos de 1863 e 1998, mais de 150 mil foram separadas de suas famílias e levadas a internatos, onde enfrentavam diversos tipos de tortura física e psicológica. Em apenas um internato canadense, que funcionou até 1969, foram encontrados 215 restos mortais de crianças indígenas, normalmente administrados pela Igreja Católica.

O tempo do cativo pode representar a tentativa de escravização dos indígenas pelos portugueses no século XVI e os estupros. O tempo do cativo pode também representar o presente, já que as correrias e as violências continuam.

O que leva as práticas e os discursos de períodos tão distantes entre si a serem tão parecidos, inclusive com os mesmos agentes de cada lado? [...] Apesar de ter conquistado um território, um subsolo, uma floresta, de ter escravizado milhares, a conquista não acabou; ela segue em busca de subjugar, por fim, esses corpos e esses sujeitos que resistem à lógica do colonialismo (MILANEZ; SANTOS, 2021).



**Prisão de almas**  
Ziel Karapotó, 2022



**Indian Children's Bracelet**  
Nicholas Galanin, 2014

**Pulseria de criança índia**  
(tradução livre)



Série Índio Presente  
Denilson Baniwa, 2018

Nindinawemaganidog (All of my relations)  
Rebecca Belmore, 2017-2018



**Airplane**

David Ruben Piqtoukun, 1995



O artista revisita uma memória traumática nessa obra - a do avião que o leva de Paulatuk, comunidade em que vivia, para uma escola residencial, com apenas cinco anos de idade. Na escultura, a aeronave é uma barreira física que separa seu corpo de sua casa, simbolizada pelo iglu. Piqtoukun não tinha permissão para falar Inuktitut ou expressar quaisquer crenças culturais Inuit e acabou perdendo contato com sua família. O artista começou a explorar a cultura e as histórias Inuit apenas na vida adulta, através de sua arte.

### 2.3.4 Tempo do direito

O tempo do direito simboliza os avanços em relação à demarcação de terras, desenvolvimento da educação, da saúde e da floresta – sem diminuir a importância das transformações que ainda são necessárias (SÉRIE ÍNDIOS NO BRASIL, 2015). Representa a união indígena para conquistar o que lhes é de direito. Um dos maiores símbolos nacionais de reivindicações dos direitos indígenas é a fala de Ailton Krenak na Assembleia Constituinte, em 1987. O discurso de Krenak pode, inclusive, ser lido como um marco da Arte Indígena Contemporânea - talvez a primeira performance artística da categoria.



Assegurar para as populações indígenas o reconhecimento aos seus direitos originários às terras em que habitam – e atendem bem para o que digo: não estamos reivindicando nem reclamando qualquer parte de nada que não nos cabe legitimamente e de que não esteja sob os pés do povo indígena, sob o habitat, nas áreas de ocupação cultural, histórica e tradicional do povo indígena. Assegurar isto, reconhecer às populações indígenas as suas formas de manifestar a sua cultura, a sua tradição, se colocam como condições fundamentais para que o povo indígena estabeleça relações harmoniosas com a sociedade nacional, para que haja realmente uma perspectiva de futuro de vida para o povo indígena, e não de uma ameaça permanente e incessante. (KRENAK, 1987).



**Kéeroa Nhoa, Nhiníko Hótshome Kaakó Karo Nhoa (Fiquei com Raiva e Levantei-me para Falar)**  
Denilson Baniwa, 2021



**Indian Congress**  
Wendy Red Star, 2021

**Congresso Índio**  
(tradução nossa)

### 2.3.5 Tempo da história presente

O tempo presente coloca em perspectiva o que foi conquistado e o que é necessário conquistar. A cartilha dos professores indígenas do Acre (IGLESIAS; UCHOA, 1996) apresenta as formas de organização política, faz o balanço de quantas áreas foram demarcadas, o tamanho das áreas e suas populações. É um tempo de calcular rotas e traçar estratégias de caminhada para o futuro. Sobre o tempo presente, Ailton Krenak afirmou: “a gente não está mais dormindo em esteiras no chão e morando em casas cobertas de palha passando à margem da história. A gente invadiu a história” (KRENAK, 2021). E os museus e instituições culturais devem aprender e se permitir invadir.

O presente pode também simbolizar a valorização de arte indígena em suas múltiplas formas de expressão e a reconexão dos indígenas forçados a silenciar suas práticas e crenças com suas culturas.



#### **Moringa Xakriabá**

Nei Leite Xakriabá, sem data

Temos registros de mais de 300 anos de contato com os não indígenas, um tempo que resultou numa série de violências e proibições. Fomos proibidos, inclusive, de falar a língua Xakriabá. [...]

Assim como a língua, a cerâmica Xakriabá também foi ficando esquecida ao longo dos séculos, chegando ao ponto de que não havia mais ninguém produzindo ou usando peças cerâmicas no dia a dia das aldeias. Quando me tornei professor de arte na escola indígena, resolvi escutar os mais velhos da comunidade. [...]

Aprendi cerâmica fazendo os bichinhos de argila, como minha mãe, e depois comecei a fazer as moringas. (XAKRIABÁ, 2021).



**Esteira de Buriti**  
Povo Mehinako, sem data



**Pá de Beiju**  
Povo Mehinako, sem data

### 3. NARRATIVAS EXPOGRÁFICAS SOBRE E PARA OS POVOS INDÍGENAS

Ao construir exposições abertas ao público, os museus e instituições culturais apresentam um recorte do que se escolhe tratar, perspectivas acerca de um tema que pode ser fragmentado em múltiplas formas. Isso significa que cada grupo, integrante de um tempo social, construirá narrativas sensoriais, textuais, educativas e expográficas condizentes com seus objetivos e posicionamentos políticos. Quais narrativas foram construídas sobre os povos indígenas nos espaços de cultura do passado e quais ainda persistem no presente? Para pensar museus, exposições e suas relações com os povos indígenas na contemporaneidade, é importante revisitar os contextos históricos que determinaram as atuais configurações.

A fundação dos museus nos moldes contemporâneos - uma instituição pública que permite aos cidadãos acesso a patrimônios artístico, histórico e culturais - está vinculada à Revolução Francesa, no século XVIII. Os pertences da aristocracia e do clero foram confiscados nesse período e pairava a dúvida do que deveria ser feito com os bens móveis e imóveis, que agora eram do povo: destruir os símbolos da estrutura política rejeitada ou salvaguardá-los para que a história não mais se repetisse? Nesse contexto social iluminista os museus se estabelecem enquanto espaço de educação e crítica social, mas que eram parte integrante de uma mentalidade coletiva eurocêntrica, racista e heteronormativa. Ter esse conhecimento é importante para compreender que a ocupação indígena contemporânea desses espaços tensiona as estruturas opressivas de sua criação.

Embora as exposições públicas tenham possibilitado a difusão de estereótipos indígenas, exibir o que era coletado e catalogado em Abya Yala antecede está vinculado às navegações do século XVI, como um modo de encurtar as distâncias entre o conhecido e o desconhecido na Europa. A princípio, os sujeitos indígenas, suas culturas, fauna e flora de seus territórios eram apresentados como amostras de um lugar que era passível de conquista religiosa, política e econômica. Algumas questões problemáticas expositivas começam já nesses primeiros contatos e perduram até o presente. Os sujeitos indígenas são apresentados a partir de uma narrativa benéfica a quem quer explorá-los das mais diversas formas. Já no primeiro retorno à Espanha, por exemplo, Colombo leva consigo sete indígenas sequestrados para comprovar a sua teoria de que seriam facilmente subjugados (COLOMBO, 1991, p. 54). Os povos e indivíduos dos primeiros habitantes do continente continuaram por muito tempo sendo apresentados dessa maneira.



**Artifact Piece**  
James Luna, 1987

**Fragmento de artefato**  
(tradução nossa)

A performance *Fragmento de Artefato* (tradução nossa) é uma das obras mais referenciadas do artista James Luna, descrito como de origem Payómkawichum, Ipai, e mexicana. Realizado pela primeira vez em 1987, o trabalho envolvia a exibição de duas vitrines – uma com itens pessoais de Luna, como diploma universitário e fotos, outra exibindo o próprio artista (NATIONAL GALLERY OF ART, 2022), com sinalizações de cicatrizes, sobretudo relacionadas ao abuso de álcool (LUNA, 2018). A partir da referida obra e outras produções de sua autoria, James Luna expõe o consumo e propagação do conceito de *índio* e levanta questões sobre o papel da racialização nos contextos artísticos, históricos, pedagógicos e museológicos. Ellen Fernandez-Sacco (2001, p. 59) aponta que Luna revela a violência das práticas expositivas e critica a transformação de humanos em objetos. A performance também confronta, segundo a autora, o distanciamento e a passividade do espectador diante dos estereótipos, das antropologias coloniais, das lendas romantizadas e da instabilidade das identidades individuais e coletivas.



**Artifact Piece**  
James Luna, 1987

**Fragmento de artefato**  
(tradução nossa)

I had long looked at representation of our peoples in museums and they all dwelled in the past. They were one-sided. We were simply objects among bones, bones among objects, and then signed and sealed with a date. In that framework you really couldn't talk about joy, intelligence, humor, or anything that I know makes up our people.

[...]

I guess the statement is that I'm not up here to entertain, though I can be damn entertaining. I'm here to teach you.  
(LUNA, 2008)

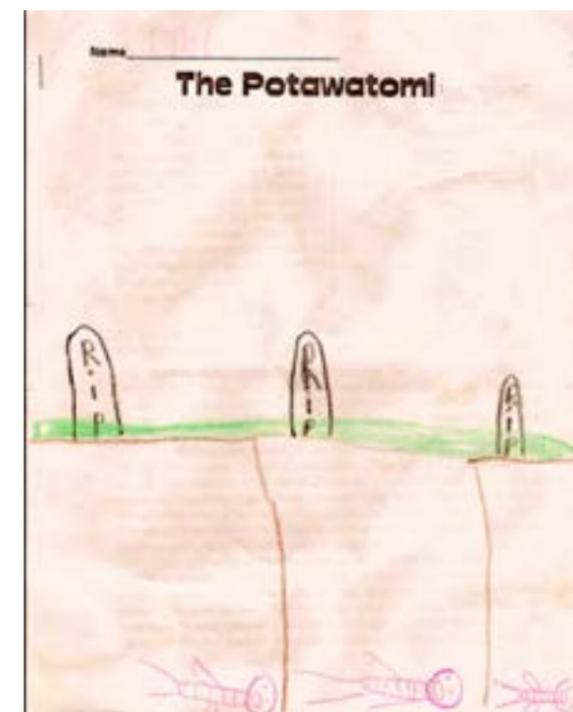
Observei bastante a representação dos nossos povos nos museus e todos eles viviam no passado. Eles eram unilaterais. Éramos simplesmente objetos entre ossos, ossos entre objetos, e depois designados e selados com uma data. Nesse contexto, não se poderia falar sobre alegria, inteligência, humor ou qualquer coisa que sei que constitui nosso povo.

[...]

Acho que a afirmação é que não estou aqui para entreter, embora possa ser muito divertido. Estou aqui para te ensinar.  
(tradução nossa)

Um recurso utilizado por muitos museus, para reafirmar a narrativa opressora dos colonizadores, é a construção de dioramas. Os dioramas são compostos por objetos, esculturas, animais taxidermizados e/ou representações humanas dispostas à frente de uma pintura realística. É uma espécie de composição cenográfica, de múltiplas dimensões, que dá a ideia de movimento congelado no tempo. Essas composições são frequentemente aplicadas em museus de História Natural, onde normalmente eram indexadas as coleções etnográficas e antropológicas. Em outros termos, as produções indígenas recentes, seus vestígios históricos, seus corpos e os de seus antepassados foram discursivamente pareados aos animais, dinossauros e homínídeos. Há uma intencionalidade em agregar indígenas com achados arqueológicos, paleontológicos, de fauna e exemplares de minerais e flora. Essa narrativa categoriza os povos originários como algo do passado, sem vida - tal qual os mamutes, as culturas indígenas foram extintas para quem visita um espaço físico que os compara.

Diep (2014) conta o caso de Tyler, que visitou com a escola, em 2001, um museu de História Natural que tinha dioramas representando o povo Potawatomi. A partir dessa experiência, o estudante da terceira série fez uma capa para o trabalho escolar a ser entregue no final da unidade com o desenho de covas, lápides e esqueletos ao fundo:



**O desenho de Tyler sobre História Indígena**  
(DIEP, 2014)

O que surpreende é o fato de Tyler ser uma criança indígena *Anishinabe*, agrupamento que engloba os *Potawatomi* (que continuam vivos). A mãe de Tyler, Veronica Pasfield, informou que ficou desolada, especialmente por seu filho ter aulas de idioma *Anishinabe*, participar de atividades da comunidade indígena de Bay Mills e ter feito parte de todas as cerimônias e rituais adequados à sua idade (DIEP, 2014). O desenho fez com que os pais indígenas e não indígenas do grupo debatessem o assunto e percebessem que entre as crianças predominava a sensação de que aqueles eram povos ancestrais que já não mais existiam. Veronica Pasfield, que posteriormente tornou-se oficial da NAGPRA<sup>1</sup>, iniciou a partir daí uma campanha para remover os dioramas com indígenas das exposições. O atual Museu de História Natural da Universidade de Michigan<sup>2</sup> (tradução nossa), que influenciou o desenho de Tyler, removeu os dioramas da exposição apenas em 2010, nove anos depois.

Os dioramas também foram um problema para o artista Kent Monkman, que produziu uma obra referenciando um que via na sua infância, em Winnipeg, cidade da província canadense de Manitoba. O artista visitava frequentemente o museu da cidade e comparava a cena romantizada de um caçador do povo Metis caçando búfalos<sup>3</sup> à sua realidade. De um lado, via um glorioso caçador congelado no passado, do outro, observava indígenas em situação de rua no centro da cidade. A discrepância entre as imagens foi tão incômoda para o artista, que as suas produções são permeadas pela dualidade entre idealização histórica e realidade contemporânea.

Frequentemente o impacto de visitas a museus são subestimados, mas os exemplos de Tyler e Monkman atestam que as instituições culturais são compreendidas, especialmente no imaginário infantil, como espaços de verdade inquestionável e conhecimento. Tendo consciência dessa responsabilidade, o que pode-se dizer das narrativas expográficas sobre e para os povos indígenas no momento presente?

<sup>1</sup> NAGPRA é a sigla de *Native American Graves Protection and Repatriation Act*, Ato de Proteção e Repatriação aos Túmulos de Nativos Americanos (tradução nossa). A lei federal estadunidense, promulgada em 1990, demonstra por parte do Estado o reconhecimento de que os restos humanos de qualquer ancestralidade devem ser tratados com dignidade e respeito. O ato também reconhece que qualquer item cultural removido de terras federais ou oficialmente indígenas pertence à sua linhagem direta de descendentes (NATIONAL PARK SERVICE).

<sup>2</sup> Do original: University of Michigan Museum of Natural History

<sup>3</sup> Os búfalos, ou bisões-americanos, também estão atrelados a uma ideia de extinção



■ Parte do Museu de História Natural da Universidade de Michigan

■ Visão de um dos dioramas



**Bête Noire**  
Kent Monkman, 2014



**Bête Noire**  
Kent Monkman, 2014

**Fera negra**  
(tradução nossa)

Kent Monkman reconstrói à sua maneira o mito do *último índio* e do *último bisão-americano*. A paisagem ao fundo, típica dos dioramas convencionais, é quase idêntica à obra de Albert Bierstadt, artista que fez parte da Escola do Rio Hudson, Romantismo e Luminismo estadunidense, referência recorrente em seu trabalho. No primeiro plano há uma cena de caça incomum, Miss Chief sobre sua moto contemplando o bisão, representado bidimensionalmente aos moldes cubistas, abatido por suas flechas cor de rosa. De acordo com Uzel (2015), a obsessão das vanguardas europeias com o primitivismo - e a crença de que a idade de ouro dos indígenas pertencia a tempos imemoriais - corrobora o mito do *índio desaparecido* e Monkman faz questão de matar esse símbolo. A presença do coite remete à performance *I like America, America likes me*, de Joseph Beuys. A performance, de 1974, consistia no diálogo de Beuys com um coyote, que, para ele, representava a espiritualidade das Primeiras Nações e sua extinção (UZEL, 2015).



**Diorama do Museu de Manitoba**

**The last of the Buffalo**  
Albert Bierstadt, 1888-1889

**I like America, America likes me**  
Joseph Beuys, 1974

### 3.1 REPENSANDO DISCURSOS CURATORIAIS E EXPOGRÁFICOS

A perspectiva indígena sobre suas próprias histórias e culturas foi por muito tempo suprimida dos espaços de poder. Para afirmar as suas identidades e lutar por seus interesses sociopolíticos, os povos originários passaram a fazer uso das instituições ocidentais que antes eram veículos de opressão, a exemplo dos museus. Nascente e Abreu (2018) apontam uma maior interlocução entre alguns povos indígenas e museus etnográficos nas últimas décadas. Segundo as autoras, isso é resultado do reconhecimento, por parte das comunidades indígenas, de que os museus podem ser ferramentas de educação, afirmação, divulgação e legitimação de histórias e memórias dessas comunidades.

Um dos marcos da aproximação dos povos indígenas das Américas com instituições museológicas foi o relatório da Força Tarefa dos Museus e Povos Originários (TASK FORCE REPORT ON MUSEUMS AND FIRST PEOPLES, 1994), realizada em conjunto pela Assembleia das Primeiras Nações e a Associação de Museus Canadenses. O relatório teve por missão o desenvolvimento de uma estrutura ética e estratégias para que os povos originários representassem suas histórias e culturas em consonância com as instituições culturais. O documento, gerado a partir de uma série de debates e consultas com representantes indígenas e não indígenas de museus, centros culturais e organizações administradas pelo governo identificou as três maiores questões que demandavam atenção. Em primeiro lugar, a maior participação dos povos originários na interpretação de suas culturas e histórias nas instituições culturais; em segundo lugar, a facilitação do acesso às coleções museológicas; em terceiro, a repatriação dos artefatos e restos humanos.

O engajamento nacional para a construção da Força Tarefa dos Museus e Povos Originários evidenciou as necessidades e aspirações dos povos originais de cada região para a relação com instituições culturais e museus. Segundo o relatório, a diversidade de demandas foi ampla, tal qual a quantidade de culturas indígenas do território. Os debates permitiram chegar ao consenso da importância de objetos culturais nas coleções museológicas, por representar a história, promovendo fontes de aprendizado, orgulho e autoestima. Essas coleções também contribuem para a compreensão da significância cultural por não-indígenas e para o desenvolvimento de pesquisas, já que os museus tem o potencial de interagir com culturas vivas, não apenas objetos. Uma outra preocupação apresentada no documento era expandir a presença de coleções nas próprias comunidades. A Força Tarefa também

propunha maior envolvimento de sujeitos indígenas na administração de museus, pesquisa, planejamento de exposições e todos os resultados dessas atividades, para garantir a melhoria das representações e interpretações dos povos originários nos espaços. A presença desses sujeitos promoveria o fim de exposições estereotipadas que retratavam as culturas indígenas como inferiores, isoladas, pré-históricas, primitivas e/ou em processo de extinção. O objetivo seria conectar as heranças culturais dos povos originários e suas circunstâncias atuais, tornando os museus fóruns de debate para discussões relevantes da contemporaneidade.

O diálogo estabelecido entre instituições museológicas e representantes dos povos originários do Canadá apresentou a necessidade de acesso às coleções de museus e todas as informações associadas a elas, como resultados de pesquisa, trabalhos artísticos e fotografias. O documento esclarece que acesso não se restringe a ver, pesquisar, fazer reproduções e garantir o uso para uso cerimonial – é também possibilitar financiamento de pesquisa, desenvolvimento de políticas e treinamento dos funcionários engajados nas atividades de museus e instituições. Representação e acesso, segundo o relatório (TASK FORCE REPORT ON MUSEUMS AND FIRST PEOPLES, 1994), também perpassa pela aquisição de obras de artistas contemporâneos com ancestralidade indígena e contratação de profissionais indígenas para os espaços culturais.

A repatriação é também uma questão abordada no referido documento. As lideranças indígenas e culturais chegaram em um consenso acerca do assunto: os objetos sagrados e restos humanos ilegalmente obtidos deveriam retornar à posse das comunidades originárias, de acordo com suas demandas sobre o patrimônio cultural. Essa ação deveria estar associada ao apoio das instituições culturais dentro das próprias comunidades, com programas de treinamento e oportunidades educacionais para as crianças, visando também desenvolvimento socioeconômico nas regiões. A repatriação envolve também o pedido de assistência governamental para readquirir os objetos culturais fora do Canadá (TASK FORCE REPORT ON MUSEUMS AND FIRST PEOPLES, 1994).

O desenvolvimento de novos discursos curatoriais e expográficos, como concluíram coletivamente os envolvidos com a Força Tarefa dos Museus e Povos Originários e que essa dissertação visa reiterar, deve engajar sujeitos indígenas em todo o seu processo de produção - da pré-montagem ao contato com visitantes. Os espaços de curadoria, identidade visual, mediação, produção artística, comunicação e tudo o que engloba o funcionamento de instituições culturais precisam construir condições favoráveis à presença indígena.

### 3.2 EXPOSIÇÕES DE ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

As narrativas expográficas podem ser construídas a partir de múltiplos materiais. Uma rocha, por exemplo, pode ser exibida de modo a destacar seu caráter físico, químico, histórico ou místico - há sempre um recorte possível e uma escolha curatorial-política a ser feita<sup>1</sup>. É possível ativar, com acervos múltiplos, discursos engajados com temas contemporâneos, reconhecendo a beleza e a complexidade de culturas que enfrentaram tentativas de apagamento, como as indígenas de Abya Yala. Os locais que recebem e promovem exposições de Arte Indígena Contemporânea devem ser levados em consideração, e mesmo que a sua relação com comunidades indígenas seja problemática, isso pode ser também pauta da própria exposição.

As exposições de Arte Indígena Contemporânea têm se multiplicado no Brasil e um dos marcos iniciais desse crescimento é a exposição *¡MIRA!*, coordenada por Maria Inês de Almeida, no Centro Cultural da Universidade de Minas Gerais, em 2013. A exposição apresentou trabalhos de 50 artistas indígenas do Brasil, Bolívia, Colômbia, Equador e Peru. Foram exibidas 84 obras de diversos materiais e algumas delas tinham vídeos que contavam sobre sua concepção (*¡MIRA!*, 2013). Sobre a exposição, Maria Inês de Almeida afirma:

*¡MIRA!* é uma mostra dessas paisagens existentes, mas no real do pensamento, da memória, do sonho, da tela, do barro, das tintas, do computador. São figurações das matrizes e das histórias que nos queremos contar, mas de forma diferente da tradicional. As palavras em ato são a obra dos narradores tradicionais. A dos artistas visuais indígenas nossos contemporâneos é desenhada. Envolvidos por uma sociedade devotada à imagem, que tem como princípio mais caro a rapidez, os índios agora produzem também imagens viabilizadas pelos meios oferecidos no mercado. Mas também influenciam esses meios com suas matérias primas. Telas, tintas, ferramentas, materiais aproveitados do natural são usados com frequência. Por outro lado, os meios e tecnologias que os artistas não índios criaram também se contaminam pelas mãos dos índios e pela natureza das textualidades que eles oferecem (ALMEIDA, 2013, p. 7).

A curadoria, conforme aponta o catálogo da exposição, foi feita através de um conselho, que incluiu membros de diversos países relacionados ao ativismo indígena, museus e educação. A curadoria coletiva é uma das ferramentas que essa dissertação se propõe a defender, já que promove o diálogo e múltiplas perspectivas acerca da Arte Indígena Contemporânea.

<sup>1</sup> O livro de Gustavo Caboco, *Recado do Bendegó: conversas com a pedra*, apresenta uma perspectiva diferente de um mineral, contando sua história através de poesias e ilustrações. Construir um novo ponto de vista é um desafio das práticas curatoriais.





Exposição ¡MIRA! ■

É possível observar no cenário artístico a concentração conceitual de uma exposição na figura do curador ou curadora, que se torna um personagem central, mítico e poderoso, que tem despertado no imaginário coletivo o fetiche por tornar-se essa figura. Montar uma exposição, no entanto, é obrigatoriamente um ato coletivo, já que nenhum profissional, por mais qualificado que seja, pode realizar uma exposição e todas as suas atividades satélite completamente desamparado. A curadoria coletiva, por sua vez, pode ser muito mais democrática e plural, especialmente se tratando da diversidade de povos indígenas de Abya Yala. Os debates fundadores de uma exposição, quando feitos em conjunto, agregam complexidade e multiplicidade de perspectivas. Sobre curadoria, uma fala de Diane Lima se acerca do que vem sendo discutido:

Eu entendo curadoria como uma atividade que mobiliza diversas narrativas sensíveis para criar uma totalidade de discurso, que tem como um dos principais objetivos a produção de conhecimento. [...] Ocupar espaços e combater a desvalorização, a negação e o ocultamento das contribuições de outras epistemologias que não encontram lugar na história e no sistema da arte tal como conhecemos. Uma vez que são as práticas científicas de saber que legitimam os padrões de beleza e quem merece ou não ser visto, é importante questionar a quais corpos e geografias a história da arte ocidental contempla, e a quais ela hierarquiza abaixo da linha da visibilidade, subalternizando-os no quesito da sua veracidade (LIMA, 2018).

Produção de conhecimento é uma chave importante. É frequente no fazer artístico ou curatorial a afirmação "as imagens dizem tudo", se poupando da explicação de escolhas técnicas e filosóficas. Embora as imagens carreguem muito poder simbólico, não se deve contar com a habilidade de compreensão das narrativas por um público diversificado - os museus são frequentados de grupos pré-escolares a pós-doutores, pessoas neurodiversas, portadores de deficiência... A acessibilidade é fundamental, nos âmbitos físico e mental dos expectadores, garantindo as ferramentas de compreensão para todos os visitantes.

Diante da pauta da acessibilidade, os setores educativos das instituições culturais devem exercer em parceria com a curadoria o seu papel de mediação e tradução das histórias que contam uma exposição e seus objetivos enquanto espaço de produção de conhecimento. No caso de ¡MIRA!, uma extensa programação de ações culturais aconteceram como mostra de vídeos, oficinas, rodas de conversa com os artistas e mesas com os seguintes temas: *artes visuais contemporâneas dos povos indígenas, a arte de curar e conhecer, arte como transformação, experiência criativa nas comunidades indígenas e arte, colonialismo e violência*. A arte pode comunicar por si só, mas nesse caso foram oferecidas possibilidades de expansão

do entendimento acerca das obras e dos artistas. É válido ressaltar que a exposição foi realizada há uma década, mas as pautas abordadas continuam relevantes.

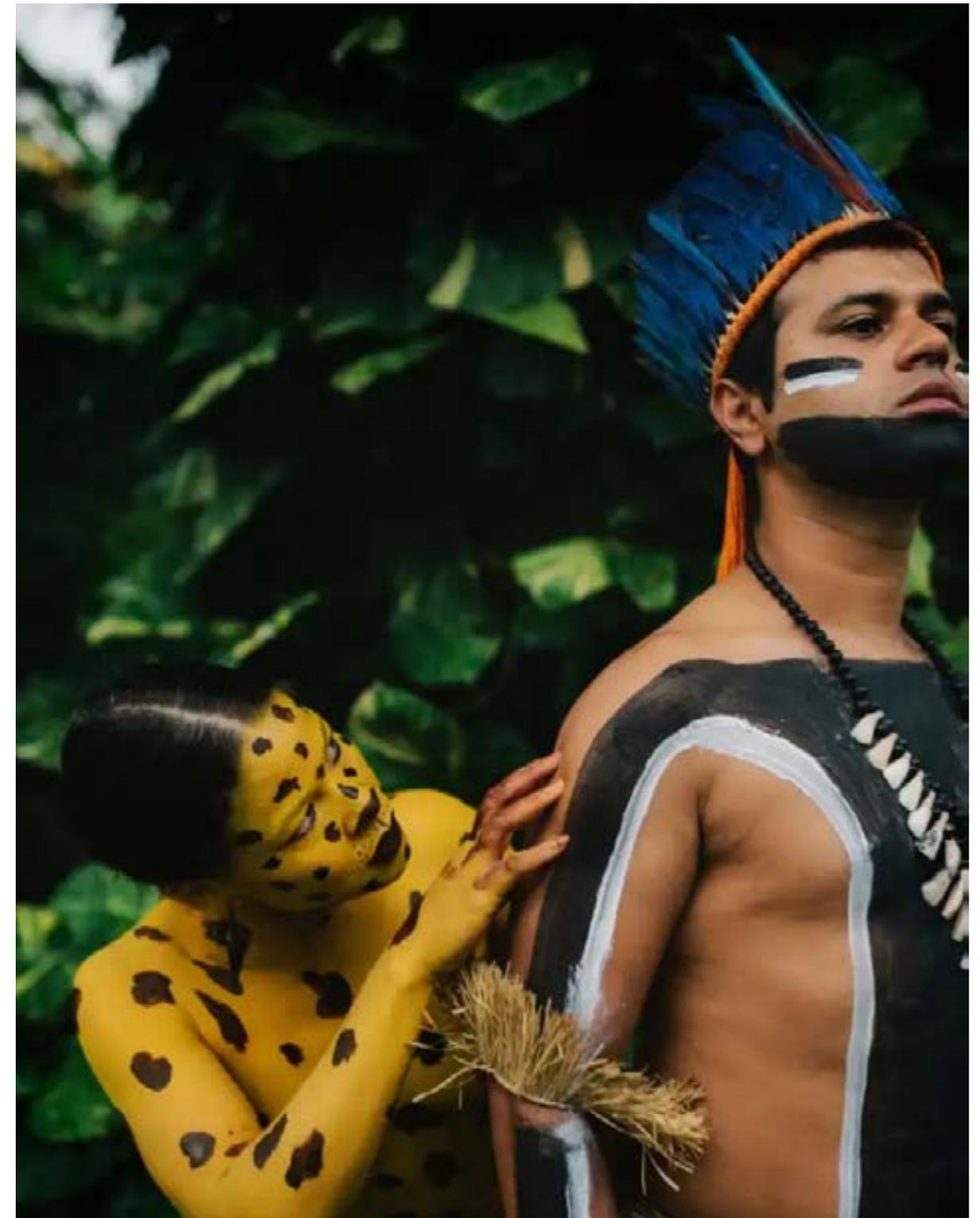
Uma exposição mais recente, *Hãhãw: Arte Indígena Antirracista*,<sup>1</sup> que aconteceu no ano de 2022 no Museu de Arte Sacra da Bahia e segue em itinerância, também teve um modelo interessante de curadoria. A exposição foi curada pelos artistas pesquisadores e pela equipe do projeto *Culturas de Antirracismo na América Latina (CARLA)*<sup>2</sup>, que envolvia membros da Universidade de Manchester, Universidade Federal da Bahia, Universidade Nacional da Colômbia e a Universidade Nacional de San Martín. No caso da exposição, o processo curatorial esteve também associado ao desenvolvimento de trabalhos - as feitura de algumas obras chegaram a dividir o mesmo espaço físico, incentivando a troca de histórias e o diálogo sobre técnicas entre artistas.

*Hãhãw: Arte Indígena Antirracista* apresentou obras de Arissana Pataxó, Denilson Baniwa, Ezequiel Vitor Tuxá, Glicéria Tupinambá, Graciela Guarani, Gustavo Caboco, Irekran Kayapó, Juliana Xukuru, Naine Terena, Olinda Tupinambá, Yacunã Tuxá e Ziel Karapotó. A programação envolveu mostras de cinema, debate e performance abertas ao público em múltiplos espaços da cidade de Salvador, incentivando a ocupação indígena em muitas instituições culturais simultaneamente. A exposição promoveu também encontros entre artistas e pensadores indígenas, aproximando fisicamente agentes de diferentes estados e vivências, incentivando o compartilhamento de experiências.

A escolha dos locais teve por objetivo decolonizar alguns espaços de poder. O simbolismo de levar arte indígena antirracista, questionadora e rebelde para um museu de arte sacra cristã fortalece ainda mais o potencial transformador da Arte Indígena Contemporânea ali apresentada. Um espaço monumental dedicado à religião Católica, que promoveu práticas de extermínio das espiritualidades de populações pindorâmicas, tornando-se lócus de performance-magia de artistas indígenas é algo surpreendente.

<sup>1</sup> Na exposição, tive a oportunidade de colaborar na expografia e montagem, e pude acompanhar alguns processos criativos dos artistas e pesquisadores envolvidos.

<sup>2</sup> O projeto é dirigido na Inglaterra pelo professor Peter Wade e co-coordenado no Brasil pelo professor da Universidade Federal da Bahia Felipe Milanez, do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC).



**Ritual para devorar o coração de Dom Pedro**  
(Performance) Yawar e Ziel Karapotó, 2022



**Ritual para devorar o coração de Dom Pedro**  
(Performance) Yawar e Ziel Karapotó, 2022

Ziel e Yawar mudaram os sons e os movimentos do Museu de Arte Sacra na abertura na exposição. A performance, que me ativou a memória da *ativação de espaços* que Jaider Esbell e Daiara Tukano propuseram, foi carregado de gestos de magia e rebeldia. Ziel entoava cantos sagrados e deixava agir o poder contido na maraca, enquanto Yawar transformou-se em onça. Juntos, os artista-abelhas caminharam pelo museu e pela exposição, rasgando imagens de papel dos colonizadores que cobriam a Arte Indígena Contemporânea, libertando-as. Desintegrados em pedaços, os colonizadores foram simbolicamente engolidos em um ato antropofágico.



Ezequiel Vitor Tuxá, um dos artistas que integrou a exposição, apresentou reflexões importantes sobre fazer curadoria com a participação indígena:

Produzir com os indígenas é um exercício metodológico, transcendental, ético e político que deságua, também, no campo do comprometimento social. [...] Romper com a neutralidade, a impessoalidade e extinguir relações de poder guiadas pelo egoísmo e narcisismo ocidental artístico e, convidar, buscar, mobilizar para esse exercício a concomitância originária através de circularidade de saberes, horizontalidade na arte, dialogando e estabelecendo entre si uma complementaridade. (TUXÁ, E. V., 2018).

Vitor Tuxá reforça que o envolvimento indígena ajuda a compor narrativas expográficas e curatoriais com outros códigos de arte e referenciais de existência. Segundo ele, se a figura do curador ou curadora estiver apenas buscando a notoriedade que uma obra de Arte Indígena Contemporânea pode trazer, está reproduzindo os padrões coloniais de exploração (TUXÁ, 2018).

A exposição *Mundos Indígenas*, que aconteceu no Espaço de Conhecimento da Universidade Federal de Minas Gerais entre 2019 e 2020, teve curadoria coletiva, tal qual as exposições anteriores, mas com um diferencial: haviam pequenos grupos de curadores para cada um dos módulos expositivos<sup>1</sup>. A exposição foi dividida em *ně ropë*, *weichö*, *corpo-território*, *yã y hã mĩy* e *o grande tempo das águas*, núcleos que apresentam parte dos mundos Yanomami, Ye'kwana, Xakriabá, Tikmũ'ũñ (Maxakali) e Pataxoop respectivamente. O espaço foi pintado em cinco cores distintas – verde, azul, laranja, amarelo e vermelho –, simbolizando a separação dos territórios de cada grupo de curadores. Houve ainda, por parte das coordenadoras da exposição, a preocupação em :

[...] minimizar os elementos construtivos industriais descartáveis, comuns em exposições temporárias, e atuar apenas como uma estrutura mínima capaz de receber e abrigar toda a produção material que vinha chegando das aldeias. Acervo e mobiliário se aliam nesta exposição, convidando à interação dos corpos visitantes. (MUNDOS INDÍGENAS, 2020, p. 18).

A diretoria da instituição revela que a concepção expográfica considerou o perfil do público visitante do espaço, predominantemente infanto-juvenil, que valoriza a troca, a experimentação e a comunicação para prestigiar o encontro com os modos de viver de cada povo. Sobre a exposição, as diretoras afirmaram:

Caminhar pelo colorido vão da exposição é deparar-se com situações inusitadas: pessoas deitadas na rede yanomami ou assistindo ao documentário da caça da anta dos Ye'kwana; visitantes sentados no chão, de olhos fechados, sentindo o aroma das ervas trazidas pelos Xakriabá, lembrando, quem sabe, os ensinamentos de seus avós; crianças correndo pelo salão com as máscaras Maxakali, se transformando em periquitos, peixes e tamanduás, ou escutando com curiosidade as histórias do tempo das águas dos Pataxoop. Mundos diversos que revelam profunda reverência pela terra que nos nutre, sobre a qual todas e todos vivemos e que se encontra castigada pela ação daqueles que acreditam que os humanos estão descolados da natureza. (MUNDOS INDÍGENAS, 2020, p.



<sup>1</sup> Os módulos ou núcleos expositivos são divisões espaciais e/ou temáticas que constroem uma narrativa quando conectadas e apresentam aprofundamentos do conceito.





**Curadoria da exposição:**

Davi Kopenawa  
 Joseca Yanomami  
 Júlio David Magalhães  
 Viviane Cajusuanaima Rocha  
 Vicente Xacriabá  
 Edvaldo Xacriabá  
 Célia Xakriabá  
 Isael Maxakali  
 Sueli Maxakali  
 Kanatyo Pataxoop  
 Liça Pataxoop

As exposições apresentadas até o momento foram exposições temporárias - que promovem maior liberdade para solicitar empréstimos a museus, colecionadores, galeristas e artistas, já que possuem um tempo pré-determinado de início e término. Há, no entanto, a necessidade de abordagens expográficas mais respeitosas com os povos originários também nas exposições de longa duração, que apresentam os acervos permanentes das instituições, muitas vezes adquiridos de forma questionável e, às vezes, para endossar discursos racistas do período.

Em 2016, no Museu Nacional do Rio de Janeiro, ainda era possível ver a seguinte imagem (legenda original transcrita ao lado):



**1 - Estátua do Índio Zéferino**  
**2 - Estátua do Índio José**

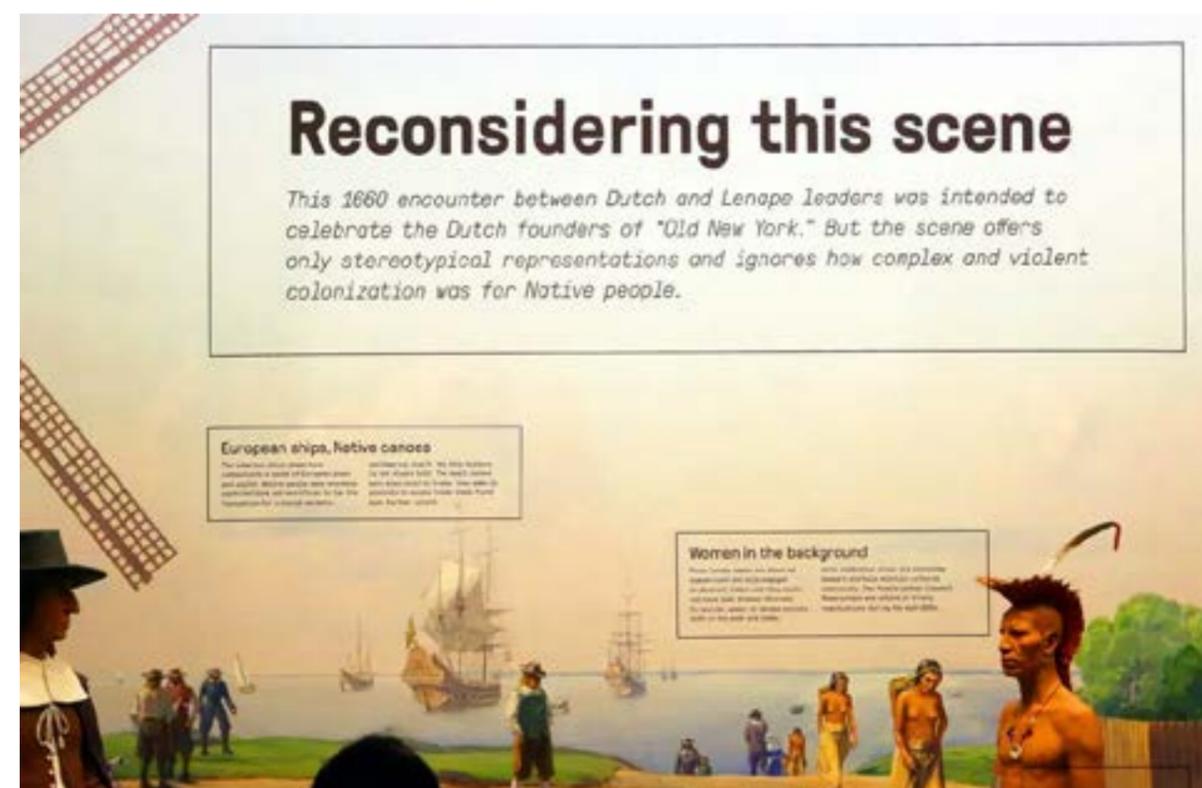
Xavante ou Xerente do Rio Tocantins. Estas peças participaram da exposição Antropológica de 1882. Foram moldadas em gesso e papier-maché, ao vivo, sobre os índios que se encontravam no Museu Nacional na época.  
 Escultor: Leon Després

Embora a confecção das peças tenham sido atreladas a um evento importante da instituição, seria possível apresentá-las de forma mais crítica, ou ao menos informar que existe mais de um biotipo indígena e que os indígenas permanecem contemporâneos. Recursos simples, como uma plotagem ou placa falando mais sobre a etnia ou sobre os descendentes desses participantes poderiam oferecer aos visitantes uma outra perspectiva, que não fosse, mais uma vez, o *índio* como objeto, congelado no passado e enquanto *outro*. Uma saída interessantes para a exibição deste tipo de acervo é a combiná-lo com produções indígenas contemporâneas que retratem as etnias ou sujeitos de modos contrastantes ou que confrontem diretamente o tema de uma obra problemática.

Considerando os aspectos curatoriais aqui apresentados, as exposições que apresentam conteúdo produzido por indígenas devem, idealmente, ter indígenas como colaboradores. É necessário também considerar a importância de agregá-los às equipes de museus e instituições culturais, que podem propor novas abordagens para o acervo e para as narrativas, condizentes com as pautas contemporâneas dos povos originários. De acordo com Ezequiel Vitor Tuxá:

Entrar em contato com o artista indígena implica entrar em contato com seu povo. Com cosmovisões, dinâmicas sociais diferentes. Deve-se, portanto, estar disposto a aprender com essa cultura para que se possa desenvolver um trabalho de maneira mais assertiva. Trata-se de apreender, enquanto propostas descolonizadoras, o que está penetrado pela invasão europeia, distorcendo óticas, na relação com outras formas de ser, estar, sentir, agir, viver, conviver, conhecer, produzir e saber. (TUXÁ, E. V., 2023)

Os espaços que possuem acervos históricos não-indígenas, mas que de modo indireto se relacionam, podem iniciar pesquisas e revisar seus modos de expor: sempre há a possibilidade de emitir um posicionamento político.



O Museu Americano de História Natural, ao decidir manter em exposição um diorama que ocultava a violência colonial para com os povos indígenas, optou por sinalizar o que estava equivocado na construção da cena. Segundo Lauri Hederman, uma das responsáveis pela expografia do museu, a equipe decidiu fazer uma abordagem mais transparente, que oferece um aprendizado sobre o caráter mutável da História (FOTA, 2019).



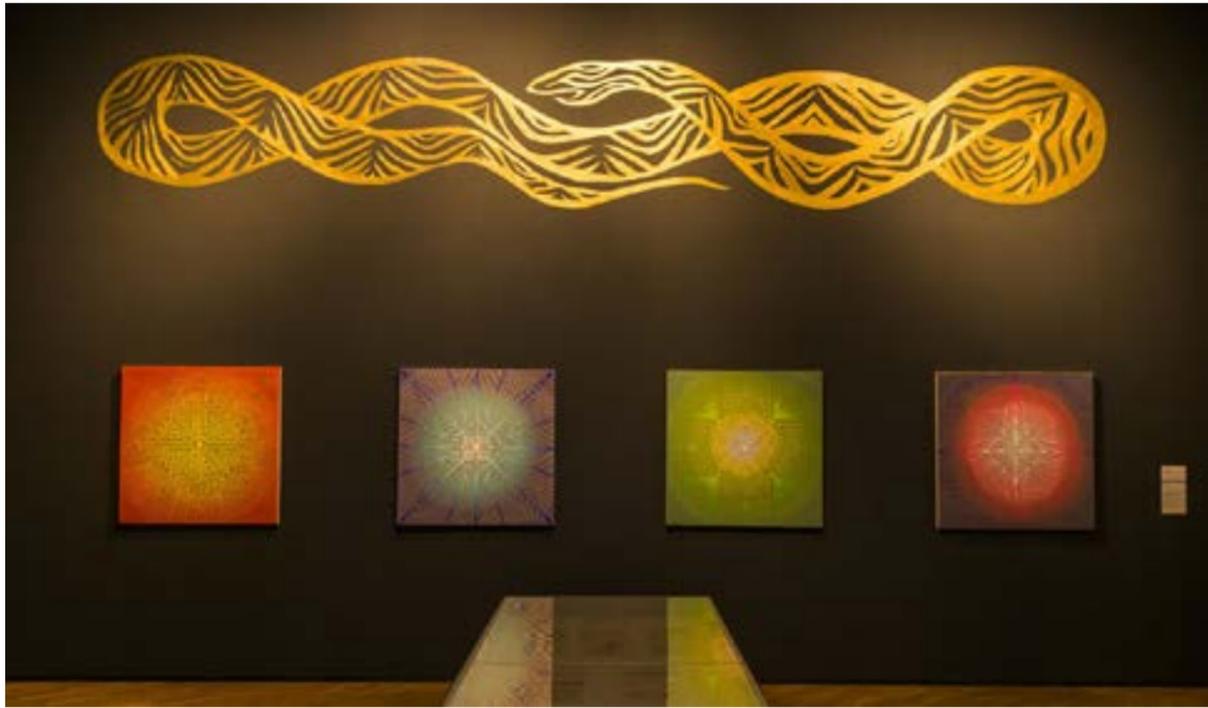
### Exposição Moquém\_Surarî: arte indígena contemporânea

Apresentou trabalhos de 34 artistas indígenas no Maseu de Arte de São Paulo.  
Teve curadoria de Jaider Esbell e assistência de curadoria de Paula Berbert.



### Morî' erenkato eseru' – Cantos para a vida

Registro da performance/ativação realizada por Daiara Tukano e Jaider Esbell  
na exposição Véxoa: nós sabemos, 2020.



■ Exposição Véxoa: Nós sabemos

#### 4. A ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA DE ABYA YALA

A partir das reflexões e proposições de Jaider Esbell, este capítulo e a dissertação ganharam novos nomes. O que antes se chamava Arte Contemporânea Indígena virou Arte Indígena Contemporânea. Essa diferenciação é explicada pelo pensador Makuxi:

É preciso deixar claro que é “arte indígena contemporânea” e não “arte contemporânea indígena”. Eu fujo de explicar muito a segunda e tento explicar muito a primeira, a arte indígena contemporânea. Ela soa com muito conforto, de entender que a arte sempre esteve entre os índios e hoje ela não ressurgiu, mas, através da força dos próprios artistas, e da conjuntura que eles são colocados e levados a argumentar, de que ela é contemporânea, e quando ela se argumenta de ser contemporânea ela é indígena, ela automaticamente traz no seu arcabouço todo esse reflexo ancestral, milenar, mitológico e espiritual. (ESBELL, 2020, p. 49)

Sobre a ordem da nomenclatura, Jaider complementa que quando se fala Arte Contemporânea Indígena parece um formato de arte ocidental alienígena que ganha características indígenas, como se não houvesse arte entre os povos originários antes disso. E completa:

[...] A arte sempre esteve entre os índios, e hoje, quando se argumenta da palavra contemporânea, ela se veste, ela capta junto dos seus argumentos essa necessidade inclusive de ser comercial. Mas de ser provocativa bem antes de ser comercial. É uma arte de provocação, de promoção e de fortalecimento da cena e das identidades indígenas contemporâneas. (ESBELL, 2020, p. 50).

A aceitação das produções indígenas no mercado de arte é um movimento relativamente recente. Durante muito tempo a arte indígena foi associada a manifestações primitivas de arte e tiveram suas participações restritas aos circuitos etnológicos, arqueológicos e históricos. De acordo com Lagrou (2009), a distinção entre arte e artefato e o caráter inovador das produções artísticas tem ganhado outros vieses nos debates de crítica da arte, filosofia e história. Por outro lado, os museus de arte moderna e contemporânea permanecem restritivos em relação à técnica e suporte das obras indígenas (BARCELOS, 2020), deixando de contemplar o que é visto como artesanato e excluindo artistas que produzem em formatos ainda não cooptados pelo mercado de arte. Para Denilson Baniwa (2021), o debate sobre o que é ou não arte reflete o posicionamento do mundo ocidental que determina quem possui intelectualidade suficiente para produzi-la. Segundo o artista, a arte delimita classes e expõe quem tem o poder de articulação política sobre o outro e conclui:

[..] Ficamos discutindo se é artesanato ou arte, é uma bobagem, porque a arte contemporânea veio para dizer que existem diversos tipos de arte, abordagens, mídia, suportes, que podem ser entendidos como arte. O modo de educar dos povos

indígenas se desenvolveu para além do que é artesanato ou artefato, desenvolveram metodologias super complexas de educação e de entender o mundo e compreender o território onde vivem, isso também é arte. (BANIWA, 2021, p. 65).

Embora o pensamento de Baniwa seja pertinente, essa dissertação se estabelece no campo de teorias das artes visuais e os debates filosóficos sobre a obra de arte se fazem necessários, especialmente para que seja possível contrapô-los.

Alfred Gell (2001), discorreu diferentes teorias sobre o que é a obra de arte a partir da exposição Arte/Artefato, com curadoria da antropóloga Susan Vogel, no Center for African Art em 1988. O autor descreve o espaço expositivo chamado Galeria de Arte Contemporânea como um ambiente com paredes brancas e refletores, cuja peça central era uma rede de caça do grupo étnico africano Zande. Segundo Gell (2001), a intenção curatorial era desconstruir a relação entre as produções originárias do continente africano e o senso de primitividade, aproximando o que antes se chamava artefato da Arte Contemporânea de Nova York da década de 1980. O artigo se propõe também a refutar as ideias de Arthur Danto, filósofo e crítico de arte, que se opunha à apresentação da armadilha Zande enquanto objeto artístico. Ainda que a exposição se refira à uma produção originária da África, as reflexões propostas por Gell impactam no pensar em Arte Indígena Contemporânea e apresentam três vertentes teóricas sobre a questão arte e artefato. A primeira delas, a teoria estética, defende que:

[...] Uma obra de arte pode ser definida como qualquer objeto esteticamente superior, desde que possua determinadas qualidades, como apelo visual e beleza. Essas qualidades devem ter sido intencionalmente atribuídas ao objeto pelo artista, pois os artistas seriam dotados da capacidade de resposta estética. (GELL, 2001, p. 175).

A segunda teoria que o autor apresenta, chamada teoria interpretativa, tem uma abordagem mais voltada para o sistema de ideias e tradições artísticas, reduzindo o valor das questões físicas do objeto. O conceito da obra tem mais importância que as questões estéticas, aproximando a filosofia da arte do fazer artístico contemporâneo. A terceira vertente apresentada pelo autor, a teoria institucional, também remove do objeto artístico a sua qualidade definitiva enquanto obra da arte, transferindo a responsabilidade da definição de ser ou não ser arte para os circuitos coletivos de arte, com sujeitos interessados na partilha e no debate de julgamentos desse gênero.

Desde a década de 1980, debates sobre multiculturalismo e identidade política emergiram e, a partir deles, o campo das artes se tornou mais acessível para aqueles que estavam à margem (HEARTNEY, 2011). As questões identitárias, apesar de reforçar a presença

de sujeitos historicamente marginalizados em espaços excludentes, podem limitar os artistas aos seus fatos biográficos como cor de pele, etnia, gênero e orientação sexual. De acordo com Heartney (2011), essa contradição pode ser compreendida como um impasse teórico entre essencialistas, que defendem uma definição estável de identidade e desconstrucionistas, que afirmam que identidade é uma construção social que pode ser manipulada para fins políticos. Compreendendo a esfera política da Arte Indígena Contemporânea, assumir-se enquanto artista indígena é reivindicar o acesso das produções dos povos originários de Abya Yala a espaços historicamente excludentes. É válido, no entanto, o questionamento de quais tipos de obras e de artistas são convidados a esses espaços. Naine Terena artista, curadora e pesquisadora do povo Terena, afirma que fazeres seculares como cestarias e cerâmicas tem seu valor artístico questionado por não se enquadrar no sistema dos centros de arte:

Entendo e me parece que a categorização de arte indígena contemporânea traz alguns porquês para seu enquadramento, que baseiam-se talvez, no reconhecimento dos suportes e formas que as produções trazem, por estarem ajustados ao que se considera arte pelos cânones e pela história da arte oficial – trocando em miúdos, ainda que a categoria arte contemporânea indígena seja uma reivindicação de grupos de artistas indígenas e aliados, o balizamento da mesma se dá pela aceitação de pesquisadores, historiadores da arte, curadores, entre outros, que vêem nela, uma maior aproximação com o que reconhecem enquanto arte. (TERENA, 2022, p. 3)

E segue suas reflexões:

São esses produtos, afinal, arte contemporânea indígena? Outra questão é quanto a individualidade do artista. [...] Não poderia o indivíduo artista, vender uma obra com um valor mais elevado, similar a alguns artistas não indígenas? Qual o impeditivo? Qual o lugar do indivíduo indígena que adentra ao contexto das artes visuais e seu mercado? A quem cabe esse debate?

As categorias para apresentar produções artísticas dos povos originários apresentadas nessa dissertação não se atêm a responder diretamente essas perguntas, mas englobam uma pluralidade de produções que tratam da autorrepresentação indígena; das reverências ancestrais; de denúncias políticas e sociais; e da recriação de histórias e saberes. Em alguns momentos, as categorias se entrecruzam e uma mesma obra pode tangenciar e adentrar em múltiplas questões. A classificação das obras em quatro esferas é autoral e surgiu a partir das experiências de observação de obras em exposições, seus discursos expográficos e curatoriais.

#### 4.1 AUTORREPRESENTAÇÃO

Os povos originários foram retratados na História da Arte Ocidental de acordo com os parâmetros da branquitude, em um estado de distância/inferioridade cultural. As obras de autorrepresentação foram percebidas, a partir de encontros com a Arte Indígena Contemporânea e durante a feitura dessa dissertação, como obras que reivindicam o direito a ser indígena de um modo diferente do que os preconceitos determinam, delineiam em imagens como alguns povos e indivíduos querem ser compreendidos e retratados, além de confrontar a representação indígena do imaginário popular.

As obras selecionadas tratam da diversidade de gênero e orientação sexual, sobre racismo, identidade, feminismo, estereótipos e tecnologia.



**Identidade é ficção**  
Sallisa Rosa, 2019



**Identidade é ficção**  
Sallisa Rosa, 2019



**Self-Portrait in the Studio**  
T. C. Cannon, 1975

**Autorretrato no estúdio**  
(tradução nossa)



**Lost Love**  
Kent Monkman, 2021  
**Amor perdido**  
(tradução nossa)



**MULHER INDÍGENA E SAPATÃO**  
Yacuna Tuxá, 2019



**Diabetes**  
Denilson Baniwa, 2017



**Soldiers**  
T.C. Cannon, 1970

Cannon foi convocado para servir ao exército estadunidense na Guerra do Vietnã. A pintura revela os conflitos internos do artista, que estava dividido em relação à sua participação na guerra: um lado seu é um guerreiro indígena, o outro um soldado colonizador que oprimiu o seu povo (BOLEN, 2019).



Indian Woman Sitting  
Wendy Red Star, 2005



Indian Woman Standig  
Wendy Red Star, 2005



### Half Indian/Half Mexican

James Luna, 1991

I'm half Indian and Half Mexican  
 I'm half many things.  
 I'm half compassionate/I'm half unfeeling.  
 I'm half happy/I'm half angry.  
 I'm half educated/I'm half ignorant.  
 I'm half drunk/I'm half sober.  
 I'm half giving/I'm half selfish  
 A self made up of many things.  
 I do not have to be anything for anybody but myself.  
 I have survived long enough to find this out.  
 I am forty-one years old and am happy with my whole—self  
 Don't let your children wait as long...  
 (LUNA, 1991)

### Meio índio/meio mexicano

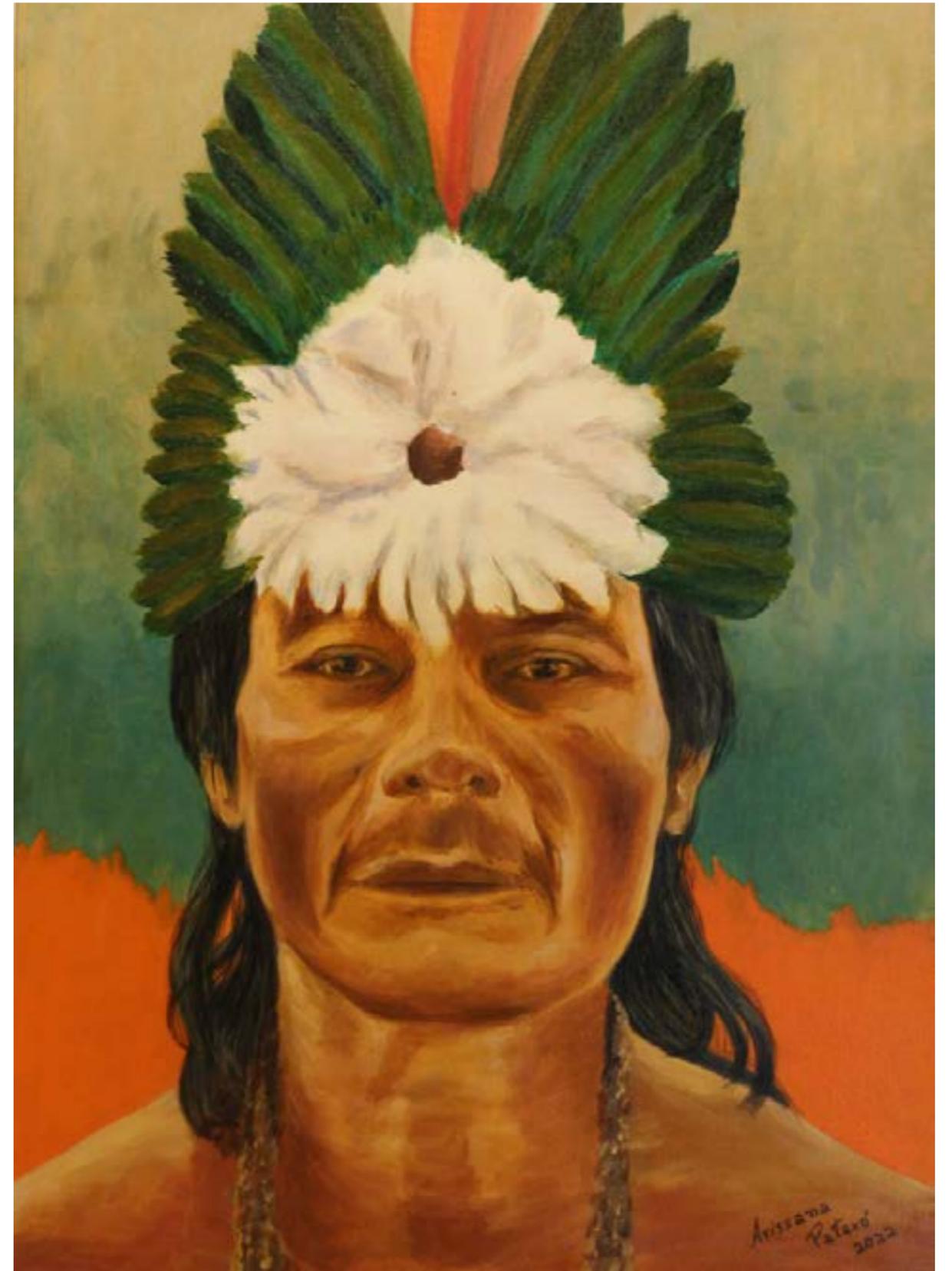
James Luna, 1991

Eu sou meio índio e meio mexicano  
 Eu sou meio muitas coisas.  
 Sou meio compassivo/sou meio indiferente.  
 Tô meio feliz/meio irado.  
 Sou meio instruído/meio ignorante.  
 Tô meio embriagado/meio sóbrio.  
 Sou meio generoso/sou meio egoísta  
 Um *eu* feito de muitas coisas  
 Eu não preciso ser nada para alguém além de mim mesmo.  
 Sobrevivi o suficiente para descobrir isso.  
 Tenho quarenta e um anos de idade e estou feliz com a totalidade do meu ser  
 Não deixem suas crianças esperarem tanto...  
 (tradução nossa)

#### 4.2 REVERÊNCIAS ANCESTRAIS

A reverência à ancestralidade pode ser identificada em muitas obras de Arte Indígena Contemporânea. É um modo de manter viva a memória dos antepassados, que transmitiram suas sabedorias e lutas por direitos.

Nessa categoria, são apresentadas obras que prestam homenagens aos mais velhos – sejam eles humanos ou mais que humanos.



**Alfredo Braz**  
Arissana Pataxó, 2022



**Old Father Storyteller**  
Pablita Velarde, 1958



Cresci nos braços da minha mãe, avós, tias, madrinha, primas e irmã. Elas me cuidavam. Penteavam os meus cabelos, cortava-o quando preciso e ofereciam as mechas às plantas ou às águas.

Cresci no abraço e aprendi a ser generosa.

Primeiro, vi as mulheres do meu povo guardar segredos em bolsinhas de caroá, elas faziam fumaça, cantavam e dançavam. Depois, cantei e dancei também.

O afeto é arma anticolonial.

**QUERENÇA**  
Yacunã Tuxá, 2022



### Three variations of the killer whale myth

Robert Davidson, 1985

Os totens do artista Robert Davidson são produções que integram um movimento de renascimento e revitalização das práticas tradicionais indígenas do atual território do Canadá, após a suspensão da Lei Federal nº 87 de 1884. A lei, que vigorou até 1951, proibia o potlatch, cerimônia que envolvia diversas etnias da costa pacífica canadense e fortalecia as estruturas diplomáticas, governamentais, culturais e espirituais desses povos (GADACZ, 2006).

Assim como no caso do manto Tupinambá de Glicéria, a confecção dos totens engajou toda a comunidade Haida, que já não tinha a presença desses símbolos sagrados por quase um século. Os mais antigos foram consultados e contaram histórias de outros tempos, inclusive de quando foram obrigados a destruir os totens sob a ameaça de não ir para o céu cristão. A volta dos totens reavivou também a feitura de máscaras e outros aspectos da cultura desse povo (NOW IS THE TIME, 2019).



### O primeiro totem sendo levantado

1969

### 4.3 DENÚNCIA E RESISTÊNCIA

Segundo Jaider Esbell (2020), “toda exposição de arte indígena é, antes de tudo, uma denúncia”, algumas obras, no entanto, trazem pautas de problemas históricos e contemporâneos de modo mais objetivo. As obras aqui apresentadas abordam questões como sequestro de crianças indígenas, forçando o apagamento de idiomas e culturas, invasões e explorações de territórios indígenas e a luta pelo direito à vida.



Antônio Vieira  
Yacunã Tuxá, 2020



**End of the Frail**  
James Luna, 1993



**End of the Trail**  
James Earle Fraser, 1918

Pela teatralidade da composição de um nobre selvagem derrotado e sua alta veiculação (estampa diversos produtos de uso cotidiano como canecas e relógios), a escultura *Fim da Trilha*<sup>1</sup>, de James Fraser, artista estadunidense de origem europeia, que cresceu em território Dakota no século XIX (VITTORIA, 2014), serve como disparador de algumas produções artísticas e de debates.

A obra retrata a chegada de um sujeito indígena exausto e abatido à beira do oceano Pacífico, exemplificando os efeitos da colonização que forçou o êxodo de diversas etnias a oeste de seus territórios.

Como *Fim dos frágeis*<sup>2</sup> de James Luna, a última tela do tríptico *A Trilogia de São Tomás, Não é o fim da trilha*<sup>3</sup> também referencia a obra de Fraser.

1 Tradução nossa. Do original: *End of the trail*.

2 Tradução nossa. Do original: *End of the frail*.

3 Tradução nossa. Do original: *Not the end of the trail*.



**Not the End of the Trail**  
Kent Monkman, 2014





**Resistência**  
Sallisa Rosa, 2017

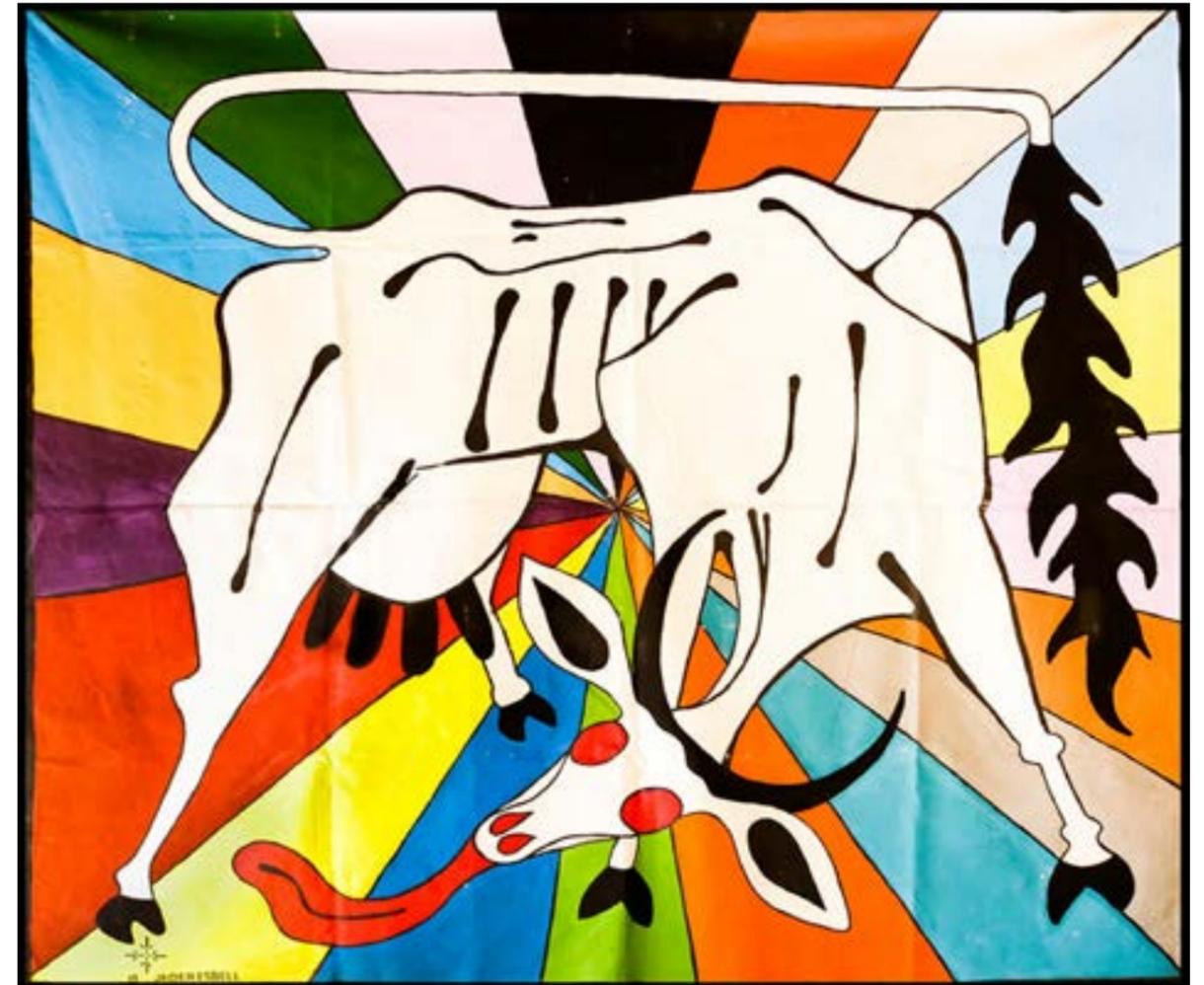


**Tuíra Kaiapó encostando facão no rosto de representante da Eletronorte**  
Capa da Revista Manchete, março de 1989

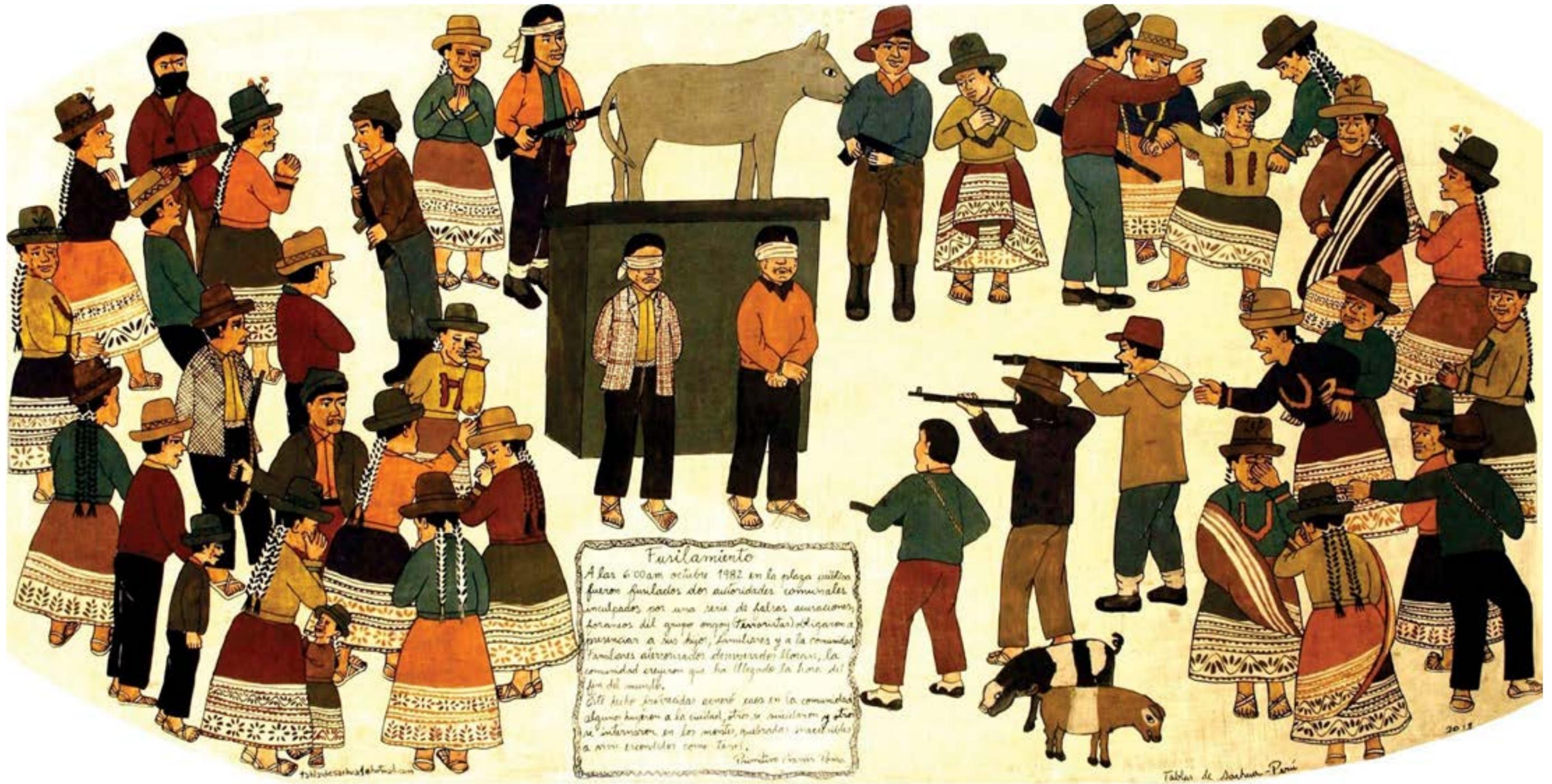
Tuíra, mulher pertencente ao povo Mebêngôkre, conhecido popularmente como Kayapó. Diante da ameaça da construção da hidroelétrica Belo Monte, no Rio Xingu, ela levantou seu facão para o engenheiro chefe do projeto, passou a lâmina em seu rosto e disse: "A eletricidade não vai nos dar a nossa comida. Precisamos que nossos rios fluam livremente. O nosso futuro depende disso. Nós não precisamos de sua represa". (SILVA, 2017, p. 36)



Selva Mãe do Rio Menino  
Daiara Tukano, 2020



Maldita e desejada  
Jaider Esbell, 2013



**Fusilamiento**  
 A las 6:00am octubre 1982 en la plaza pública  
 fueron fusilados dos autoridades comunales  
 inculcados por una serie de hechos acusaciones,  
 serenos del grupo maoísta (terroristas) obligaron a  
 presenciar a sus hijos, familiares y a la comunidad  
 familiares alarmados desmoronados llorosos, la  
 comunidad creyeron que ha llegado la hora del  
 fin del mundo.  
 Esto hizo presenciar a varios casos en la comunidad  
 algunos huyeron a la ciudad otros se suicidaron y otros  
 se internaron en los montes, quedados sin el aliento  
 a vivir escondidos como tesoros.  
 Primitivo Evanán 1982

Tablas de Sankha - Perú



**Colheita maldita**

Denilson Baniwa, 2021-2022

Colheita maldita é o título do curta metragem de Denilson Baniwa, que aborda o avanço do agronegócio e suas consequências destrutivas. Aqui são exibidos alguns frames dos sonhos premonitórios de um pajé, que recebe os avisos de Kipaé - a grande ema do povo Terena, que observa a vida na Terra - sobre a insustentabilidade da vida humana no planeta.



#### 4.4 RECRIAÇÃO E CONTINUIDADE

A obras que recriam a História, História da Arte e práticas ancestrais com outras materialidades e perspectivas são apresentadas nessa categoria.



Untitled (Shaman with Talismans)  
Judas Ullulaq, 1999



**Untitled (Shaman Head)**  
Manasie Akpaliapik, 1999



**Dueño del plátano sapucho**  
Lastenia Canayo García, 2019-2020



A Majé mulher, quem te apagou da história da nossa memória, quem??  
Transforma em um pássaro, e foi embora ela canta só volto quando chega a hora.  
Glicéria Tupinambá

## 5 RASTROS

Caminhar pela Arte Indígena Contemporânea não foi simples, como já indicava a metodologia da pesquisa:

A cartografia é feita de encontros. Se pudéssemos apresentar um elemento fundamental para uma prática cartográfica, este seria o encontro. Entretanto é preciso superar a noção comum de encontro como um “encontrar algo” ou “achar alguém ou alguma coisa”. O encontro [...] é da ordem do inusitado e nunca se faz sem um grau de violência [...] (porque nos desacomoda e nos faz sair do mesmo lugar). (COSTA, 2014).

Sinto que a cartografia segue longe do fim, mas é necessário partilhar as rotas já traçadas.

Nos momentos iniciais da pesquisa, senti medo de falar sobre Arte Indígena Contemporânea. A princípio, o medo estava associado ao desconhecimento e, à medida que fui aprendendo, acabei me achando indigna de falar sobre o tema. Não sou indígena, mas também não sei o que sou - navego pelos rios de uma parditude que não me permite falar com propriedade sobre/por/para grupo nenhum. Depois de muita aflição, encontrei algumas saídas para o receio de ser lida como mais uma não-indígena se apropriando dos fazeres indígenas: busquei as vozes que poderiam falar com propriedade sobre o tema e expressei mais livremente meus pensamentos em relação à curadoria e concepção expográfica, objetos que domino. A dissertação cumpriu em mim o seu papel, me permitiu conhecer um pouco mais da Arte Indígena Contemporânea de Abya Yala e suas complexidades, me fez buscar outras perspectivas históricas e me tornou uma museóloga atenta às causas. Com o crescimento da produção e das exposições de autorias e temáticas indígenas, essas habilidades devem ser polinizadas nas instituições culturais e, talvez, seja esse o papel desse trabalho - oferecer para quem tenha caído na *armadilha para armadilhas* um pouco de orientação.

Do ponto de vista metodológico, foi difícil encontrar fontes validadas pela academia que falassem sobre Arte Indígena Contemporânea e suas exposições em português. A maioria das leituras ainda se debruçavam exageradamente sobre a questão *arte x artesanato*, quando a construção textual da dissertação já havia enveredado para o caminho da defesa de que todas as manifestações estéticas indígenas são arte. Para construir a defesa, especialmente após o Jaider Esbell encantar, não senti que havia um grupo de teóricos bem estabelecidos para me respaldar. Fui pegando fragmentos para formar um pote, como disse Glicéria Tupinambá, teorizando sobre arte e evitando apelar aos grandes nomes de homens brancos e europeus.

Ao escolher as obras de arte indígena que seriam apresentadas aqui, em uma espécie de curadoria, defini que apenas mostraria as que indubitavelmente fossem políticas e críticas. Depois compreendi que saber cantar e falar em idioma indígena, tecer, fazer esculturas e utensílios em um continente capitalista, que tenta exterminar a sua cultura há séculos, é o maior ato de rebeldia que se pode imaginar.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALMEIDA, M. Estética visionária. In: **¡MIRA!**, Catálogo da exposição. 2013. Disponível em: <https://issuu.com/miraartesvisuaisdospovosindigenas/docs/mira>. Acesso em: 11 out. 2023.
- BANIWA, Denilson. **A arte construiu a história do mundo**. Live, 2020. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/a-arte-construiu-a-historia-do-mundo-diz-denilson-baniwa>.
- BANIWA, Denilson. Denilson Baniwa. Disponível em: <https://www.behance.net/denilsonbaniwa>. Acesso em: 1 abr. 2023.
- BANIWA, Denilson. Ñewíeda: the anthropomorphic get along gang. Ahead of Print - Dossiê "Eu estava aqui o tempo todo e você não me viu: desafios e conquistas da arte indígena contemporânea brasileira". **Revista Estado da Arte**, Universidade Federal de Uberlândia, v. 3, n. 1. 2022. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/issue/view/2224>. Acesso em: 12 jun. 2023.
- BENTO, Cida. **Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BERKHOFER, R. **The White Man's Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present**. New York: Vintage Books of Random House, 1979.
- BICK, Michael. **Adapting the language of postcolonial subjectivity: mimicry and the subversive art of Kent Monkman**. 2014. 72 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Salem State University, Salem, 2014.
- BISPO, Antônio. **Colonização, Quilombos: modos e significados**. Brasília: UnB, 2015.
- BOLEN, A. An Art Revolution: T.C. Cannon Shows Native Life at The Edge of America. **Magazine of Smithsonian's National Museum of the American Indian**, v. 20, n. 1. Disponível em: <https://www.americanindianmagazine.org/story/art-revolution-tc-cannon>. Acesso em: 22 jul. 2023.
- BRANDT, L. As 10 mentiras mais contadas sobre os indígenas. **Portal Geledés**, 7 dez. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/10-mentiras-mais-contadas-sobre-os-indigenas/>. Acesso em: 10 out. 2022.
- CALEFFI, P. "O que é ser índio hoje?" A questão indígena na América Latina/Brasil no início do século XXI. **Diálogos Latinoamericanos**, Aarhus, n. 7, p. 20-42, 2003. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16200702>. Acesso em: 17 jan. 2022.
- CELENTANI, Francesca. Feminismos desde Abya Yala. **Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América**. Cidade do México: Editorial Corte y Confección, 2014. Disponível em: <https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/librosdefg/feminismos-desde-abya-yala/>. Acesso em: dez. 2021.
- CHAUVIN, Jean. Anticolonialismo. **Revista de estudos e cultura**, n. 3, 2015. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/revec/article/view/4773>. Acesso em: mar. 2022.
- COLOMBO, Cristóvão. **Diários da descoberta da América - as quatro viagens e o testamento**. PERSSON, M. (Trad.). Porto Alegre: L&PM, 1991.
- COSTA, L. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 7,

- n. 2, p. 66-77, mai, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/15111>. Acesso em: 14 mar. 2022.
- DANTES, A. Metamorfose flecha 3. **Cadernos SELVAGEM**, publicação digital, Dantes Editora, 2021. Disponível em: <https://selvagemciclo.com.br/cadernos/>. Acesso em 13 out. 2023.
- DEER, Sarah. **The beginning and end of rape: confronting sexual violence in native America**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. CURY, M.; BRULON, B. (Trad.). São Paulo: ICOM Brasil, SEC-SP, 2013.
- DIEP, F. The Passing of the Indians Behind Glass. **The appendix**, v. 2, n. 3, 2014. Disponível em: <https://theappendix.net/issues/2014/7/the-passing-of-the-indians-behind-glass>. Acesso em: 11 out. 2022.
- ESBELL, Jaider. **A arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas**, 2020. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>. Acesso em 25 jul. 2022.
- FERNANDEZ-SACCO, E. Blinded by the White: Art and History at the Limits of Whiteness. **Art Journal**. v. 60, n. 4, 2001. p. 38-67. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778196>. Acesso em: 04 jun. 2023.
- FOTA, A. What's Wrong With This Diorama? You Can Read All About It. **The New York Times**, 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/03/20/arts/design/natural-history-museum-diorama.html>. Acesso em: 22 out. 2022.
- GADACZ, R. Potlatch. The Canadian Encyclopedia. fev. 2006. Disponível em: <http://thecanadianencyclopedia.ca/en/article/potlatch>. Acesso em: 05 jun. 2023.
- GOMES, A.; LIMA, Deborah; OLIVEIRA, M.; MARQUEZ, Renata. (org.). **Mundos indígenas**. Catálogo da exposição. Espaço do Conhecimento UFMG.
- GONZÁLEZ, Aldo. Teoría anticolonial de la lectura. In: MACHADO, E.; CARDONA, N.; ANGUIANO, E. **Los estudios interculturales**. Una ventana para el diálogo de saberes desde Abya Yala. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2021. Disponível em: <https://www.aacademica.org/aldo.ocampo.gonzalez/79>. Acesso em: 2 jan. 2023.
- GUAJAJARA, Sônia. [Entrevista concedida a] SIMONACI, A.; KADIWÉU, I.; COHN, S. Sônia Guajajara. In: **Tembetá - conversas com pensadores indígenas**. COHN, S.; KADIWÉU, I. (Org.). Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2019, p. 185-205.
- IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo 2010: população indígena é de 896,9 mil, tem 305 etnias e fala 274 idiomas**. ago. 2012. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2022-02/brasil-registra-274-linguas-indigenas-diferentes-faladas-por-305-etnias>. Acesso em: 17 jun. 2021.
- IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Demográfico 2022: indígenas: primeiros resultados do universo / IBGE**. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2102018>. Acesso em: 17 jun. 2021.
- IGLESIAS, M.; UCHOA, M. (org.). **História Indígena**. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 1996. Disponível em: [https://cpiacre.org.br/publicacao-acervo/historia-indigena/?portfolioCat\\_s=158%2C80%2C78%2C142%2C77%2C79%2C51%2C90](https://cpiacre.org.br/publicacao-acervo/historia-indigena/?portfolioCat_s=158%2C80%2C78%2C142%2C77%2C79%2C51%2C90). Acesso em: 20 mar. 2021.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. **1922: modernismos em debate**. Disponível em: <https://ims>.

com.br/eventos/1922-modernismos-em-debate/. Acesso em: 21 dez. 2022.

ITAÚ CULTURAL. **Brasiliana iconográfica**: cenas de antropofagia no Brasil. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20225/theodore-de-bry-e-as-primeiras-imagens-do-brasil>. Acesso em 27 dez. 2022.

JAMINÁWA, Edson; KAXINAWA, Valdemir. O Governo dos Índios no Tempo das Malocas. In: IGLESIAS M.; OCHOA, M. (org). **História indígena**. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre (CPI/AC), 1996.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. OLIVEIRA, J. (Trad.). Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. As alianças afetivas. [Entrevista concedida a] Pedro Cesarino. In: VOLZ, J.; NGCOBO, G.; REBOUÇAS, J.; LARSEN, L.; OLASCOAGA, S. (Org.). **Incerteza viva**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 169-184.

KRENAK, Ailton. Invocação à terra - Discurso de Ailton Krenak na Constituinte, comentado por Pedro Mandagará. **Cadernos SELVAGEM**, publicação digital, Dantes Editora, 2021. Disponível em: <https://selvagemciclo.com.br/cadernos/>. Acesso em 19 jun. 2023.

KRENAK, Ailton. Os vencidos não se entregaram: entrevista com Ailton Krenak. [Entrevista cedida a] Luis Bolognesi. In: MILANEZ, F; BOLOGNESI, L. **Guerras da conquista**: da invasão dos portugueses até os dias de hoje. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2021.

KRENAK, Ailton. Sobre a reciprocidade e a capacidade de juntar o mundo. In: KRENAK, A.; SILVESTRE, H.; SANTOS, B. **O sistema e o antissistema**: três ensaios, três mundos no mesmo mundo. Belo Horizonte: Autêntica, 2021a.

LIMA, Diane. **A curadora Diane Lima conversa com a SP-Arte sobre representatividade na arte brasileira**. [Entrevista cedida a] Marina Teixeira, Barbara Mastrobuono. 6 dez. 2018. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/a-curadora-diane-lima-conversa-com-a-sp-arte-sobre-representatividade-na-arte-brasileira/>. Acesso em: 18 out. 2023.

LUNA, James. Half Indian/Half Mexican. 1991. In: STARN, O. **Ishi's Brain**: In Search of Americas Last "Wild" Indian. Nova York: W. W. Norton. 2005.

LUNA, James. **Speak to the Unspeakable**: James Luna and Geraldine Ah-Sue in Conversation. [Entrevista concedida a] Geraldine Ah-Sue. 2018. Disponível em: <https://openspace.sfmoma.org/2018/05/james-luna-and-geraldine-ah-sue-in-conversation/>. Acesso em: 05 jun. 2023.

MAM (MUSEU DE ARTE MODERNA) SÃO PAULO. **Moquém - Surarí**: arte indígena contemporânea. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/exposicoes/8462>. Acesso em 1 abr. 2023.

MELO, C; DUARTE, Z. O imaginário mítico indígena e africano - cosmogonias e outras criações imaginárias - na literatura e nas artes. **Téssera**, v. 4, n. 1, 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/TES-V4n1-2021-64275>. Acesso em 12 out. 2023.

MENA, F.; GABRIEL, J. Invasões e garimpo em terras indígenas aumentaram 180% sob Bolsonaro, diz relatório. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 ago. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/08/invasoes-e-garimpo-em-terras-indigenas-aumentaram-180-sob-bolsonaro-diz-relatorio.shtml>. Acesso em: 14 dez. 2022.

MILANEZ, F; BOLOGNESI, L. **Guerras da conquista**: da invasão dos portugueses até os dias de hoje. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2021.

MIÑOSO, Yuderky; CORREAL, Diana; MUÑOZ, Karina. (Ed.). **Tejiendo de otro modo**: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014.

¡MIRA!, Catálogo da exposição. 2013. Disponível em: <https://issuu.com/miraartesvisuaisdos povosindigenas/docs/mira>. Acesso em: 11 out. 2023.

MONIZ, A. Being Native American in a stereotypical and appropriated North America. **Honou**, Hilo, v. 14, 41-46, 2016. Disponível em: <https://hilo.hawaii.edu/campuscenter/honou/volumes/volume14-2016>. Acesso em: 5 jan. 2019.

MONKMAN, Kent. **Kent Monkman**. Disponível em: <https://www.kentmonkman.com/>. Acesso em: 01 abr. 2023.

MORAIS, Mavi. **Mavi Morais**. Disponível em: <https://www.behance.net/moraismavi>. Acesso em: 12 set. 2023.

MUNDOS INDÍGENAS. Catálogo de exposição. (organizadoras) Ana Maria R. Gomes, Deborah Lima, Mariana Oliveira, Renata Marquez. Belo Horizonte: Espaço do Conhecimento UFMG, 2020.

MUNDURUKU, Daniel. **Coisas de índio**. 3. ed. 2. reimp. São Paulo: Callis, 2020.

MUNDURUKU, Daniel. **Mundurukando 2**: sobre vivências, piolhos e afetos: roda de conversa com educadores. Lorena: UK'A Editorial, 2017.

NASCENTE, Lívia; ABREU, Regina. Museus e os povos indígenas: novas formas de comunicação museológica no século XXI. In: ABREU, R.; FREIRE, J. (Org.). **Memória e patrimônios indígenas: conquistas e desafios**. Curitiba: CRV, 2018, p. 35-49.

NATIONAL PARK SERVICE. **Native American Graves Protection and Repatriation Act**. Disponível em: <https://www.nps.gov/subjects/nagpra/index.htm>. Acesso em 12 set. 2023.

NITTLE, Nadra. 5 Common Native American Stereotypes in Film and Television. **ThoughtCo**, Nova York. Disponível em: [thoughtco.com/native-american-stereotypes-in-film-television-2834655](https://www.thoughtco.com/native-american-stereotypes-in-film-television-2834655). Acesso em: 12 abr. 2018.

NOW IS THE TIME. Diretor: Joe Auchter. British Columbia: 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=g\\_bjcwqajy4](https://www.youtube.com/watch?v=g_bjcwqajy4). Acesso em: 3 jul. 2023.

PATAXÓ, Arissana. [Entrevista concedida a] TAKASHIMA, A. "Disseram que eu não era índia por ser educada e ter etiqueta": Artista plástica Arissana Pataxó produziu obra questionando o estereótipo dos povos indígenas. Ela é a primeira índia a concorrer ao Prêmio PIPA, importante premiação de arte contemporânea. **Claudia**, São Paulo, 5 ago. 2016. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/noticias/disseram-que-eu-nao-era-india-por-ser-educada-e-ter-etiqueta/>. Acesso em: 10 fev. 2020.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Véxo**: nós sabemos. Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020.

PITOL, Ana Claudia Magalhães. **O exótico cruzou o Atlântico**: o embarque e a presença de ameríndios na Europa (séculos XV, XVI e XVII). Orientador: Profa. Dra. Andréa Carla Doré. 2015. 166 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/37606>. Acesso em: 6 jun. 2022.

PORTO-GONÇALVES, Carlos. Entre América e Abya Yala – tensões de territorialidades. **Desenvolvimento e Meio Ambiente**, n. 20, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://revistas.ufpr>

br/made/article/view/16231. Acesso em 21 dez. 2021.

PRÊMIO PIPA. **Glicéria Tupinambá**. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/gliceriatupinamba/>. Acesso em: 3 jan. 2023.

PRÊMIO PIPA. **Jaider Esbell**. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/jaider-esbell/>. Acesso em: 29 dez. 2022.

PUNTONI, P. O Sr. Varnhagen e o patriotismo caboclo: o indígena e o indianismo perante a historiografia brasileira. In: JANCSÓ, István (org.). **Brasil: formação do Estado e da Nação**. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2003

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RED STAR, Wendy. **Wendy Red Star**. Disponível em: <https://www.wendyredstar.com/>. Acesso em: 21 jan. 2023.

SANTOS, Boaventura. O sistema e o antissistema. In: KRENAK, A.; SILVESTRE, H.; SANTOS, B. **O sistema e o antissistema: três ensaios, três mundos no mesmo mundo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

SANTOS, V. Notas desobedientes: decolonialidade e a contribuição para a crítica feminista à ciência. **Psicologia & Sociedade**, n. 30, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1807-0310/2018v30200112>. Acesso em: 23 jul. 2023.

SÉRIE ÍNDIOS NO BRASIL - episódio 5: uma outra história. Apresentação: Ailton Krenak. Produção: Vídeo nas Aldeias, 2015. Vídeo (15 min), son., color. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=49>. Acesso em: 9 mar. 2021.

SILVA, Mirna. **Que memórias me atravessam?** Meu percurso de estudante indígena. 2017. 151 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual). [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/459/o/Disserta%C3%A7%C3%A3o\\_-\\_Mirna\\_Patr%C3%ADcia\\_Marinho\\_da\\_Silva\\_-\\_2017.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/459/o/Disserta%C3%A7%C3%A3o_-_Mirna_Patr%C3%ADcia_Marinho_da_Silva_-_2017.pdf)

TASK FORCE REPORT ON MUSEUMS AND FIRST PEOPLES. **Turning the page: forging new partnerships between museums and first peoples**. Ottawa, 1994.

TERENA, Naine. Manifestações estéticas indígenas – pensar o fazer arte indígena no Brasil. **Revista Estado da Arte**, Uberlândia. v.3, n.2, p.1-8, jul./dez. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n2-2022-66614>. Acesso em 24. jan. 2023.

THIÉL, Janice. **Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

TUKANO, Daiara. **"As pessoas acham algo medieval, mas é nossa realidade"**, diz Daiara Tukano sobre violência contra os indígenas. Uol Cultura. Disponível em: [https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2021/10/26/2243\\_as-pessoas-acham-algo-medieval-mas-e-nossa-realidade-diz-daiara-tukano-sobre-violencia-contra-os-indigenas.html](https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2021/10/26/2243_as-pessoas-acham-algo-medieval-mas-e-nossa-realidade-diz-daiara-tukano-sobre-violencia-contra-os-indigenas.html). Acesso em: 13 out. 2023.

TUKANO, Daiara. **Daiara Tukano, militante indígena: "Índios não são coisa do passado"**. Entrevistadora: Diana Ferraz. 2018. Disponível em: <https://racismoambiental.net.br/2018/01/05/daiara-tukano-militante-indigena-indios-nao-sao-coisa-do-passado/>. Acesso em: 7 fev. 2019.

TUPINAMBÁ, Glicéria. A visão do manto. **Revista Zum**, n. 21, 2021. Disponível em: <https://>

[revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/](https://revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/). Acesso em: 22 jul. 2023.

TUPINAMBÁ, Glicéria. O manto é feminino. In: CAFFÉ, J; GONTIJO, J (Coord). **Kwá yepé turusú yuriri tupinambá: essa é a grande volta do manto tupinambá**. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/65935132/catalogo-kwa-yepe-turusu-yuriri-assojabatupinamba>. Acesso em: 23 ago. 2023.

TUPINAMBÁ, Glicéria. Tupinambá é um pássaro da terra. [Em conversa com] Arissana Pataxó e Jamile Pinheiro Dias. **Miolo**, v. 3, 2022.

TUXÁ, Ezequiel Vitor. Descolonizar o des-colonizador: Produzir com a presença indígena e não para os indígenas. **Brasil de fato**. Disponível em: <https://www.brasildefatoba.com.br/2023/07/19/descolonizar-o-des-colonizador-produzir-com-a-presenca-indigena-e-nao-para-os-indigenas>. Acesso em 15 set. 2023.

TUXÁ, Yacunã. **Yacunã Tuxá**. Disponível em: <https://www.behance.net/yacunatuxa>. Acesso em: 01 abr. 2023.

UIHI - URBAN INDIAN HEALTH INSTITUTE. **Missing and murdered indigenous women and girls report**. Seattle: 2019. Disponível em: <https://www.uihi.org/wp-content/uploads/2018/11/Missing-and-Murdered-Indigenous-Women-and-Girls-Report.pdf>

UZEL, J. Bête Noire by Kent Monkman. Revenge by Diorama. **Espace Art Actuel**, n. 109, 2015. Disponível em: <https://espaceartactuel.com/en/revenge-by-diorama/>. Acesso em: 19 mai. 2023.

VESPÚCIO, Américo. **Novo mundo: as cartas que batizaram a América / Américo Vespúcio**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.

VITTORIA, S. **End of the Trail, Then and Now**. 2014. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/the-american-west-in-bronze/blog/posts/end-of-the-trail>. Acesso em 8 jun. 2023.

XAKRIABÁ, Nei Leite. Ensinar sem ensinar. **PISEAGRAMA**, n. 15, 2021. Disponível em: <https://piseagrama.org/artigos/ensinar-sem-ensinar/>. Acesso em: 22 ago. 2023.