



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

RAQUEL AGUIAR PAULA COSTA

EXPOSIÇÃO *HISTÓRIAS INDÍGENAS*: decolonialidade e objetos tridimensionais

São Luís – MA

2026

RAQUEL AGUIAR PAULA COSTA

EXPOSIÇÃO *HISTÓRIAS INDÍGENAS*: decolonialidade e objetos tridimensionais

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção do título de Licenciada em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Larissa Lacerda Menendez.

São Luís – MA

2026

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Aguiar, Raquel.

Exposição Histórias Indígenas : decolonialidade e
objetos tridimensionais / Raquel Aguiar. - 2026.
79 f.

Orientador(a): Larissa Lacerda Menendez.

Curso de Artes Visuais, Universidade Federal do
Maranhão, São Luís, 2026.

1. Histórias Indígenas. 2. Contemporaneidade. 3.
Mapeamento. 4. Masp. I. Lacerda Menendez, Larissa. II.
Título.

RAQUEL AGUIAR PAULA COSTA

EXPOSIÇÃO HISTÓRIAS INDÍGENAS: decolonialidade e objetos tridimensionais

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Artes Visuais da
Universidade Federal do Maranhão, como
requisito para obtenção do título de
Licenciada em Artes Visuais.

Aprovada em: / /

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Larissa Lacerda Menendez. (Orientadora)

Doutora em Ciências Sociais
Universidade Federal do Maranhão

Profa. Dra. Luisa Maria Pereira Osorio da Fonseca

Doutora em Ciências da Cultura
Universidade Federal do Maranhão

Profa. Dra. Mariana Estellita Lins Silva

Doutora em Artes Visuais
Universidade Federal do Maranhão

Dedico este trabalho acima de tudo ao meu pai Damázio, primeira referência de êxito na vida por meio dos estudos e que, por circunstâncias imprevisíveis da vida, há 13 anos exerce com excelência, dedicação e resiliência a paternidade solo. À minha mãe Arteniza, primeira referência de artista que tive, e que hoje existe nas saudosas memórias daqueles que a amam. À minha irmã Rebeca, amiga mais antiga que a vida me deu, e aos meus companheiros professores e artistas, que existem e resistem em tempos de lutas constantes.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que estiveram ao meu lado ao longo da jornada de graduação. Aos colegas de curso e de universidade, muitos desses artistas que vi florescer e que tanto admiro. A todos os professores do curso que me apontaram diferentes e singulares modos de enxergar o mundo e de exercer a docência e arte, em especial à minha orientadora Profa. Dra. Larissa, que iluminou meu trilhar acadêmico. Agradeço também aos trabalhadores que atuam na manutenção da Universidade, profissionais fundamentais para o funcionamento da Instituição. Por fim, agradeço à minha família e colegas de profissão, que me fazem companhia neste ato revolucionário que é existir enquanto professora.

RESUMO

“Exposição Histórias Indígenas: decolonialidade e objetos tridimensionais” é um trabalho de conclusão de curso desenvolvido entre os anos de 2025 e 2026, fruto de um interesse inicial em objetos e obras tridimensionais e arte contemporânea, tornando-se ainda mais enriquecido após a experiência com o componente curricular Laboratório de Produção Tridimensional, ministrado pela professora Doutora Larissa Lacerda Menendez. Entre os anos de 2024 e 2025 a partir da participação no Programa de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC-UFMA), foi desenvolvido o projeto “Mapeamento da exposição Histórias Indígenas do Museu de Arte de São Paulo” dentro do projeto “Mapeamento das Artes indígenas: acervo, difusão e crítica”, coordenado pela professora orientadora deste trabalho. Durante a iniciação científica, houve a necessidade de buscar outros referenciais teóricos com perspectivas decoloniais que conseguissem fornecer embasamento para uma compreensão coerente acerca das obras de artes indígenas. Avolesse e Meneses (2020) apontam a necessidade de novos métodos de pesquisa para contemplar a arte decolonial, afastando-se dos parâmetros europeus de compreensão da arte. O objetivo geral do trabalho é analisar pesquisas artísticas acerca de obras e práticas artísticas decoloniais contemporâneas, assim como as nuances específicas de cada povo que as tangenciam. Os objetivos específicos incluem a análise do módulo *Tempo não tempo*, que apresentou artistas indígenas brasileiros na exposição “Histórias Indígenas” no Museu de Arte de São Paulo em 2023, incluindo a obra tridimensional em argila *Menino do rancho* (2022) do multiartista Fykyá Pankararu. Seguindo uma metodologia indutiva, busca-se explorar textos e obras decoloniais de pesquisa sobre arte, partindo do estudo e consulta da bibliografia base Histórias Indígenas (2023). Priorizam-se fontes que possibilitam compreender a obra a partir da perspectiva do artista; também se inclui na metodologia a visita a acervos e instituições, e conteúdos disponibilizados digitalmente. Os resultados a partir da análise da obra de Fykyá Pankararu apontam a importância das novas tecnologias de registro para o estudo de artistas contemporâneos, já que uma das fontes utilizadas foi uma de suas redes sociais, na qual o artista publica ativamente seu trabalho e compartilha seus pensamentos acerca de suas produções.

Palavras-chave: MASP; Histórias Indígenas; Mapeamento; Contemporaneidade.

ABSTRACT

The undergraduate thesis *Indigenous Histories Exhibition: Decoloniality and Three-Dimensional Objects* was developed between 2025 and 2026. It originated from an initial interest in three-dimensional objects, sculptural works, and contemporary art, which was further enriched through the course *Three-Dimensional Production Laboratory*, taught by Professor Larissa Lacerda Menendez. Between 2024 and 2025, through participation in the Undergraduate Research Scholarship Program (PIBIC-UFMA), the project *Mapping the Indigenous Histories Exhibition* at the São Paulo Museum of Art was carried out within the broader project *Mapping Indigenous Arts: Collection, Dissemination, and Criticism*, coordinated by the supervisor of this thesis. During the undergraduate research experience, it became necessary to seek additional theoretical references based on decolonial perspectives capable of providing a coherent framework for understanding Indigenous artworks. Avolesse and Meneses (2020) emphasize the need for new research methods that address decolonial art while moving beyond European paradigms of art interpretation. The general objective of this study is to analyze artistic research on contemporary decolonial artworks and artistic practices, as well as the specific cultural nuances of the Indigenous peoples related to them. The specific objectives include the analysis of the *Tempo não tempo* section, which featured Brazilian Indigenous artists in the exhibition *Histórias Indígenas* at the São Paulo Museum of Art in 2023, with particular emphasis on the three-dimensional clay artwork *Menino do Rancho* (2022) by the multidisciplinary artist Fykyá Pankararu. Following an inductive methodology, the study explores decolonial texts and research on art based on the reference publication *Histórias Indígenas* (2023). Priority is given to sources that make it possible to understand the artwork from the artist's own perspective. The methodology also includes visits to museum collections and cultural institutions, as well as the analysis of digitally available content. The results of the analysis of Fykyá Pankararu's work highlight the importance of new documentation technologies for the study of contemporary artists, since one of the main sources consulted was the artist's social media, where artistic production is actively shared together with reflections on the creative process.

Keywords: MASP; Indigenous Histories; Mapping; Contemporaneity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Crazy Tourist (1991)	20
Figura 2 – Instalação da obra Natureza recuperada (1990) de Gabriel Orozco na exposição Projects 41	21
Figura 3– Estátua Equestre de Marco Aurélio na Piazza del Campidoglio	22
Figura 4 – Escultura A Porta do Inferno (La Porte de l'Enfer), de Auguste Rodin	23
Figura 5 – Escultura Monument to Balzac (1898), de Auguste Rodin.....	24
Figura 6 – Instalação Mining the Museum (1992)	33
Figura 7 - Instalação Metalwork 1793-1880, da exposição Mining the Museum (1992-1993), de Fred Wilson	34
Figura 8 – Instalação Mining the Museum (carrinho de bebê e capuz da Ku Klux Klan) de Fred Wilson	34
Figura 9 – Instalação Cabinetmaking, 1820-1960, da exposição Mining the Museum, de Fred Wilson	35
Figura 10 – Visita de Rubén Pérez Kantule ao Museu em Gotemburgo.....	36
Figura 11 - Instalação Black Mirror trazendo escultura pré-hispânica e a pintura La mujer barbuda.	37
Figura 12 – Instalação Black Mirror trazendo a escultura pré-hispânica e pintura de Luis de Góngora.....	38
Figura 13 – Instalação Black Mirror trazendo o Espelho Oval de Obsidiana	39
Figura 14 – República Boliviana. La Paz. Mundo al revés.	44
Figura 15 – Primeira rua. Awacoc warmi	46
Figura 16 – Padre obriga as índias a tecer roupa	47
Figura 17 – Glicéria Tupinambá ao lado do Manto.....	50
Figura 18 – O Menino do Rancho	58
Figura 19 – Pedra engole peixe ou boca da terra	60
Figura 20 - Barão de Antonina	62
Figura 21 - A máscara.....	64

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O TRIDIMENSIONAL NAS ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS E A RELAÇÃO COM O ESPAÇO	15
3 ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA E SUA AUTONOMIA À LÓGICA COLONIAL	26
3.1 A retomada da aiesthesis para a construção de uma nova historiografia	32
3.2 Pachakuti: a sociologia da imagem e a exploração dos sentidos como forma de reorganizar a relação com o espaço-tempo	40
3.3 O voo do manto em subversão à lógica museológica.....	49
4 HISTÓRIAS INDÍGENAS: TRIDIMENSIONALIDADE NO NÚCLEO BRASILEIRO.....	55
4.1 O menino do Rancho de Fykyá Pankararu.....	56
4.2 Pedra engole peixe ou boca da terra de Gustavo Caboco	58
4.3 Barão de Antonina do Coletivo Kókir, Luiz da Silva Kaingang e Jailton da Silva Foság	60
4.4 A máscara de Naine Terena.....	63
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	67
ANEXO A – PLANO DE CURSO.....	72

1 INTRODUÇÃO

“Exposição Histórias Indígenas: decolonialidade e objetos tridimensionais” tem como base o catálogo *Histórias Indígenas* (2023), fruto da exposição de mesmo nome, realizada entre 20 de outubro de 2023 e 25 de fevereiro de 2024 pelo Museu de Arte de São Paulo, em parceria com o Kode Bergen Art Museum. A organização do catálogo consiste em oito núcleos, sendo sete desses correspondentes às obras de povos originários ao redor do mundo – Austrália, Brasil, Canadá, México, Aotearoa Nova Zelândia, Peru e região Sápmi –, e um último dedicado para ativismos indígenas; a bibliografia carrega cerca de 270 obras e 175 artistas, com diversas tipologias, suportes e técnicas, abrangendo desde o período 200 a.C. até os últimos anos. O trabalho foca no núcleo brasileiro, intitulado *Tempo não tempo*, que fornece um texto curatorial inicial escrito por Edson Kayapó, Kássia Karajá e Renata Tupinambá.

O presente trabalho desenvolve-se em torno da Pesquisa em arte e Pesquisa sobre arte. Sandra Rey (1996), em *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais* distingue ambos os campos, sendo o primeiro correspondente às poéticas visuais do artista, em que além de criador, é também pesquisador do próprio processo; o trabalho faz o recorte em produções contemporâneas, portanto, é possível encontrar textos dos artistas acerca de suas obras, o que enriquece ainda mais o desenvolvimento do trabalho. Em relação à pesquisa sobre Arte, o campo corresponde à História, Teoria e Crítica, relacionadas à obra finalizada. Durante o processo de construção, houve a necessidade de buscar referenciais teóricos relacionados à pesquisa sobre arte, condizentes com a dimensão das artes indígenas, que trouxessem outros olhares sobre essas manifestações, sem reduzi-los aos parâmetros coloniais de classificação, pois existe a urgência de outras teorias e métodos de pesquisa sobre arte que sejam suficientes para contemplar os universos diversos que constituem e embasam as produções artísticas desses povos (Avolesse e Meneses, 2020).

O trabalho tem como objetivo aprofundar-se nas obras indígenas tridimensionais contemporâneas, presentes no núcleo brasileiro, intitulado *Tempo não tempo*, assim como buscar um embasamento teórico decolonial que possibilitem uma compreensão aprofundada acerca das produções artísticas indígenas, considerando seus contextos de produção, e universos simbólicos, territoriais e

cosmológicos que os cercam. Busca-se também compreender algumas formas de produção e processos criativos de artistas indígenas contemporâneos; explorar a relação entre contexto e criação das obras, práticas decoloniais contemporâneas e suas possibilidades relacionais; e analisar como práticas compartilhadas além da materialidade fundamentam a manutenção social e cultural de comunidades originárias.

Inicialmente faz-se necessário compreender a categoria de modernidade/contemporaneidade, a partir de autores que as estudam. Mesmo que não tratem sobre arte decolonial de forma objetiva em seus trabalhos, é importante trazê-los para que seja possível traçar um paralelo entre linhas de pensamentos; assim como compreender a distinção de Pesquisa em arte e Pesquisa sobre arte, trazida pela Sandra Rey (1996) para uma melhor coerência na compreensão do trabalho.

Em *Estética relacional*, Nicolas Bourriaud (2009) aponta que os objetivos da arte contemporânea são estabelecer vínculos além da lógica mercadológica. Devido ao sistema capitalista, as pessoas estão constantemente sendo instigadas a estabelecer relações dentro de situações que as incentivem a estar na condição de consumidores. Bourriaud (2009) coloca que a arte contemporânea preocupa-se em estabelecer fissuras entre esse sistema, possibilitando assim vínculos e relações fora dessa lógica. Já em *A escultura no campo ampliado*, Krauss (1984) evidencia uma interpretação das esculturas contemporâneas e faz uma crítica à visão historicista que enxerga as formas contemporâneas como evolução de formas passadas para diminuir o estranhamento.

Ideias para adiar o fim do mundo é uma importante referência para compreender arte decolonial. Ailton Krenak (2019) enfatiza o quão é absurda esta “abstração civilizatória” que homogeneíza as relações, suprime a pluralidade e minimiza a diversidade de modos de viver com diferentes relações com a Terra. Em *Aiethesis Decolonial*, Walter D. Mignolo (2010) apresenta uma perspectiva embasado na hipótese de que a modernidade – assim como a ideia de civilização –, é um modelo que necessitou da colonialidade, que está intrinsecamente ligada à de processos de repressão, exploração e controle de populações sob o controle da colonialidade do saber, do ser e do poder, em rumo a uma modernização. Neste sentido, Aníbal Quijano (1992), em *Colonialidad y modernidad/racionalidade* faz a

distinção entre colonialismo e colonialidade, na qual o colonialismo corresponde à dominação política, social e cultural de forma direta dos europeus sobre os demais continentes dominados. Já a colonialidade seria materializada nas estruturas permanentes das instituições políticas, educacionais, subjetividades, no pensamento e formas de ver o mundo em territórios que passaram pelo processo de colonização. Zulma Palermo (2012) em *Mirar para comprender: artesanía y re-existencia* traz uma importante reflexão sobre como obras produzidas fora do núcleo de colonialidade são reduzidas à artesanato, e indica como o povos originários se apropriaram de aparatos coloniais para subvertê-los.

Em *Sociologia da Imagem: Olhares ch'ixi a partir da história andina*, a autora Boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2025) gera a necessidade de lançar um olhar sobre as modernidades cotidianas, mas sem deixar de lado a ancestralidade, que moldará a forma pela qual a realidade será interpretada. Chama-se de epistemologia do *ch'ixi* do mundo-do-meio esta zona que permite viver dentro e fora da máquina capitalista simultaneamente. Uma forma de estar nesse sistema, mas não rendido ou reduzido a ele, em um trânsito entre dois mundos. Usa o termo *pachakuti*, noção que remete à desordem ou inversão do espaço-tempo que inaugura longos ciclos de catástrofe ou renovação do cosmos, para descrever processos coloniais desarmônicos com a Terra.

Moqué_m_Suraî: arte indígena contemporânea (2021) é um catálogo baseado na exposição de mesmo nome, sob curadoria do Jaider Esbell, que apresenta importantes definições e interpretações sobre arte decolonial. Uma delas é acerca da importância da AIC, Arte Indígena Contemporânea, em que as produções indígenas são compreendidas dentro de seus próprios contextos estéticos, históricos e culturais e não apenas como uma extensão ou mera modalidade de arte contemporânea ocidental.

Glicéria Tupinambá (2024) com o trabalho *O Voo do Manto e o Pouso do Manto: Uma Jornada pela Memória Tupinambá* descreve o projeto “Manto em Movimento”. A autora, junto a sua comunidade, produziram três mantos tupinambás, em um contexto em que aconteciam as negociações de autoridades brasileiras e instituições europeias sobre do retorno de mantos tupinambá que foram usurpados de suas terras e povos em períodos de colonialismo. Um desses três mantos esteve em exposições itinerantes, passando por espaços como aldeias, comunidades e

ocupações. Glicéria Tupinambá (2024), assim como Françoise Vergès (2023) em *Descolonizar o Museu: Programa de desordem absoluta* aborda uma diferente forma de lidar com a obra de arte e criticam o sistema museológico, que historicamente é fundamentado em um projeto colonialista, baseado na posse e na objetificação de povos dominados.

2 O TRIDIMENSIONAL NAS ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS E A RELAÇÃO COM O ESPAÇO

Sob uma ótica ocidental, a contemporaneidade é tida como um período de rupturas revolucionárias em múltiplos sentidos: trabalhos, técnicas, materiais e postura do artista perante sua obra (Ostrower, 1996).

A modernidade, em sintonia com a globalização, trouxe a urgência em modificar os estudos de história da arte, especialmente “[...] no que diz respeito tanto aos seus objetos de estudo quanto às suas teorias e métodos.” Avolese e Meneses, (2020, p.7); também reforçam que essas modificações agregam aspectos que se aprofundam ainda mais nos pressupostos teórico-metodológicos das práticas. Apesar de Avolese e Meneses (2020) terem se referido à modificação nos estudos *sobre* arte, ou seja, a partir do produto final, essas modificações também se evidenciam na pesquisa *em* arte.

Sandra Rey (1996) afirma, em seu trabalho “Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais”, a distinção entre as preposições *em* e *sobre* que conectam os termos “pesquisa” e “arte”. Pesquisa *em* arte refere-se à pesquisa acerca do processo do artista, enfatizando as Poéticas Visuais, que orientam a pesquisa do artista-pesquisador, partindo de questões teóricas e poéticas que motivam sua prática. Já a pesquisa *sobre* arte enfatiza a História, Teoria e Crítica, direcionadas ao *produto final* e suas significações, códigos, reflexos no contexto, forma como é legitimada e como circula.

Sendo a arte contemporânea cercada de modificações, evidencia-se uma dessas mudanças no que diz respeito à concepção do objeto artístico e a postura do artista diante do processo. Sandra Rey (1996) coloca a pesquisa em arte como um processo apoiado na *poiética*, onde se encontra a ciência e filosofia que conduzem a criação. Também se refere ao artista como um sujeito cujo papel é duplo; além de autor, é também testemunho da dimensão invisível da obra, ou seja, traz em suas pesquisas os códigos necessários para sua compreensão.

Na primeira instância “Metodologia de Trabalho em Atelier”, Rey (1996) justifica a impossibilidade de um projeto inicial (*a priori*) previamente estabelecido e cercado de rigor, uma vez que o processo é atravessado por diversos cruzamentos, inclusive o erro, que deve ser reconhecido como um fator que aproxima o artista ao que se pretende. Ainda na primeira instância, Rey (1996) coloca a obra como um

processo de formação, que cria significados questionando e deslocando aqueles já estabelecidos. Leva o artista a repensar parâmetros e posições, colocando-o em um lugar de descoberta de si, que somente fora possível acessar por intermédio da obra.

Portanto, a pesquisa em arte é um processo que carrega consigo a incerteza do resultado final. O artista encontra-se em um lugar que exige o desapego a planos iniciais que podem ser paralisantes para a expansão de seu trabalho artístico. Desapegar da estabilidade aparente que um projeto inicial traz, direciona o artista a novos rumos, mas que ainda encontram-se guiados pelo fio condutor da poética e teoria que embasam sua prática. O artista em meio a esse processo de desapego é testemunha dos desdobramentos, pesquisador da própria teoria, poética e obra. Em diálogo com a própria produção, descobre o que busca quando se depara com o resultado final da obra.

Indo além da relação autor-obra da pesquisa *em arte* dentro da contemporaneidade, Bourriaud (2009) evidencia a necessidade de encarar que determinadas questões não são mais pertinentes, e buscar os verdadeiros interesses da arte contemporânea, considerando as relações sociais, históricas e culturais. Sinaliza que o primeiro passo seria acerca das formas materiais das obras, para compreendê-las nesse lugar fora dos padrões tradicionais:

Muitas vezes, a crítica contenta-se em inventariar as preocupações do passado apenas para poder lamentar a ausência de respostas. Ora, a primeira pergunta em relação às novas abordagens refere-se, evidentemente, à forma material das obras. Como entender essas produções aparentemente inapreensíveis, quer sejam processuais ou comportamentais — em todo caso, "estilhaçadas" segundo os padrões tradicionais — sem se abrigar na história da arte dos anos 1960? (Bourriaud, 2009, p. 9)

Dessa forma, é incluída também como nova função da arte contemporânea, seus desdobramentos nas interações, convivência e relações. A atividade artística faria tentativas de criar caminhos nos contatos humanos, uma vez que esses vínculos sociais estariam obstruídos pela mercantilização das relações humanas, reduzindo o sujeito à condição de consumidor. Para fugir dessa lógica, "[...] a relação humana [...] precisa assumir formas extremas ou clandestinas, uma vez que o vínculo social se tornou um produto padronizado" (Bourriaud, 2009, p. 12). Nesse sentido, o campo artístico se apresenta como terreno fértil para explorar essas

formas de experimentação social, já que estaria “[...] parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos” (Bourriaud, 2009, p. 13).

Explorar esse campo poupado é um trabalho que precisa considerar os fatores que propiciaram o desenvolvimento desses vínculos. Em volta dos sujeitos que se observa a obra, existe o contexto em que estão. O universo simbólico que constrói a capacidade interpretativa em relação à obra fará com que ela tenha sentido quando aplicada em uma determinada realidade, e a interpretação pode ser diferente em outro contexto. Apesar disso, o que se torna valioso é a “clandestinidade” que foge dos padrões de mercantilização que a obra propicia, trazendo a reconstrução de vínculos e interações sociais por meio desses experimentos artísticos que não se contentam com a uniformização das relações, conduzida pelo consumo. Há nessas fissuras a desconstrução de parâmetros comportamentais, visando novas formas de ver as relações, divergentes às normas consumistas.

A atividade artística é um conjunto de formas, modalidades e funções que se modificam com o tempo. Ao crítico, caberia estudá-las no presente, em que o novo não seria mais um critério, a não ser para os críticos ultrapassados da arte moderna; portanto, faz-se necessário criar ferramentas adequadas para compreender as mudanças e transformações sociais (Bourriaud, 2009). Segundo Bourriaud (2009), o projeto cultural das vanguardas do século XX, base para o dadaísmo e o surrealismo, por exemplo, era colocar-se em oposição às forças autoritárias ou utilitaristas que buscavam interferir nas relações humanas. Entretanto, esse projeto moderno não foi bem-sucedido:

Em vez de levar à desejada emancipação, o progresso das técnicas e da "Razão" permite, através de uma racionalização geral do processo de produção, a exploração do hemisfério sul, a substituição cega do trabalho humano pelas máquinas, além do recurso a técnicas de sujeição cada vez mais sofisticadas. Assim, o projeto emancipador moderno foi substituído por inúmeras formas de melancolia (Bourriaud, 2009, p. 16)

De acordo com Bourriaud (2009), não é porque essas experiências falharam que se tornaram ilegítimas. As práticas contemporâneas não se apresentam mais como sinal de algo inevitável que acontecerá; portanto, não foi a modernidade que morreu, mas sim sua visão idealista em que tudo aconteceria com um propósito. A arte não é mais um anúncio de um futuro, mas uma apresentação de modelos possíveis. Desvincular-se das certezas buscadas quando existe um plano inicial para

o projeto artístico é também abrir mão da ilusão de que existe algum controle sobre os resultados das práticas artísticas, como se somente elas fossem capazes de influenciar e direcionar os percursos do futuro.

Frente a ideologias dominantes, que detêm o capital para influenciar opiniões e conduzir pensamentos — em diversos campos como estudantis, trabalhistas, religiosos, familiares — ser oposição a essas ideologias com a certeza absoluta de mudança pode ser uma frágil ilusão. O que torna viável é a iluminação sobre futuros possíveis, com o objetivo de criar espaços e fomentar relações que se direcionam a um objetivo em comum. Abrir fissuras em meio a ideologias que geram relações orientadas pelo consumo mostra-se um projeto artístico mais viável, longe de pretensões e certezas iniciais, mas como ideias frutíferas a serem desenvolvidas de forma coletiva.

Bourriaud (2009) ainda propõe aproveitar o espaço herdado pela modernidade como uma oportunidade para vivenciar melhor o mundo.

[...] *aprender a habitar melhor o mundo*, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia preconcebida da evolução histórica. Em outros termos, as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista (Bourriaud, 2009, p. 18).

Nesse sentido, o artista permeia as circunstâncias presentes para converter seu contexto de vida em um universo duradouro, e para isso, tem como base o mundo em movimento. O projeto da arte contemporânea dirige-se às condições de trabalho, produção de objetos culturais e diferentes formas de vida em sociedade, contrariando os moldes previsíveis do darwinismo cultural (Bourriaud, 2009, p. 18).

Em *Ideias para adiar o fim do mundo*, Ailton Krenak (2019) enfatiza o quão é absurda esta “abstração civilizatória” que homogeneiza as relações, suprime a pluralidade e minimiza a diversidade de modos de viver com diferentes relações com a terra. Essa ideia de “civilização” veio acompanhada da ideia de que existe um jeito certo de estar na terra, anulando distintas cosmovisões. Além da supressão da diversidade, o tempo guiado pelo consumo reduz o sentido do viver coletivo e obstrui o sentido que é viver. Krenak (2019) demonstra a circulação no mundo como um meio de estabelecer poder e trazer a segurança para conseguir contar uns com os outros, como subversão à ideia que individualiza as vivências e reforça o ser humano como sozinho e isolado, que disputa com outros tão solitários quanto,

gerando uma lógica social que suprime as experiências coletivas como meio de homogeneizar, na medida em que mercantiliza as relações. Fomentar circunstâncias que fujam das ideias de mercantilização torna possível novas formas de conviver com o outro, mas não como forma de reduzi-lo ao que é semelhante, mas como meio de reconhecer a possibilidade da coexistência plural. Krenak (2019) reforça:

O fato de podermos compartilhar esse espaço, de estarmos juntos viajando não significa que somos iguais; significa exatamente que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças [...] (Krenak, 2019, p. 33).

Retoma-se Bourriaud (2009) quando coloca como embasamento teórico da arte relacional as interações humanas no seu contexto social, invertendo os objetivos estéticos, culturais e políticos propostos pela arte moderna que coloca a obra como posse, provenientes de uma cultura urbana mundial, dentro dos moldes "cidadinos", originados da urbanização generalizada após a Segunda Guerra Mundial. Nesse contexto, Bourriaud (2009) coloca que:

[...] a mudança da função e do modo de apresentação das obras mostra uma urbanização crescente da experiência artística. O que está desaparecendo sob nossos olhos é apenas essa concepção falsamente aristocrática da disposição das obras de arte, ligada ao sentimento de adquirir um território. Em outros termos, já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido [...]. Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada (Bourriaud, 2009, p. 20).

Bourriaud (2009, p. 21) entende as experiências de proximidade trazidas pela arte contemporânea como tema central; sua base é a intersubjetividade, o "estar-juntos", o encontro entre observador e quadro, associados à criação coletiva do sentido, sendo elemento que promove a convivência social e estabelece as bases do diálogo, estreitando o espaço das relações. Para compreender melhor esse espaço que a arte ocupa dentro do sistema global contemporâneo, Bourriaud cita o termo interstício social, usado por Karl Marx para indicar relações que se encontram fora da lei do lucro do sistema capitalista:

O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema. É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das "zonas de comunicação" que nos são impostas. O contexto social atual restringe as possibilidades de relações humanas e, ao mesmo tempo, cria espaços para tal fim [...]. A arte contemporânea realmente desenvolve um projeto

político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações. (Bourriaud, 2009, p. 22).

Exemplificando como a arte opera no *infra-fino* social por meio de pequenos gestos cotidianos, Bourriaud (2009, p. 23) cita as obras do artista Gabriel Orozco: *Crazy Tourist* (1991), uma laranja sobre uma banca em um mercado no Brasil (figura 1), e *Hamoc en ei MoMA* (1993), no jardim do Museu de Arte Moderna de Nova York (figura 2).

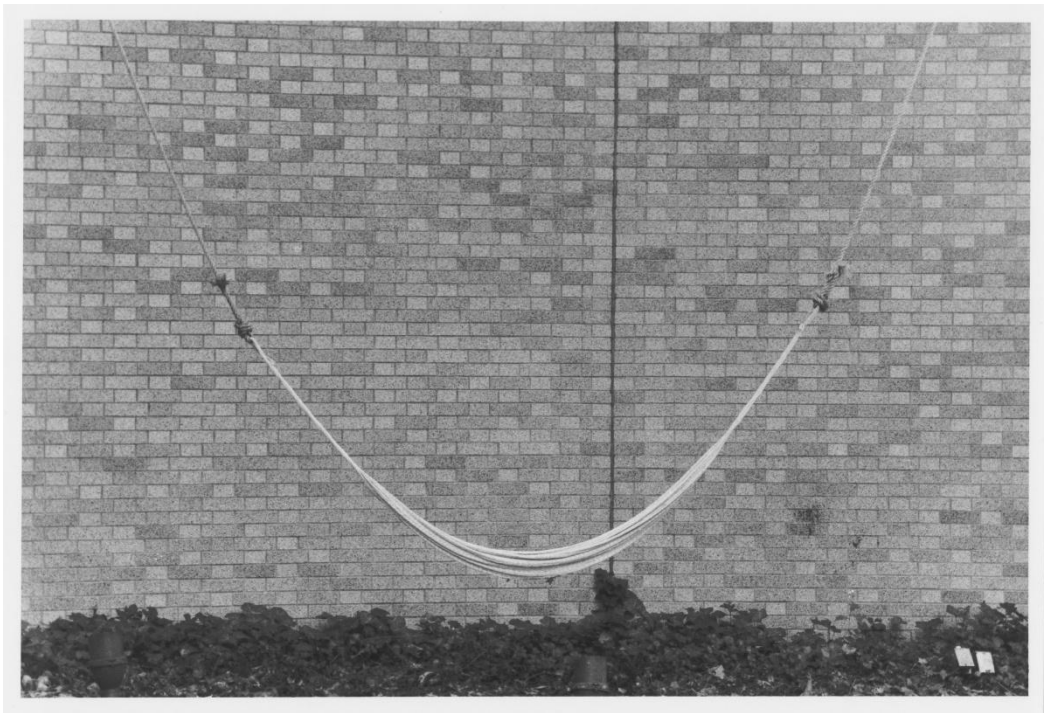
Sem legendas, as fotografias de Orozco documentam ínfimas revoluções no cotidiano urbano ou semi-urbano [...]: elas mostram essa vida silenciosa (*still life*, natureza morta) hoje formada pelas relações com o outro (Bourriaud, 2009, p. 24).

Figura 1- Crazy Tourist (1991)



Fonte: Orozco (1991)

Figura 2 – Instalação da obra *Natureza recuperada* (1990) de Gabriel Orozco na exposição *Projects 41*



Fonte: MoMA (1993)

Bourriaud (2009) coloca ainda a exposição como o local propício para "coletividades instantâneas", nos quais também serão criados os "domínios de troca", de acordo com o nível de participação que o artista exige do espectador. "A arte é um estado de encontro fortuito" (Bourriaud, 2009, p. 25). Portanto, deve-se analisar a coerência de sua forma; em seguida, o "valor simbólico" do mundo proposto, pois esses modelos simbólicos referenciam valores passíveis de serem transmitidos para a sociedade.

Compreender esse aspecto em que a obra impacta as relações sociais faz-se interessante, pois entra em concordância com o que Rosalind Krauss (1984) discorre em *A escultura no campo ampliado*.

Em um primeiro momento, Krauss (1984) apresenta a lógica da escultura como indissociável da lógica do monumento, de forma que a escultura é uma representação simbólica que está em concordância com o local que se encontra, e faz sentido histórico estar nesse lugar. Com a ampliação trazida pelo processo crítico do que seria a categoria escultura no pós-guerra, produções tridimensionais — incluindo as modernas — seriam atravessadas pelo historicismo, ou seja, lidas

como evolução de formas passadas para amenizar o estranhamento temporal e espacial:

Apesar do uso elástico de um termo como escultura ser abertamente usado em nome da vanguarda estética — da ideologia do novo — sua mensagem latente é aquela do historicismo. O novo é mais fácil de ser entendido amos quando visto como uma evolução de formas do passado. O historicismo atua sobre o novo e o diferente para diminuir a novidade e mitigar a diferença. [...] Ademais, nos confortamos com essa percepção de similitude, com essa estratégia para reduzir tudo que nos é estranho, tanto no tempo como no espaço, àquilo que já conhecemos e somos (Krauss, 1984, p. 129).

Exemplifica com a estátua equestre de Marco Aurélio (figura 3), colocada no centro da Piazza del Campidoglio, que conecta o império da Roma antiga com a Roma moderna e renascentista. Logo, essa escultura — assim como outras que seguem a mesma lógica —, junto aos seus pedestais tem seu papel como marco atrelado à História, mediando o local e os signos que trazem.

Figura 3– Estátua Equestre de Marco Aurélio na Piazza del Campidoglio



Fonte: Aurélio (175 d. C.)

Essa convenção, de acordo com Krauss (1984), declinou no final do século XIX, com as obras *Porta do inferno* (figura 4) e *Balzac* de Auguste Rodin (figura 5),

ambas com objetivos claros: a primeira a ser instalada para funcionar e a segunda para homenagear o escritor francês Honoré de Balzac. Entretanto, essas funções monumentais iniciais falharam:

[...] O indício do fracasso dessas duas obras como monumento — cujas encomendas eventualmente falharam — não é apenas o fato de existirem inúmeras versões em vários museus de diversos países, mas também a inexistência de uma versão nos locais originalmente planejados para recebê-las. Seus fracassos também estão entalhados nas próprias superfícies: as portas foram desbastadas excessivamente e recobertas a ponto de se tornarem inoperantes; *Balzac* foi executado com tal grau de subjetividade que o próprio Rodin, conforme suas cartas atestam, não acreditava que fosse aceito (Krauss, 1984, p. 132).

Figura 4 – Escultura A Porta do Inferno (La Porte de l'Enfer), de Auguste Rodin



Fonte: Avante! (2017)

Figura 5 – Escultura Monument to Balzac (1898), de Auguste Rodin



Fonte: Rodin (1898)

A esse respeito, Rey (1996) fala sobre a impossibilidade de um projeto de pesquisa em artes visuais rigoroso, pois “um projeto indica que sabemos onde queremos chegar: ora, isto se revela impossível para a arte” (Rey, 1996, p. 84).

Com o colapso da lógica do monumento exemplificado com os dois exemplos de Rodin, Krauss (1984) adentra o que chamou de “condição negativa”; as produções escultóricas modernas relacionam-se com a perda do local, na qual o monumento passa a ser uma abstração autorreferencial, sem lugar fixo. As características de condição negativa e autorreferencial indicavam uma forma de arte que adquire a possibilidade de ser mutável tanto em relação ao significado, quanto em relação à função, que revelam sua autonomia por meio dos seus materiais ou processos de construção:

Eu diria que com esses dois projetos escultóricos cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa — ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente autorreferencial. Essas duas características da escultura modernista nos

revelam seu status e, portanto, a condição essencialmente mutável de seu significado e função [...] através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia (Krauss, 1984, p. 132).

A condição negativa possibilitou um novo campo de exploração, fora de qualquer representação com o tempo ou espaço, sendo formada por um conjunto de coisas que não eram. De acordo com Krauss (1984):

[...] Neste ponto a escultura modernista surgiu como uma espécie de buraco negro no espaço da consciência, algo cujo conteúdo positivo tornou se progressivamente mais difícil de ser definido e que só poderia ser localizado em termos daquilo que não era. [...] Neste sentido, a escultura assumiu sua total condição de lógica inversa para se tornar pura negatividade, ou seja, a combinação de exclusões. Poderia se dizer que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura (Krauss, 1984, p. 132-133).

Há na contemporaneidade preocupações em trazer novas percepções e teorias sobre fazeres artísticos decoloniais, com novas práticas metodológicas, partindo de lugares multiculturais, que fogem às categorizações trazidas por teorias da arte contemporânea, produzidas em meios arraigados por pensamentos colonialistas.

No capítulo seguinte, apresentam-se algumas dessas visões, com a ênfase de que não se pretende estabelecer generalizações sobre as teorias decoloniais, tampouco semelhanças absolutas nos fazeres artísticos; apesar de ser possível traçar paralelos entre as práticas, artistas e autores estudados.

3 ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA E SUA AUTONOMIA À LÓGICA COLONIAL

A dissociação com o tempo-espço é entendida como marcador de contemporaneidade no campo da escultura, e evidencia características ocidentais que permeiam o mundo da arte (Krauss, 1984). Contemporaneidade, de forma semelhante à Modernidade, é entendida como um período que carrega rupturas que delimitam a cronologia linear de uma história da arte (Ostrower, 1996). Partir desse pensamento de linearidade torna-se empecilho para a compreensão do universo simbólico que direciona manifestações artísticas fora do circuito colonial. Retoma-se à Avolesse e Meneses (2020) quando enfatizam a necessidade de novos métodos para o estudo das histórias da arte.

Em 2021 foi apresentada a mostra *Moquém_Suraî: arte indígena contemporânea*, sob a curadoria de Jaider Esbell, em parceria com a 34ª Bienal de São Paulo. Paula Berbert (2021) escreveu, em uma seção intitulada *Pedagogias da transformação* no catálogo da mostra, sobre a categoria AIC, Arte Indígena Contemporânea, em que se difere totalmente da ideia de uma “arte contemporânea indígena” demonstrando que a ordem das palavras não são aleatórias e conotam que a arte produzida pelos artistas de povos originários não se constitui apenas como uma modalidade de arte contemporânea ocidental, mas sim como uma produção concebida a partir de seu próprio contexto histórico e cultural. (Berbert, 2021, p. 21).

Esses sistemas foram construídos sobre bases etnocêntricas, que fundamentaram a estética e a relação com a vida, sendo, dessa forma, intrinsecamente pertencente aos sistemas metodológicos artísticos do projeto colonial. Portanto, a ordem dos termos, distancia-se da ideia que arte indígena é uma mera categoria da arte contemporânea. Berbert (2021) enfatiza arte indígena como “[...] agência coetânea do artista indígena, vivendo no trânsito entre mundos, que vai produzir também o elo entre tempos, de modo que o ancestral é contemporâneo, e vice-versa” (Berbert, 2021, p. 21-22). Desse modo, coloca a arte indígena como um sistema além dos parâmetros da arte ocidental contemporânea, e não apenas uma parte contida nela; detentora do próprio conjunto de símbolos e signos, e também da própria história, indissociável de aspectos como territórios e

cosmologias. Esses universos tornam-se ainda mais ampliados considerando a diversidade de etnias indígenas.

Na seção intitulada *O'MA'KON – BICHARADA – REUNIÃO DE BICHOS*, Jaider Esbell (2021) enfatiza a necessidade de entender a arte além da obra; coloca os saberes ancestrais como tecnologias milenares capazes de caminharem junto com tecnologias mecânicas, produzidas dentro do sistema mercantilista; mas para alcançar essa harmonia, é necessário subverter parâmetros coloniais que desqualificam outros conhecimentos. Esbell (2021) entende que os caminhos que percorre são guiados pelo *a'ka*, uma claridade que permite o discernimento dos efeitos das práticas, guiando-o no caminho de uma política contracolonial, resgatando as raízes que o constitui:

Aase, na língua do meu povo, é um convite a percorrer caminhos outros. Tais caminhos são mesmo abstratos, pois são caminhos que levam às raízes essenciais de nossa constituição. [...] Secretamente fui avançando, sempre buscando estar atento à *a'ka*, a claridade. É que me foi tirado, desde gerações anteriores, o direito essencial de ser eu-povo, um makuxi por completude. Hoje já sou bem mais nós, embora ainda ouça outros convites de Vamos! São convites recorrentes, não para seguir *a'ka*, a claridade, mas para que me afaste cada vez mais de nossa identidade, aceitando sem questionar o esquecimento, o apagamento, deixando de lado essa teimosia em ser makuxi e aceitando de bom grado ser um autêntico brasileiro (Esbell, 2021, p. 12-13).

Na identidade desse “autêntico brasileiro”, nos termos de Esbell (2021), encontra-se uma construção embasada no apagamento de todo e qualquer vestígio das identidades que se distanciam do ideal branco-colonizador; um embranquecimento não apenas na aparência, mas também no imaginário, a supressão dessas identidades culmina na concretização de uma humanidade ideal pretendida pelo projeto colonial de modernidade.

Ailton Krenak (2019) indica que a ideia de humanidade foi construída com embasamento colonial, branco e europeu, que orientaram a forma ideal em que a vida deveria ser conduzida, sob uma justificativa de que havia uma parte da humanidade que precisava ser esclarecida e direcionada para a maneira certa de estar na Terra. Essa concepção justifica o uso da violência, do apagamento, da assimilação e do genocídio.

Krenak (2019) prossegue em crítica ao projeto de modernização que arrancou populações de seus territórios de origem e de seus viveres coletivos para esse

“liquidificador chamado humanidade” (Krenak, 2019, p. 14). Defende que a memória ancestral sustenta e mantém a identidade:

Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos (Krenak, 2019, p. 14).

Direcionado para uma perspectiva integradora, Krenak (2019) distancia-se das ideias segregadoras em que “nós” (humanidade) somos uma coisa e a Terra é outra. “Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza” (Krenak, 2019, p. 16-17). A recusa em ceder ao programa civilizatório — em que estaria incluída religião, instituições como Bancos, Universidades, Igrejas e construções que devastaram seus territórios —, trouxe a justificativa do uso da violência e outras formas de extermínio; essa recusa culminaria também no afastamento da ideia de “humanidade”:

Os quase-humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida. (Krenak, 2019, p. 70).

Aníbal Quijano (1992) coloca em *Colonialidad y modernidad/racionalidad* o processo de colonização na América Latina como o mais brutal e extremo, pois, além da repressão simbólica e cultural, também houve o genocídio de diversas etnias indígenas pelo trabalho forçado e descartável, assassinato e doenças. Essa devastação colocou culturas originárias americanas como subculturas, desprovidas de intelectualidade e letramento, como se não houvesse expressões complexas de dinâmicas sociais nelas.

Quijano (1992) faz a distinção entre colonialidade e colonialismo, segundo a qual o colonialismo é a dominação política, social e cultural de forma direta dos europeus sobre os demais continentes dominados. Já a colonialidade é caracterizada pela continuidade das estruturas coloniais de poder, conhecimento que dominam as populações e subjetividades. Ou seja, uma vez que há a emancipação e independência de povos dominados em relação às nações colonizadoras de forma prática, ainda existem os vestígios simbólicos, incrustados no imaginário de populações dominadas. Portanto, ainda existe uma relação de dominação colonial, resultados de uma repressão histórica sobre crenças,

conhecimentos, símbolos, modos de viver e fazer, recaindo também na forma em que as manifestações artísticas desses povos são interpretadas.

Com a intenção de colocar-se como superior, colonizadores enalteceram sua intelectualidade, dinâmicas sociais e produção de conhecimento, mas isolam esse acesso; posteriormente, passaram adiante de forma restrita para alguns seletos dominados, como forma de cooptar e ampliar a influência. Desta forma, fazer parte e ser permitido a reproduzir a cultura europeia tornou-se sedutor, pois representava um modo de participar do poder dos colonizadores. Mesmo após a extinção do colonialismo como domínio explícito, ainda existe uma colonialidade expressiva reproduzida entre povos dominados mesmo após séculos (Quijano, 1992).

Quijano (1992) aponta um ponto de vista sobre a modernidade que caminha no sentido da perspectiva trazida por Krenak (2019). Conforme o colonialismo foi se estabelecendo nos territórios além da Europa, trazia consigo um ideal de modernidade, acompanhado do que era entendido por eles como racionalidade. Dentro desta lógica, está a relação sujeito-objeto, na qual o sujeito tem caráter individual, e a produção do seu conhecimento está deslocada da totalidade social. Ao ocultar a totalidade social, rejeita também a existência de qualquer sujeito fora dos moldes europeus. Com a admissão dos conceitos identitários de “Europa” e “Ocidente” — para além da localização geográfica —, com os próprios signos, admitiu-se também a existência de outras experiências culturais e sociais. Entretanto, essas “outras” foram colocadas em lugar de subserviência e desigualdade, na qual somente a cultura europeia detém a racionalidade; portanto somente ela é capaz de conter “sujeitos”, impedindo assim qualquer possibilidade de intercâmbio cultural e reforçando as estruturas de poder. Com a formação de disciplinas como etnologia e antropologia, é possível perceber que nessa relação sujeito-objeto, o que está no lugar de “objeto” são culturas fora do eixo identitário europeu.

Apesar dessa negação inicial de uma totalidade social, Quijano (1992) traz que essa perspectiva esteve presente nas discussões europeias, em um momento de reestruturação do poder. Entretanto, essa nova ideia de totalidade social, ou seja, de sociedade, não se distancia da ideia de racionalidade/modernidade embasado pelo pensamento colonial. A autora apresenta a ideia da sociedade como organismo, na qual os que detêm o poder seria o cérebro, portanto, regeriam os demais, e os

entendidos como inferiores seriam os membros, estabelecendo relações funcionais entre as partes, mas ainda sim existindo a subserviência.

Nesse sentido, Quijano (1992) prossegue, é reforçada a ideia de uma totalidade homogênea guiada pelo colonialismo, em uma estrutura fechada e hierárquica; logo, não é surpresa que a história seja entendida como uma continuação evolutiva em rumo à “modernidade”, na qual a Europa se coloca como modelo ideal de avanço para o mundo. Essa ideia de totalidade europeia tem sido questionada, pois todas as linhas de raciocínio direcionam para um reducionismo histórico, no qual coloca organizações sociais divergentes às normas europeias como inferiores, menos complexas, que precisam ser salvas pelo modelo colonial de modernidade.

Como subversão a esses parâmetros, Quijano (1992) aponta que, antes de tudo, é necessário desprender-se dos moldes racionais/modernos europeus para a produção de conhecimento, reconhecendo assim a heterogeneidade de diversas realidades sociais, a caminho de um efetivamente novo conceito de totalidade social, que somente existe mediante a existência do diverso. Os movimentos efervescentes dos séculos XX e XXI, sustentados por séculos de resistência, recalculam as rotas impostas sobre a relação com território, memória, que conseqüentemente também é refletido na arte.

Faz-se necessário discorrer brevemente acerca da instituição Museu que está intimamente ligada ao mundo das artes. Françoise Vergès (2023) contextualiza o surgimento do modelo de museu que se tem hoje em *Descolonizar o Museu: Programa de desordem absoluta*; surgiu em um período em que o tráfico escravista estava no auge, enriquecendo os escravizadores e sendo um relevante meio de movimentar a economia. Foi também nesse século que o conceito de branquitude foi estabelecido, sendo considerado o ideal de beleza, dotado da razão plena, autodenominado modelo de avanço civilizatório. A partir do século XIX, o museu foi prestigiado dentro dos moldes coloniais ao tornar seus acervos sinônimos de dominação sobre outros povos, com restos mortais, obras de arte e objetos usurpados dos seus lugares de origem, tornaram-se símbolos preservação do patrimônio, de santuário protegido, isento de posicionamento em relação às questões do mundo, neutro.

Entretanto, prossegue Vergès (2023), essa concepção do museu como um espaço imparcial tem sido questionada, com a exigência de restituições de bens por parte de grupos que passaram por processos de colonialismo — como, por exemplo, a retomada de um dos mantos manto Tupinambá em 2024, que foi levado durante a ocupação holandesa no século XVII no período colonial, e se encontrava no Museu Nacional da Dinamarca até então; atualmente encontra-se no Museu Nacional, Rio de Janeiro — além de protestos que ferem diretamente a estrutura do museu por reivindicações climáticas e discussões de gênero, classe e raça. Esses questionamentos também culminam em uma reestruturação nos parâmetros artísticos, com outro sentido para a *aíesthesis* — conceito discutido posteriormente com base no trabalho de Mignolo (2010) —, assim como a busca por outro modo de permear o espaço museológico, trazendo novos referenciais para a interpretação da arte.

Zulma Palermo (2012) em *Mirar para compreender: artesanía y re-existencia* coloca como necessário a evidência de distintas produções de povos que passaram pelo processo de colonização para que assim seja possível olhar por através de “outros lugares”. A partir desses outros olhares, será desenvolvido um processo de decomposição dos parâmetros já conhecidos e familiares, buscando uma simetria entre as obras decoloniais colocadas no campo das *artesanías* (artesanato) — articulando a sociedade e as condições de produções em que foram desenvolvidas —, com as obras que se enquadram nos cânones coloniais. A arte constitui uma das formas pelas quais os povos colonizados resistiram à colonização, portanto, os dominados apropriaram-se dos aparatos coloniais, para assim subvertê-los a partir dos seus próprios símbolos, tornando-se impossível exercer os padrões impostos sem reorganizá-los e subvertê-los (Quijano, 2001 *apud*. Palermo, 2012, p. 230).

A partir dessa perspectiva, é preciso encarar a ocupação de povos que resistiram à colonização nos museus não como forma de rendição ou submissão, mas como forma de transitar por esses espaços, armados com suas próprias maneiras de ver o mundo, para reestruturar essa instituição a partir de um novo olhar. Habitando este “mundo-do-meio” — termo utilizado por Cusicanqui (2025) para descrever a habitação simultânea no mundo colonial e ancestral — para reorganizar os sentidos estéticos, ampliando assim a forma como a arte é compreendida.

3.1 A retomada da *aisthesis* para a construção de uma nova historiografia

Em *Aisthesis Decolonial*, Walter D. Mignolo (2010) desenvolve uma perspectiva embasado na crença de que a modernidade é um modelo que necessitou da colonialidade, acompanhada de processos de repressão, exploração e controle de populações sob um pretexto de “salvação”. Mas, na medida em que essa máscara de “evolução” cai e começa a ser possível perceber os projetos de colonialidade, surgem também novos projetos decoloniais, que planejam futuros em que a modernidade colonial não passa de uma situação momentânea da humanidade. Esses novos projetos sustentam as revoluções materiais para ocupar o Estado, Museus e Universidades. Mignolo (2010) traz em seu trabalho, análises de obras que contribuíram para os processos decoloniais nas artes. Antes de trazer essas análises, Mignolo (2010, p. 13-14, tradução própria) explica as conceituações coloniais que giram em torno do termo “*aisthesis*”:

A palavra *aesthesis*, que se origina no grego antigo, é aceita sem modificações nas línguas europeias modernas. Os significados da palavra giram em torno de termos “sensação”, “processo de percepção” como “sensação visual”, “sensação gustativa” ou “sensação auditiva”. [...] A partir do século XVII, o conceito de *aesthesis* se restringe, e daí em diante passará a significar “sensação de belo”. Nasce assim a *estética* como teoria, e o conceito de arte como prática. [...] A partir daí, em retrospectiva, começou a ser escrita a história da *estética*, cujas origens não se encontram somente na Grécia, mas em toda pré-história. [...] O problema é que a experiência particular do coração da Europa é concebida como uma teoria que “descobriu” a verdade da *aesthesis* para uma comunidade particular [...], que não é universal. O contrário não quer dizer que civilizações não europeias desconhecem aquilo que na Europa foi definido como “belo” (Mignolo, 2010, p. 13-14, tradução própria).

Portanto, para Mignolo (2010), a *aisthesis* é um fenômeno que pode ocorrer a todos os organismos que tenham sistema nervoso, mas a *estética* é uma teoria particular, relacionada à *beleza*. Entretanto, a experiência restrita da Europa coloca-se como “descobridora” da verdadeira *aisthesis*, que por sua vez não se aplicaria a outras manifestações fora desse círculo. Mas isso não significa que civilizações não europeias desconhecem o que foi conceituado na Europa como “belo”, porque há inúmeros registros fora dos domínios europeus que manifestam essas experiências. O que aconteceu foi que as teorias e parâmetros da Europa moderna foram aplicados para a interpretação de manifestações fora da sua localidade. Neste sentido, a transformação da *aisthesis* para *estética* embasou a construção da história europeia, e contribuiu para a desvalorização de tudo aquilo que fora

construído fora desses termos, como explica Mignolo (2010, p. 14, tradução própria):

Assim, a mutação da *aeshtesis* em *estética* estabeleceu as bases para a construção de sua própria história, e a desvalorização de toda experiência *aesthésica* que não foi concebida nos termos em que a Europa conceituou sua própria e regional experiência sensorial (Mignolo, 2010, p. 14, tradução própria).

Mignolo (2010) traz como exemplo de decolonialidade e subversão de parâmetros estéticos coloniais a instalação *Mining the Museum*, inaugurada por Fred Wilson no Museu Histórico de Baltimore, em 1992, que trazia para exibição peças do depósito do museu. Uma das partes da exposição mostrava de um lado pedestais com bustos ilustres figuras da civilização ocidental, e do outro, pedestais sem bustos, mas com nomes de pessoas importantes para a luta pelos direitos da população afrodescendente nos Estados Unidos, escritos em placas de prata. Na direita, pedestais com os nomes Harriet Tubman, Frederick Douglass, Benjamin Banneker, no centro um Globo da Terra, e à esquerda, bustos de Henry Clay, Napoleão Bonaparte, Andrew Jackson, como pode ser visto na figura 6.

Figura 6 – Instalação Mining the Museum (1992)



Fonte: Wilson (1992).

Em outros espaços na instalação, era possível encontrar a obra nomeada *Metalwork* (trabalho em metal), em que fora colocada em uma vitrine uma coleção de prataria, e junto a ela, algemas utilizadas para prender escravizados (figura 7); e em outro momento um carrinho infantil, com um capuz da Ku Klux Klan no lugar de um bebê (figura 8).

Figura 7 - Instalação Metalwork 1793-1880, da exposição Mining the Museum (1992-1993), de Fred Wilson



Fonte: Wilson (1992)

Figura 8 – Instalação Mining the Museum (carrinho de bebê e capuz da Ku Klux Klan) de Fred Wilson



Fonte: Wilson (1992)

Em outra sala intitulada *Cabinetmaking* (Marcenaria), Wilson posicionou cadeiras antigas (que se imagina pertencer a famílias antigas de Baltimore) em direção a uma estrutura que remete àquelas em que os escravizados eram presos e açoitados (figura 9).

Figura 9 – Instalação *Cabinetmaking, 1820-1960*, da exposição *Mining the Museum*, de Fred Wilson

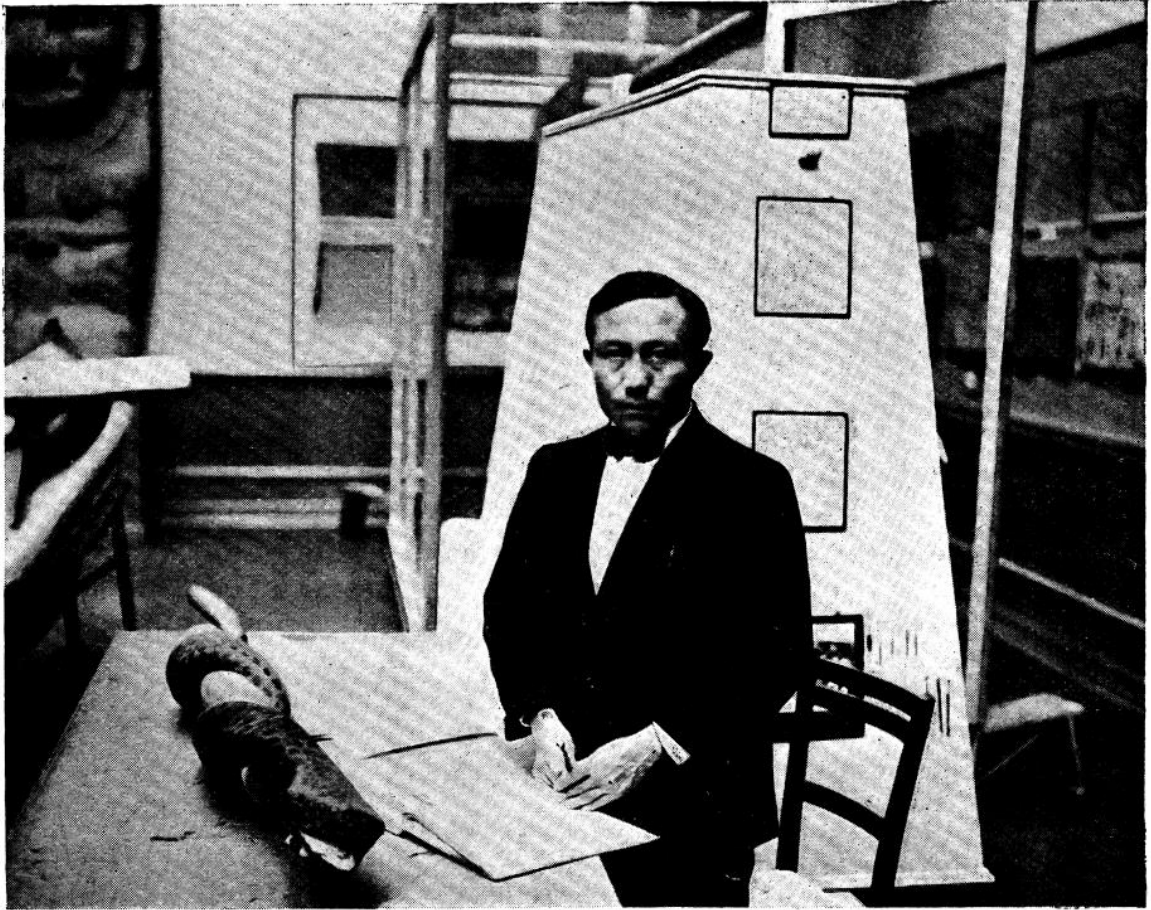


Fonte: Wilson (1992)

Ainda sobre Wilson, Mignolo (2010) também informa que o artista esteve encarregado da instalação *Site Unseen: Dwellings of the Demons* que abria o Museu da Cultura Mundial em Gotemburgo, na Suécia, em 2004. A diretora do museu Jette Sandahl pediu que, assim como em Baltimore, Wilson montasse uma instalação com peças arquivadas do museu, mas desta vez, os objetos tratavam sobre civilizações indígenas, sobretudo dos Andes e América Central.

Um dos arquivos é a fotografia de Rubén Pérez Kantule, indígena kuna que visitou o antigo Museu Etnográfico, em 1931, posteriormente renomeado como Museu da Cultura Mundial (figura 10).

Figura 10 – Visita de Rubén Pérez Kantule ao Museu em Gotemburgo



Fonte: Wassén (1932, p.241)

Mignolo (2010) também traz o artista Pedro Lasch, com a instalação *Black Mirror*, no Museu de Arte Nasher, em Durham, Carolina do Norte (Estados Unidos), em que, ao entrar na sala, o observador se depara com estatuetas de costas, dispostas à frente de um espelho preto, fazendo a alusão de que estão observando a si mesmas. Ao se aproximar dos espelhos, é possível observar imagens no espelho, mas não de forma refletida, como as estatuetas, mas dentro deles. As estatuetas tratam-se de esculturas pré-hispânicas, e dentro dos espelhos encontra-se imagens como a pintura de José Rivera, “*La mujer barbuda*” (figura 11) e o poeta espanhol Luis de Góngora (figura 12); ao centro da instalação, encontrava-se um espelho oval de obsidiana (figura 13), provavelmente vindo da civilização asteca, pertencendo ao tesouro pessoal de Moctezuma ou Moctecuzoma. Mignolo (2010) ainda ressalta que havia outra exposição concomitante à de Lasch, intitulada *El Greco a Velásquez*. Lasch coloca as estatuetas pré-hispânicas como forma de

romper com padrões estéticos trazidos pela modernidade colonial. De acordo com Mignolo (2010, p. 20-21, tradução própria):

[...] o processo tem se invertido: já não é mais a Europa construindo indígenas a partir de grandes civilizações, mas sim a memória das civilizações que voltam, afirmando-se e reduzindo aos seus parâmetros a civilização europeia que surgia naquele momento. [...] Talvez seja isso que Lasch quis dizer no parágrafo em que fala do visível e do invisível, do colonizador e do colonizado. E por último, o espelho de obsidiana é o lugar onde a geografia da razão se inverte, é o lugar do *pachakuti* estético-epistêmico [...] (Mignolo, 2010, p. 20-21, tradução própria).

Figura 11 - Instalação Black Mirror trazendo escultura pré-hispânica e a pintura La mujer barbuda.



Fonte: Lasch (2008)

Figura 12 – Instalação Black Mirror trazendo a escultura pré-hispânica e pintura de Luis de Góngora



Fonte: Lasch (2008)

Figura 13 – Instalação Black Mirror trazendo o Espelho Oval de Obsidiana



Fonte: Lasch (2008)

A emancipação da estética colonial, continua Mignolo (2010), fundamenta-se em criar, fazendo com que a complexidade da criação não seja apagada ou reduzida à conceitos unilaterais. Portanto, para compreender a obra de Wilson ou Lasch, é preciso se desfazer de conceitos apreendidos ao longo da educação artística institucional convencional; e toda crítica e historiografia que acompanham essas criações são por si só a construção de novas críticas e histórias, direcionadas à elaboração de outra *aesthesis* (Mignolo, 2010 p. 21-25).

Percebe-se também nos exemplos de Wilson e Lasch que ambos os artistas resgatam objetos de outros períodos e contextos históricos, que se encontravam guardados nos depósitos dos museus, e os colocaram em instalações que atribuem a esses objetos novos significados, dividindo espaços com objetos e obras que simbolizam colonialidade, mas não como forma de rendição ou como forma de demonstrar uma existência harmônica, mas como meio de construir novos conceitos estéticos trazidos pelo aspecto crítico e decolonial nas obras.

3.2 *Pachakuti*: a sociologia da imagem e a exploração dos sentidos como forma de reorganizar a relação com o espaço-tempo

Em *Sociologia da Imagem: Olhares ch'ixi a partir da história andina*, a autora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2025) traz a necessidade de lançar um olhar sobre as modernidades cotidianas, mas sem deixar de lado a ancestralidade, que moldará a forma pela qual a realidade será interpretada. O subtítulo do trabalho da autora traz o termo aimará *ch'ixi*, referente a um tom acinzentado que, ao aproximar o olhar, revelam manchas brancas e pretas. Rivera Cusicanqui (2025) usa o termo para ilustrar uma nova metodologia e prática sociológica, orientada pelo afastamento das leituras “ocidentais” que desembocam em uma hegemonia, que sintetiza e reduz saberes fora do arco narrativo e interpretativo europeu. Nesse sentido, em seu trabalho são privilegiados os diversos aspectos da cultura além da visualidade, que carregam uma memória que foi/é construída de forma coletiva, em que a história construída é preservada por meio da oralidade. As imagens, além da representação e mimetização da realidade, carregam a teorias que conduzem à reflexão. Rivera Cusicanqui (2025) propõem uma nova perspectiva para interpretar o social, nomeada de “sociologia da imagem”, em que as culturas visuais traçam um caminho único, distinto e paralelo, “que ao mesmo tempo revela e reatualiza muitos aspectos não conscientes do mundo social” (Cusicanqui, 2025, p. 215).

A abordagem trazida por Rivera Cusicanqui (2025), de colocar a imagem como base teórica, parte de uma análise histórica em que o colonialismo utiliza a palavra como forma de encobrir. Cita como exemplo a fase republicana da Bolívia, quando a palavra se transmutou como formas de exercer poder, interferir nas dinâmicas, mascarar a realidade no lugar de nomear o que realmente acontece. Ao mesmo tempo em que a palavra é dita, ela omite. Esse conjunto de coisas não ditas é infiltrado no senso comum; entretanto, há momentos que essas omissões escapam, de forma a revelar o que se tenta esconder. Manifestam-se de forma explícita, irracional ou velada, mas convergem na manifestação de algo suprimido, que esbarra na barreira linguística, preso em uma dificuldade de conectar a linguagem individual com a linguagem pública. Frente a esse cenário, a imagem tem um papel intercultural, que detém códigos com múltiplos desdobramentos e interpretações, em um trajeto sinuoso e multidimensional, como revelação do que foi censurado pela língua (Cusicanqui, 2025, p. 216).

Para contornar todos os apagamentos trazidos pela linguagem, a autora resgata nas imagens as interpretações das narrativas e dinâmicas sociais pré-coloniais que direcionam a outros olhares críticos para interpretar a realidade. Além da imagem, traz conceitos do vocabulário aimará, que enriquecem ainda mais a interpretação do universo que a cerca. Rivera Cusicanqui (2025) coloca-se em um lugar de reinterpretar as leituras coloniais direcionadas à história andina, e coloca essas leituras como seu objeto de estudo, para negá-los e subvertê-los partindo de um olhar decolonial. Utiliza o termo aimará *taypi*, como forma de reinterpretar conceitos trazidos de culturas coloniais e também expandi-los:

[...] uma maneira de andar pelos caminhos de uma espécie de consciência da margem ou consciência fronteiriça, um enfoque que batizei como a epistemologia *ch'ixi* do mundo-do-meio, o *taypi* ou zona de contato, que nos permite viver ao mesmo tempo dentro e fora da máquina capitalista, utilizar e simultaneamente demolir a razão instrumental que nasceu de suas entranhas. [...] A sintaxe da cultura aimará é então uma espécie de deslocador semiótico que cria um método de tradução e integração de entidades presentes e futuras que podem ser, inclusive, estranhas à cultura. Assim, Jesus Cristo, o Desenvolvimento, a Democracia, a História e outras figuras são permanentemente integradas nas estruturas dinâmicas da cosmogonia aimará e, portanto, se convertem em partes de uma forma multipolar mais ampla [...] (Cusicanqui, 2025, p. 253-254).

Em um primeiro momento, pode haver um paralelo entre o *taypi* e o interstício — citado por Bourriaud em referência à Marx — mas distinguem-se em relação à necessidade de deslocar-se de um pensamento restrito aos parâmetros ocidentais. *Taypi* evidencia a existência simultânea entre mundos, ampliando a compreensão de um por meio do horizonte simbólico e cosmológico de outro, enquanto interstício será um espaço criado por intermédio da arte — na contemporaneidade capitalista — para novos ritmos de comunicação, mas que não estão necessariamente fora dos símbolos coloniais.

Rivera Cusicanqui (2025) menciona as dinâmicas internas das comunidades que lhe abriram as portas para que pudesse desenvolver seu trabalho, e como a imagem se mostra uma poderosa ferramenta para expressar conhecimentos históricos aos quais foi possível ter acesso para além da palavra escrita. Em seus trabalhos desenvolvidos, Rivera Cusicanqui (2025) realizava exercícios partindo do pensar e expressar vivências, com base em um ponto que pudesse ser problematizado. Partindo disso, distingue “sociologia da imagem” e “antropologia visual”:

A sociologia da imagem seria, então, muito diferente da antropologia visual, já que nesta se aplica um olhar exterior a um "outro", e naquele o observador olha a si mesmo em seu próprio entorno social. Na antropologia visual, necessitamos nos familiarizar com a cultura, a língua e o território de sociedades outras, diferentes da sociedade eurocêntrica e urbana da qual os pesquisadores geralmente são oriundos. A sociologia da imagem, pelo contrário, supõe uma desfamiliarização, uma tomada de distância do que é arquiconhecido, do imediatismo da rotina e do hábito. A antropologia visual se funda na observação participante, por meio da qual o pesquisador participa com o fim de observar. A sociologia da imagem, por sua vez, observa algo de que já participa; a participação não é um instrumento a serviço da observação, mas seu pressuposto, embora se faça necessário problematizar seu colonialismo/elitismo inconsciente (Cusicanqui, 2025, p. 30-31).

Traçando um paralelo com a distinção entre Pesquisa *em* arte e Pesquisa *sobre* arte colocada por Rey (1996), os aparatos para a pesquisa da sociologia da imagem são outros, inclusive quando coloca a necessidade de questionar os aspectos colonialistas que o próprio método de pesquisa traz. Rivera Cusicanqui (2025) entende a sociologia da imagem como forma de narrar, unir texto e imagem, assim como contar e comunicar algo vivenciado. Nesses exercícios, entendia a visualização como uma forma de memória que abriga outros sentidos, nos quais o intermédio da linguagem poderia acentuar ou apagar demais sentidos. O objetivo dos exercícios seria a descolonização do olhar, como aponta a autora:

A descolonização do olhar consistiria em libertar a visualização das amarras da linguagem e reatualizar a memória da experiência como um todo indissolúvel, em que os sentidos corporais e mentais se fundem. Seria, então, uma espécie de memória do fazer [...] (Cusicanqui, 2025, p. 32).

Citando o conceito de “alegoria” de Walter Benjamin, segundo o qual “[...] o impulso está centrado em captar/narrar a experiência de um sentido situado e autoconsciente da existência social” (Cusicanqui, 2025, p. 33). A autora o associa a um tipo de *taypi*, em que há o entrelace entre pensamento e ação, teoria e experiência vivenciada. Estas alegorias, porém, não estão restritas à individualidade, mas pertencem ao modo de viver coletivo. As narrativas individuais irão convergir e cabe à sociologia da imagem estar atenta a essas conexões, como destaca:

Essa consciência ou sensibilidade permite extrair dos microespaços da vida cotidiana, das histórias acontecidas e que acontecem neste instante, aquelas metáforas e alegorias que conectam o nosso olhar sobre os fatos com os olhares das outras pessoas e coletividades, para construir essa alegoria coletiva que talvez seja a ação política (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 34).

Rivera Cusicanqui (2025) propõe “descolonizar o oculocentrismo cartesiano” como forma de tirar do centro o *olhar* para compreendê-lo como parte complementar aos demais sentidos do corpo, que também se recolocam no fluxo do espaço-tempo. Enfatizar que a descolonização somente pode ser efetivada por meio da prática reflexiva e comunicativa, buscando recuperar a memória e a própria corporalidade. Rivera Cusicanqui (2025) utiliza o termo aymará *amuyt'aña* para expressar esses objetivos:

Consequentemente, essa memória não seria apenas ação, mas também criação, imaginação e pensamento (*amuyt'aña*). Seguindo essa lógica, o *amuyt'aña*, enquanto expressão coletiva permitiria uma reatualização/reinvenção da memória coletiva em certos espaços-tempos do ciclo histórico nos quais se percebe a chegada de uma mudança ou agitação social. (Cusicanqui, 2025, p. 39).

Para ilustrar seu ponto, Rivera Cusicanqui (2025) aponta como referência visual as obras do cineasta Jorge Sanjinés e o pintor Melchor María Mercado, que apesar de terem se concretizado em distintos momentos da história, se assemelham em relação aos reflexos dos contextos em que foram feitas, pois estão além de ser uma mimese da realidade, são interpretações que consideram as realidades sociais, gestuais e verbais que atravessavam o momento em que foram realizadas, propiciando outra forma de leitura e interpretação da memória e identidade dos sujeitos e atos (Cusicanqui, 2025, p. 94-95). A autora continua:

O discurso iconográfico de ambos dá ênfase especial à iniciativa cultural e à ação coletiva das populações indígenas e cholas, que são as principais protagonistas de seus trabalhos. Nos filmes de Sanjinés, é possível observar a marca de uma "observação participante" altamente politizada e comprometida com a luta contra as ditaduras dos anos 1960-1980. É também notável o uso de formatos de pesquisa preparatória — relatos orais, fotografia, filmes, documentários — como ferramentas de reconstrução e teorização da sociedade boliviana, percebida como um espaço onde proliferam formas coloniais de dominação e organização da sociabilidade cotidiana. [...] No Álbum de Melchor María Mercado, a experiência de prisão e banimento para fronteiras distantes da Bolívia o fez se converter à força em um sagaz "observador participante", e assim pôde expressar um olhar sobre o país que teria sido inacessível para a míope elite letrada que vivia nas cidades (Cusicanqui, 2025, p. 96).

O termo “observação participante”, trazida por Rivera Cusicanqui (2025) é colocado como reforçador da sua teoria sociológica da imagem. Os autores, além de registrar o que passava, também estavam no lugar de agentes que participavam das dinâmicas que ocorrem. Rivera Cusicanqui (2025, p. 217) também fornece a obra de Felipe Guamán Poma de Ayala (Waman Puma) que escreveu a carta *El primer*

nueva corónica y buen gobierno direcionada ao então rei da Espanha. A carta apresenta mais de 300 desenhos que demonstram a dinâmica social e temporal, além de um vocabulário repleto de dialeto colonial em quéchua e canções de triunfo (*jayllis*) em aimará. De acordo com Rivera Cusicanqui (2025), Waman Puma evidencia também a concepção de “mundo ao revés”, sentido oriundo da experiência dos processos coloniais, em que tudo estava invertido e fora do lugar, que também é encontrado em obras de Mercado. Apesar de não ter conhecido a obra de Waman Puma, este conceito de “mundo reverso” provavelmente chegou a Mercado por meio da tradição oral do *pachakuti*, noção indígena que remete à desordem ou inversão do espaço-tempo que inaugura longos ciclos de catástrofe ou renovação do cosmos” (Cusicanqui, p. 217). A figura 14 ilustra um arado puxado por dois homens, guiados por um boi, trazendo assim essa ideia de mundo reverso, ridicularizando a conduta política da república que surgia.

Figura 14 – República Boliviana. La Paz. Mundo al revés.



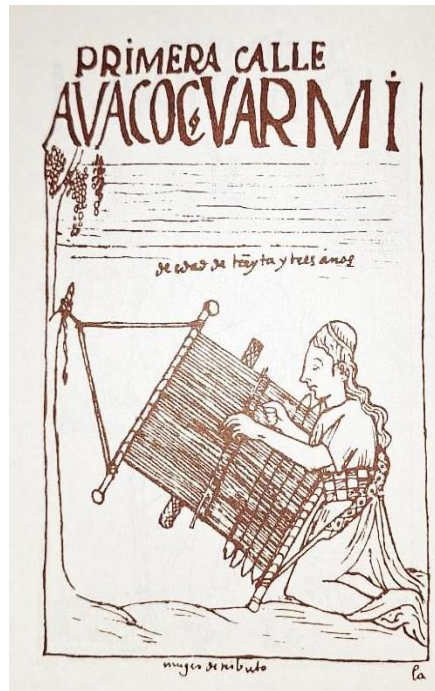
Fonte: Mercado (1841-1869, p. 35)

Prosseguindo com os argumentos de Rivera Cusicanqui (2025), as crônicas trazidas por Waman Puma indicam que a relação da produtividade da terra está intrinsecamente ligada ao calendário de ritos que seguem a ordem cósmica

indígena. Apesar de se orientar pelo calendário gregoriano, Waman Puma demonstra que a ordem cosmológica indígena se guia pelo tempo da natureza, e considera a sociedade como um todo; portanto, essas seriam as diretrizes para um “bom governo”. Rivera Cusicanqui (2025, p. 221-222) conclui por meio da análise dos desenhos que há uma forte crítica à forma colonial de conduzir a relação com a terra, espaço e tempo, indicando que não há possibilidade de uma dominação efetiva nem de um “bom governo” dentro da lógica colonialista, além de criticar a exploração do trabalho e obstrução da hierarquia pré-hispânica. O trecho abaixo fornece um exemplo dessas relações que foram corrompidas pelo colonialismo, ilustrados nas figuras 15 e 16.

No primeiro caso, a mulher ocupa a classificação mais prestigiosa em tempos pré-hispânicos: a “primeira rua” [...]. Uma jovem mulher adulta tecendo feliz como se estivesse criando o tecido da vida comunal. O segundo desenho apresenta, em posição idêntica, uma jovem tecelã adulta trabalhando sob a supervisão de um padre [...]. Como nas *maquilas* dos bairros e favelas atuais, o trabalho passou de fonte de prazer e criatividade a fonte de lágrimas e penas. A vigilância do doutrinador espanhol nos faz notar o significado metafórico do desenho. Seria possível ampliar o sentido da vigilância para compreendê-la como uma metáfora do trabalho colonizado. [...] Trabalhar sob a vigilância de um agente externo acaba sendo um castigo pelo fracasso histórico da mulher indígena e é uma expressão metafórica dramática do que significam o apequenamento e o despojo em tempos contemporâneos, para os “beneficiários” da ação desenvolvimentista (Rivera Cusicanqui, 2025, p. 261).

Figura 15 – Primeira rua. Awacoc warmi¹



Fonte: Sociologia da Imagem: Olhares *ch'ixi* a (2025).

¹ Desenho de Felipe Guamán Poma de Ayala, retirada do livro Sociologia da Imagem: Olhares *ch'ixi* a partir da história andina, de Silvia Rivera Cusicanqui (2025). O desenho é acompanhado da legenda "Primeira rua. Awacoc warmi. Fossem de idade de 33 anos, casavam-se; até então, eram virgens e donzelas".

Figura 16 – Padre obriga as índias a tecer roupa²



Fonte: Sociologia da Imagem: Olhares *ch'ixi* a (2025).

Rivera Cusicanqui (2025) interpreta essas fontes não orais como documentos que fornecem outra visão de mundo com nitidez, mostrando um passado não colonizado que se opõe às grandes narrativas trazidas pelas ciências sociais. Além de servirem como demonstrações de fontes orais, as fontes iconográficas conseguem ser mais transparentes em demonstrar outras organizações sociais que não se reduziram a perspectivas que, de acordo com Rivera Cusicanqui (2025), domesticam o passado. Essas fontes têm a autonomia de levar a outras interpretações e teorias, e refletir sobre elas, uma vez que textos escritos e conceitos sociológicos tentem à integrá-las ao projeto de modernização, e nesta integração o lugar que é reservado é o da subalternidade. Esses registros mostram organizações complexas bem antes de existirem conceitos sociológicos para categorizá-los.

² Desenho de Felipe Guamán Poma de Ayala, retirada do livro Sociologia da Imagem: Olhares *ch'ixi* a partir da história andina, de Silvia Rivera Cusicanqui (2025). O desenho é acompanhado da legenda "Padre que obriga as índias a tecer a roupa, dizendo e ameaçando que estão amancebadas e lhes dá pauladas e não lhes paga/doutrina. Como os ditos padres das doutrinas fiam e tecem, premiam as viúvas e solteiras, dizendo que estão amancebadas a fim de fazê-las trabalhar sem pagar. E nisso as índias se tornam grandes putas e não há remédio".

Sociedades indígenas que vivem sob dinâmicas sociais ancestrais são lidas como “[...] apegadas a tradições irracionais que consistem em repetição mecânica de um passado inacessível” (Cusicanqui, 2025, p. 113). Entretanto, os registros além da palavra escrita “revelam a existência de uma pluralidade de sujeitos que se nutrem da cultura *aimará-quéchuá* e encarnam concepções diferentes do tempo histórico e da ordem social” (Cusicanqui, 2025, p. 113). Por meio das obras de Sanjinés, Mercado, e Puma, Rivera Cusicanqui (2025) ilumina outra possibilidade heterogênea de existir, em que a diferença não é um empecilho, mas uma forma de ampliar e modificar o que se entende como modernidade. Nessas diferenças, são encontrados meios de superar as perspectivas derrotistas trazidas na historiografia tradicional, outra forma de interpretar o passado, não como algo concluído, mas como um meio de dar continuidade, nos termos da autora, um “passado-como-futuro”, em resposta aos processos de dominação e opressão em um dito “progresso” e “modernização”. Desde modo, Cusicanqui (2025) prossegue em uma crítica incisiva à historiografia colocada como oficial:

Questiona-se a possibilidade de um conhecimento "objetivo" em uma sociedade pluriétnica como a nossa [...] Essa crítica permitiu questionar o pretensioso princípio da objetividade nas ciências sociais, dando margem a uma série de visões fragmentadas da sociedade, que ainda não foram articuladas em uma única leitura alternativa da história social do país. Mas é precisamente em sua pluralidade e diversidade que reside o potencial epistemológico das fontes não escritas [...] (Bloch, 1971 *apud*, Rivera Cusicanqui, 2025, p. 113).

Utiliza-se aqui o conceito de *pachakuti*, apresentado por Cusicanqui (2025) como uma inversão ou desordem que inicia novos ciclos ou renovação, para descrever as novas ideias e direções para uma contemporaneidade que se desvencilham de projetos coloniais, baseado na exploração e destruição. Retoma-se aqui o pensamento de Krenak (2019) que, ao sugerir *ideias para adiar o fim do mundo*, traz a necessidade de integração com a natureza, saindo dessa abstração de unidade, separada, individual, admitindo que somos parte da natureza como meio de acessar “[...] lugares com conexão com o mundo que partilhamos; não é um mundo paralelo, mas que tem uma potência diferente” (Krenak, 2019, p. 66-67).

Essas formas de pensamento encontram barreiras para germinar em um modelo social guiado pelo consumo, em que as relações sociais são frequentemente afetadas pelo sistema global contemporâneo de mercantilização e afastamento com outras formas de viver. O que foi teorizado e sugerido por Bourriaud (2009) sobre a

função da arte contemporânea em agir e fomentar convivências e interações fora da lógica de mercado, já se encontrava em ação bem antes de ser sugerido, em uma relação natural de fazer e existir. No tópico seguinte, aborda-se o trabalho de Glicéria Tupinambá, que, ao resgatar a história e construir um Manto, fomentou experiências interativas, em um interstício abraçado por novas conexões e meios de se relacionar com a obra de arte e com o outro.

3.3 O voo do manto em subversão à lógica museológica

Glicéria Tupinambá (2024) é uma liderança nos âmbitos culturais e espirituais de sua comunidade na aldeia Serra do Padeiro, Terra Indígena Tupinambá de Olivença, Bahia, mas sua atuação vai além dela, pois também se engaja em lutas pelos direitos indígenas. Ser liderança dentro da sua comunidade, destaca, é de grande responsabilidade, pois se faz necessário manter e incentivar a preservação de conhecimentos ancestrais particulares da comunidade. Um desses saberes é o “Feitiço do Fio” que, além de ser uma técnica, demonstra uma intrínseca conexão com os antepassados, território, natureza e espiritualidade, sendo capaz de curar, aproximar as gerações e estreitar os laços comunitários (Silva, 2024).

Em *O Voo do Manto e o Pouso do Manto: Uma Jornada pela Memória Tupinambá*, Glicéria Tupinambá (2024) descreve o projeto “Manto em Movimento” e seus desdobramentos. O projeto consistiu em uma exposição de pesquisa, acompanhando o trajeto de visitas de um Manto Tupinambá da Serra do Padeiro em espaços diversos de São Paulo, desde a aldeia Kalipety, em Parelheiros, até o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, no período entre 3 de setembro e 9 de dezembro de 2023.

Durante a ocupação holandesa no século XVII, um dos Mantos Tupinambá, usado em cerimônias religiosas do povo, foi expropriado do seu território de origem, e encontrava-se até 2024 no Museu Nacional da Dinamarca. Após esforços conjuntos entre Ministério das Relações Exteriores, Ministério da Cultura, Ministério da Educação e Ministério dos Povos Indígenas, o museu dinamarquês confirmou a devolução em junho de 2023, e o retorno efetivou-se em julho de 2024.

O projeto “Manto em Movimento” é fruto de articulações desde os anos 2000. Enquanto as negociações sobre retornos de mantos da Europa ainda aconteciam, Glicéria (2024) pôs-se a questionar a possibilidade da elaboração de novos mantos, visto que o povo Tupinambá segue existindo. Em cooperação com sua aldeia na

Serra do Padeiro, e com base em suas pesquisas e espiritualidade, criou três mantos, seguindo o que chamou de “feitiço do fio”, como descreve:

Não parti da forma ou do objeto, mas sim do gesto: fui relembrando, de dentro pra fora, do pássaro até a pena, do nó para a malha, o que significa fazer o manto. Seguindo o que chamo de “feitiço do fio”, criei, com a autorização dos Encantados, três mantos – um que veste o Cacique Babau, outro que se encontra no Museu Nacional e este terceiro que pousou na Casa do Povo [...] (Silva, 2024, p. 302).

O trajeto deste último, mostrado na figura 17, descrito foi chamado de “voo do manto” pelo comitê curatorial, com o objetivo de “tecer” relações, conforme os lugares que visitaria. O critério de visitação, segundo a autora, aconteceu de acordo com as afinidades e conexões já existentes, em que as condições seriam “[...] lugares de acolhimento do manto fossem aqueles onde ele pudesse se sentir bem – um hóspede que visita seus anfitriões e é grato por aquilo que podem lhe oferecer – um pouso, uma comida, um leito, uma conversa” (Silva, 2024, p. 300). O tempo de estadia também era bastante flexível, variando de acordo com as proximidades e trocas.

Figura 17 – Glicéria Tupinambá ao lado do Manto



Fonte: Glicéria Tupinambá ao lado do Manto, no Memorial da Resistência em São Paulo (2023).

A exposição foi acompanhada de três painéis. No primeiro, a autora traça em linha azul o caminho que a levou ao encontro de 11 mantos localizados em coleções europeias nos países da Bélgica, França, Dinamarca, Itália e Suíça, e outros dois identificados em seus estudos, mas não localizados. Em linhas verdes, a autora demarca os trajetos e conexões particulares, por meio dos quais conseguiu compreender as relações estabelecidas pelo manto nas autogestões Tupinambá e também as relações estabelecidas com os colonizadores em solo brasileiro. Um

terceiro traço reflete sobre o papel da mulher na cultura e história tupinambá e por meio desse percurso, a autora afirma que o manto é feminino.

Em um segundo painel denominado “O manto é território”, é demonstrada a conexão histórica entre os mantos, resistência no território e luta pela demarcação, buscando também o resgate de processos comunitários que se concretizam por intermédio de agentes humanos e não-humanos (Silva, 2024, p. 300). Em um ato de subversão às normas museológicas, a autora buscou uma nova forma de existência para a obra, desvencilhando-se de modos expositivos tradicionais. Segundo a autora:

Ao invés de guardá-lo preso num só espaço físico, reproduzindo um gesto colonial de apropriação, a proposta coletiva foi de fazê-lo viajar, encontrar pessoas, instituições e objetos para seguir tecendo encontros. Ao aliar-se à nossa luta e resistência Tupinambá, o projeto convida a refletir sobre modos expositivos, museológicos e sobre as relações entre arte, memória e patrimônio a partir de nossa perspectiva indígena. [...] Nessa caminhada, um manto vai chamando outro manto, conectando os fragmentos da história, retomando territórios, produzindo reconhecimento. Costumo dizer que nossa história é como um pote quebrado, e eu me coloco como alguém que recolhe esses cacos (Silva, 2024, p. 298).

Ao longo dos lugares que o manto voava, as trocas estabelecidas com a obra eram bem diferentes das que se está acostumado a lidar em exposições, pois, também pousava em aldeias, ocupações e núcleos além fora dos circuitos museológicos. O manto puxou diálogos interseccionais de raça, gênero e classe, na medida em que aproximava os laços entre falantes e ouvintes. A autora em alguns momentos vestiu manto em um ato de autonomia e estreita relação com o manto. Em alguns momentos de sua obra, Glicéria Tupinambá (2024) enfatiza o aspecto sobre-humano trazido pelo feitiço do fio, em que os encontros estabelecidos não foram fruto do acaso, mas sim experiências propiciadas pelo aspecto espiritual do manto.

O manto foi convidado a fazer uma breve participação entre os dias 24 a 29 de outubro de 2023 na mostra *Histórias Indígenas*, organizada pelo Museu de Arte de São Paulo no núcleo brasileiro “Tempo não Tempo” – a ser percorrido melhor no capítulo 3 deste trabalho –, junto com a participação da autora no seminário *Histórias Indígenas* promovido para a exposição. Vale ressaltar que o manto não fez parte do conjunto de obras da exposição; o manto e a artista foram uma participação à parte, que contribuíram na programação durante a vigência da exposição.

Ao relatar a experiência, Glicéria Tupinambá (2024) reflete sobre o espaço museológico e como sua dinâmica ainda é baseada em parâmetros coloniais. A autora se deparou, ao longo da sua passagem pelo MASP, com o aspecto da comercialização, que é latente no mundo das artes; expõe a tentativa de compra do manto por um dos contatos do museu, e como a mercantilização está em um lugar oposto aos seus objetivos. Relata no trecho abaixo:

Ele não está no lugar da arte para ser comercializado como objeto. Ele não está neste espaço para ser transformado em objeto de arte. Eu permito que o manto seja visto como obra de arte, mas entendo que nele estão implicadas várias técnicas, que chamo de cosmo técnicas ancestrais. Há um enigma ainda em seu processo, que está relacionado à possibilidade de que, com ele, se estabeleça uma relação democrática, para que pessoas tenham acesso a ele. Daí provém minha forte convicção de que o manto não pode ficar parado dentro de um espaço só (Silva, 2024, p. 321).

Ao confrontar a mercantilização do manto, Glicéria Tupinambá (2024) também questiona a ideia de ser apenas um objeto, isolado, que não estabelece nenhuma conexão com seu entorno, nem com o modo e meio em que foi concebido, como se não tivesse raízes ou objetivos. Glicéria (2024) estende a existência do manto para além dos aspectos palpáveis e tangíveis, para outra dimensão, um acesso que historicamente foi tentado obstruir pelo colonialismo. O manto, além do material, também transita entre o passado para o presente, encaminhando para um possível futuro (Silva, 2024); portanto, encontra-se em um lugar além dos estabelecidos pelas dinâmicas comerciais, trazidas pelo dito modernismo visando o lucro. Está representado nele um território em movimento e expansão que não está à venda, assim como símbolos, signos e cosmologias ancestrais, impossibilitando-o também de estar contido em um acervo, reduzindo-o a mero objeto ou mercadoria (Silva, 2024).

Deste modo, questiona a maneira que museus lidam com as obras e memórias, e como suas práticas são marcadas pela objetificação, em um desejo implícito de posse, que revela a colonialidade do espaço:

Pois os museus e as pessoas que neles trabalham estão muito marcados por práticas que reforçam a objetificação das nossas culturas, que estão baseadas na posse, na competição, na disputa pela originalidade, pelo ineditismo. (Silva, 2024, p. 322)

Glicéria Tupinambá (2024) cita Françoise Vergès (2023) quando enfatiza que o museu não é um espaço neutro, mas um “campo de batalha”, de disputas ideológicas, políticas e econômicas, que reproduzem pensamentos patriarcais,

racistas e extrativistas. Aponta como solução uma dinâmica que contribua com os processos de acolher as obras e memórias, não visando o colecionismo, mas em um movimento comunitário que crie espaços e apoiem as lutas para o desenvolvimento de novas formas de fazer e habitar os museus. Estaria incluído também nesse projeto de descolonizar o museu o diálogo ativo com comunidades e povos que tiveram seus itens saqueados e usurpados, assim como os trabalhadores braçais que mantêm esses espaços, não como forma superficial de representatividade, mas como política ativa de reestruturação da instituição colonialista que é o museu.

Essa visão de enxergar apenas o objeto isolado, desconectado do seu contexto de produção, apresenta-se como um problema frente ao aumento das reivindicações de ocupação dos museus por parte dos povos originários, pois, ao reduzi-lo a um mero objeto, desconsidera-se o tempo além do cronológico que demanda, estando em outro movimento de construção, desenvolvido de acordo com sua cosmo técnica — parafraseando Glicéria Tupinambá (2024) — particular. Em uma lógica comercial, a obra adquire o caráter de produto, objetificado, forçando-a a cumprir um tempo estipulado para ser concretizada, como se sua conclusão fosse uma tarefa isolada dos demais âmbitos da vida, sem suas próprias questões como coletividade, ritmo e contexto produtivo. De acordo com Krenak (2021):

Refletir sobre criação, produção e disseminação cultural indígena, respondendo à crescente demanda por parte dos museus e instituições de arte no Brasil e no mundo por adquirir ou expor “arte indígena”, nos coloca frente a um problema com implicações estéticas, éticas e políticas. A ênfase da visão ocidental de arte, na qual confina-se o exercício da criação enquanto atividade específica, separada das demais esferas da vida cotidiana, contrasta com as práticas dos diferentes povos indígenas (Krenak, 2021, p. 44).

Considerar o tempo de criação deve estar incluído no processo de descolonizar o museu, pois essas obras encontram-se em outras dinâmicas de concretização, não estando retidas na materialidade, mas manifestando-se também nelas, como continua Krenak (2021):

Pois é assim, em simbiose com não humanos vivendo as *cosmopoéticas* ancestrais que operam estes mediadores de mundos. A arte dá entrada a essas conversas criativas, capazes de também encantar a existência, ampliando a subjetividade e vínculos profundos com Gaia [...] criando formas para o espírito que se abre em fluxos atemporais (Krenak, 2021, p. 45).

Compreender arte indígena contemporânea requer o desprendimento da linearidade temporal. Esse exercício torna-se difícil uma vez que em múltiplas

instâncias do cotidiano há urgência de cumprir prazos e metas estabelecidas, em um apego exacerbado ao consumo e à materialidade, pois o tempo é apenas um, nos é dito, e segue em uma única direção e dimensão.

Estudar arte decolonial, quando se recebe ao longo da vida educação em parâmetros de colonialidade, é um desafio, pois constantemente apresentam-se perspectivas que subvertem o que se entende como lógica e racionalidade. É frequente a demora em encontrar sentido em ideias que desafiam a rigidez unilateral e ordem aprendidas ao longo de anos em letramento nos terrenos da colonialidade.

No capítulo 3 *Histórias Indígenas: tridimensionalidade no núcleo brasileiro* desenvolve-se a análise de obras indígenas contemporâneas tridimensionais presentes na seção brasileira na exposição Histórias Indígenas, de 2023. Nas obras desses artistas, é possível perceber o aspecto cosmológico e o entrelace entre contemporaneidade e ancestralidade, em um trânsito que nos inspira a repensar a forma como se enxergam as representações artísticas e suas relações com o tempo.

4 HISTÓRIAS INDÍGENAS: TRIDIMENSIONALIDADE NO NÚCLEO BRASILEIRO

Entre o segundo semestre de 2024 e o primeiro semestre de 2025, esta pesquisa dedicou-se à análise do catálogo Histórias Indígenas (2023) - resultado da exposição de nome homônimo, que ocorreu entre 20 de outubro de 2023 e 25 de fevereiro de 2024 -, publicado pelo Museu de Arte de São Paulo em colaboração com o Kode Bergen Art Museum; em exibição, ficaram cerca de 270 obras de diferentes tipologias, suportes, origens, em períodos desde 200 a.C. até o século XXI. O catálogo é dividido em oito núcleos, sendo sete deles correspondem à obras de povos indígenas originários da Austrália, Brasil, Canadá, México, Aotearoa Nova Zelândia, Peru e região do povo Sápmi, e o último é dedicado para textos de caráter ativista em relação à lutas pelos direitos desses povos.

Cada um desses núcleos é iniciado com um texto de lideranças de suas regiões, acompanhado também de um título. O foco da presente pesquisa concentrou-se no núcleo do Brasil, intitulado *Tempo não tempo*, um nome curioso, mas não surpreendente; quando se habitua minimamente a produção de povos originários é frequente depararmos com maneiras diferentes de lidar com o tempo. Conceitos que para quem é socializado em um conjunto de normas atravessado pela colonialidade é complexo, mostra-se muito natural quando se estuda os trabalhos e a obra de indígenas.

Tempo não tempo é acompanhado por um texto introdutório escrito por Edson Kayapó, Kássia Borges Karajá e Renata Tupinambá. Contextualizam-nos brevemente sobre os artistas do núcleo, dividido em quatro subseções: Mito e ancestralidade, Grafismos, Autorrepresentação e Vida cotidiana. Os autores do texto introdutório também indicam uma forma de interpretar o *Tempo não tempo*:

O mundo é feito de infinitas narrativas e perspectivas sobre vida, cultura, educação, memória ou história, e não de uma linearidade imutável congelada no passado ou projetada no futuro. Para os povos originários, o mundo é composto da atemporalidade que atravessa toda criação da humanidade. O núcleo *Tempo não tempo* mergulha fora do tempo estabelecido pelo Ocidente e sua filosofia aristotélica propagada pelo domínio territorial (Kayapó, Karajá e Tupinambá, 2023, p. 27).

Também enfatizam sobre como as civilizações greco-romanas são colocadas como berço de civilizações modernas, que organizaram o sentido de sociedade, trazendo esse sentido para todo o continente americano, denominado Novo Mundo. (Kayapó, Karajá e Tupinambá, 2023, p. 27). Entretanto, o que foi entendido como

novo, e passível de ser salvo através do ideal de humanidade e civilidade pelos colonizadores, era na verdade um território já habitado, com múltiplas civilizações e cada uma com um sistema complexo de organização política, religiosa e ética.

Apesar dessa tentativa de supressão de todas essas complexidades, povos originários resistiram à colonialidade e, por meio de movimentos e lutas para reivindicar seus territórios, ocupam também lugares que historicamente apresentam padrões colecionistas e colonialistas, mas não como forma de rendição à cultura colonial ou submissão aos seus padrões, mas como forma de subversão; apropriar-se dos meios para reorganizá-los (Quijano, 2001 apud. Palermo, 2012, p. 230). Nesse sentido, buscam ocupar lugares e apropriar-se de meios que historicamente lhes foram negados, em uma retomada para resgatar o que fora apagado e produzir conhecimento (Palermo, 2012).

O catálogo, apesar de uma breve introdução inicial, não se propõem a se aprofundar em cada uma das obras, portanto, trago aqui uma análise sobre algumas obras tridimensionais contemporâneas apresentadas no catálogo *Histórias Indígenas* (2023), baseadas em outra visão de contemporaneidade e relação como espaço-tempo.

4.1 O menino do Rancho de Fykyá Pankararu

Fykyá Pankararu nasceu em São Paulo em 1999, mas mora desde a infância em território indígena Pankararu na cidade Tacaratu, em Pernambuco; cidade cujo nome tem origem indígena Pankararu e significa “serra de muitas pontas ou cabeças” por ter diversas serras pontiagudas.

Nascido como Leonardo, adotou o nome Fykyá, que significa camaleão, em referência à entidade que zela, O Rei Camaleão. Iniciou sua espiritualidade desde os 14 anos e desde então o complexo cosmológico acompanha sua produção artística. Fykyá Pankararu é um multiartista LGBTQ+, arte-educador, *cantador*, performer, ceramista e diretor do grupo Coco das Antigas.

Desde cedo, Fykyá já possuía experiência com barro, e esses conhecimentos foram crescendo no decorrer de sua vida. Em sua breve biografia em uma rede social, descreve sua arte como “[...] ponte que conecta o presente à minha ancestralidade.” *O menino do Rancho* (2022) é uma referência ao rito do povo Pankararu, que celebram os Encantados e agradecem pela cura de alguma doença. Os Encantados são indígenas vivos que se encantaram, entidades importantes para

a cosmologia Pankararu, pois representam ancestrais que cuidam e zelam pelo o povo.

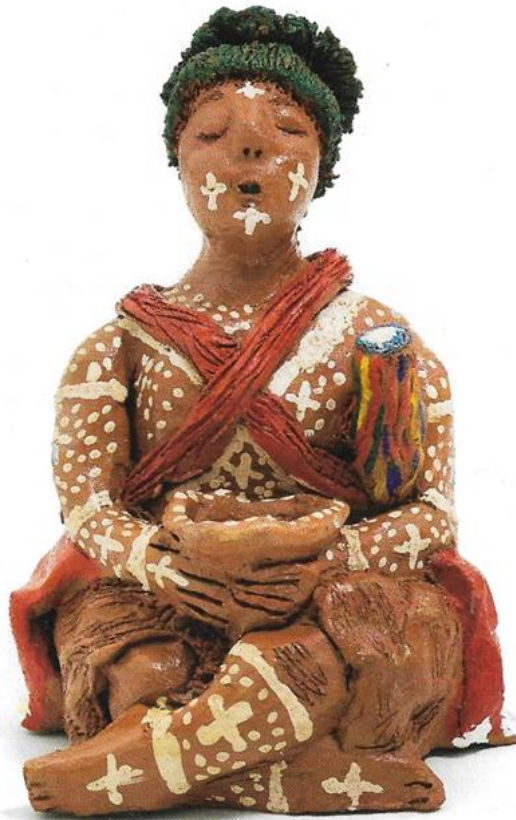
De acordo com Cícero (2021), liderança da aldeia Tapera, em trecho documental, O Menino do Rancho é fruto de uma promessa em que os pais de uma criança menino a oferecem aos Encantados, normalmente em um momento de vulnerabilidade na saúde. Prometem o menino para ir pro *Rancho*. O rito não tem uma data específica para acontecer, pode ser em qualquer período, exceto em fevereiro, quando ocorre a Corrida do Umbu, festejo tradicional. Os Encantados descem nos Praiás, vestimenta composta por saia e máscara de fibras de croá ou ouricuri.

A festa inicia no sábado à noite e prossegue até o dia de domingo. No sábado dançam no terreiro que ocorrerá a cerimônia, no domingo seguem para a casa do menino, em seguida para a casa da noiva simbólica, depois para a casa de duas madrinhas escolhidas, e retornam para o terreiro de onde foi iniciada a cerimônia, para outra etapa do trabalho; finalizam com a “pega” ou “entrega” do menino. O Encantado que conseguir pegar o menino, torna-se seu protetor pelo resto da vida, e caso nenhum pegue, o menino fica para o dono do terreiro. A captura dele não precisa ser pela captura total do corpo do menino, mas pegando apenas alguns dos acessórios que o menino usa já é suficiente para provar que o Praiá pegou o menino (Chellton Bizerra, 2021).

O Menino do Rancho (2022) é, além de uma escultura, um símbolo de tudo que a cosmologia Pankararu carrega. Além da materialidade, traz aspectos intangíveis que evidenciam o trânsito entre outras dimensões e tempos. “O barro tem vida e segredo... só quem se permite conectar-se consegue interpretar seus mistérios”, escreve Fykyá em um dos arquivos em seu perfil virtual pessoal. O barro é o elemento que sustenta o solo, também transmutado em objetos que carregam a água, a vida, constroem abrigos e a arte. Um elemento encontrado em diversas culturas ancestrais, e que permanece contemporâneo. O artista busca na materialidade do barro expressar os aspectos que somente podem ser acessados por meio do elo com a ancestralidade, revelando o trânsito entre mundos manifestados nas artes indígenas contemporâneas (Berbert, 2021). A obra demonstra a relação entre matéria e as mãos que a moldam com espiritualidade que

preserva seus segredos. A busca pela conexão entre os mistérios do barro e a expressão da vida é um importante aspecto nas obras de Fykyà Pankararu.

Figura 18 – O Menino do Rancho



Fonte: Histórias Indígenas (2023)

4.2 Pedra engole peixe ou boca da terra de Gustavo Caboco

Gustavo Caboco nasceu em Curitiba (PR) em 1989, tem sua atuação em múltiplas áreas como artes visuais, literatura, cinema, fotografia, vídeo, pintura, instalação, desenho, performance e produção têxtil; sua trajetória de retomada à identidade indígena começa quando, com 10 anos, retorna com a mãe Lucilene Wapichana à aldeia Canaúanim, próxima à cidade de Boa Vista, em Roraima. Lucilene, também aos 10 anos, foi levada de Roraima por uma missionária, e passou por diferentes lugares até se estabelecer em Curitiba. Gustavo se coloca como um indígena de Curitiba, Roraima, criando um vínculo entre a cidade que nasceu e cresceu, o Estado em que nasceu e cresceu sua mãe.

Apropriou-se do termo Caboco como forma de subverter o sentido pejorativo da palavra para a miscigenação entre indígena e branco. A conexão entre o lugar

que nasceu e o lugar que retornou são parte essencial da sua pesquisa e trabalho artístico. Gustavo frequentemente faz alusões à ideia de retorno a terra como forma poética, mas também como forma literal, como indica:

Às vezes as pessoas falam que acham lindas as metáforas que eu trabalho, mas minha insistência é dizer que não são metáforas, são coisas que aconteceram. Eu coloco essa marca temporal em 2001, pois é o momento de retorno à terra, literalmente. (Caboco, 2019 *apud* Lavigne, 2022)

De acordo com Nathalia Lavigne (2022), em conjunto com a mãe, suas primeiras produções aconteceram no ateliê de bordado, como influência direta dos missionários beneditinos, grupo ao qual Lucilene esteve submetida em decorrência da atuação da Igreja em território indígena. Apesar da relação controversa com o bordado, a prática se torna parte da exploração poética do artista. Um campo de encontros que resgata um passado marcado pela separação de sua mãe com suas raízes. O artista expõe a relação do bordado com o processo de construção artística e colonialidade:

Os fios de algodão continuam a rememorar o dia em que as máquinas de costura chegaram às comunidades junto das aulas de bordados oferecidas por padres e madres e os fios industriais passaram a disputar o lugar do fio fiado por vovó. Mas é que esses fios de algodão atravessaram o tempo e agora fazem parte dos debates de Arte e Esfera Pública. Narram a história de que um dos objetivos Beneditinos foi costurar um deus deles a um nosso (que nem chamávamos assim). Buscou, em outras palavras, a colonização do nascer e morrer ao instalar a fé em Tuminkery da. (Caboco, 2022)

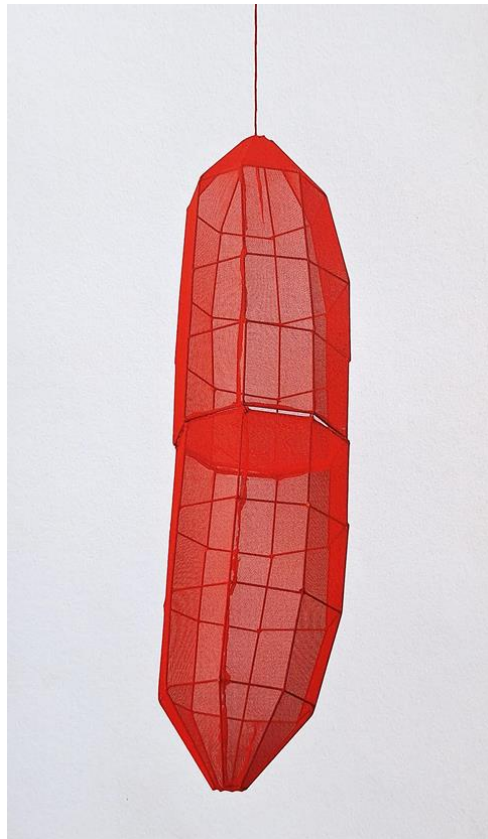
Ao apropriar-se do bordado e de outros materiais como ferramenta para estabelecer significados contracoloniais, Gustavo Caboco confirma o que foi trazido anteriormente por Quijano *apud*. Palermo, sobre como não é possível apropriar-se das ferramentas oferecidas pelo colonialismo sem subvertê-las, criando assim uma nova maneira de ocupar sem se render, de existir e criar de acordo com as próprias maneiras de entender o mundo. *Pedra engole peixe ou boca da terra* (2022) é uma obra que pense de cima para baixo, sem tocar o chão, trazendo um contorno etéreo de algo que antes de existir como obra, já existia nas memórias de Gustavo. O bordado aprendido em contextos coloniais, o tule que transparece seu interior e envolve o arame que o sustenta, remetendo uma armadilha de pesca.

Jaider Esbell no texto *Armadilha para armadilhas* discorre acerca necessidade de a Arte Indígena Contemporânea estar munida dos próprios aparatos de autocrítica, autoanálise e autodesenvolvimento para que não caia nas armadilhas coloniais de classificação ou de minimização da identidade. A arrancada e retomada

ao território, atrelados à miscigenação vivenciada por Gustavo são questões latentes que precisam ser acolhidas em direção a uma discussão construtiva (Esbell, 2020), desviando do apagamento da identidade indígena, em um diálogo com termos dissidentes aos colonialistas.

Percebe-se que o artista entende a arte contemporânea como um espaço que não consegue alcançar e contemplar as nuances e especificidades que a cosmovisão do povo wapichana possui. Berbert (2021) aborda sobre a necessidade de a nomenclatura ser arte indígena contemporânea, pois encontra-se em uma dimensão que não cabe como mera categoria da arte contemporânea, mas é um universo à parte, vivendo em outro tempo, com outra maneira de existir.

Figura 19 – Pedra engole peixe ou boca da terra



Fonte: Histórias Indígenas (2023).

4.3 Barão de Antonina do Coletivo Kókir, Luiz da Silva Kaingang e Jailton da Silva Foság

O coletivo Kókir é formado por Sheilla Souza e Tadeu Ta No Kaingang. Kókir, da língua Kaingang, significa fome. O coletivo realiza parcerias com diferentes etnias indígenas brasileiras, buscando resgatar a ancestralidade e seus atravessamentos

na arte e na cultura, refletindo sobre diversas formas de habitar o mundo, “destacando a fome em seus diferentes sentidos, real e metafórico” (Krenak, 2025, p. 6). A etnia Kaingang está distribuída em mais de 30 Terras Indígenas nos estados da região sul brasileira e em São Paulo. O primeiro registro da obra *Barão de Antonina* (2016) encontra-se na exposição *Sustento/Voracidade* (2016), que trouxe “um diálogo entre arte contemporânea, cultura material e cidade” (Souza, 2016, p. 3), com obras concebidas em parceria com pessoas do povo Kaingang da Terra Indígena Ivaí, localizada no interior do Paraná.

O nome da obra refere-se ao município localizado no sudoeste paulista, na divisa de São Paulo com o Paraná, que tem uma história marcada por invasões e genocídios coloniais. Até 1930 era compreendido como núcleo colonial, e em 1964 passou a ser considerado município. A obra consiste em um carrinho de supermercado envolvido com fibras sintéticas, formando um trançado kaingang. Nas palavras de Sheilla Souza:

A exposição *Sustento/Voracidade* problematiza a mistura dos objetos apresentados e das categorias envolvidas em sua produção. Elas são mastigadas e digeridas no campo ampliado das relações que se estabelecem entre produção artesanal e industrial, territórios urbano e indígena, galeria e museu (Souza, 2016, p. 39).

Souza aponta neste trecho um termo apresentado anteriormente por Rosalind Krauss (1984), o “campo ampliado”, em que a escultura apresenta-se como não paisagem e não arquitetura. Estende-se o uso da definição trazida por Krauss (1984) para abarcar outras manifestações artísticas além da escultura. Nessa perspectiva, *Barão de Antonina* (2016) leva a refletir acerca do lugar ocupado pela arte tanto no sentido literal — em que se encontra entre a paisagem e a arquitetura — quanto no sentido figurado, isto é, em meio às relações atravessadas pela lógica mercadológica, como trouxe Bourriaud (2009).

Uma obra semelhante foi apresentada na exposição “*O sensível está nas dobras do tempo*” que apresentou texto curatorial escrito por Ailton Krenak (2025), trouxe uma reflexão sobre a mistura/vãja trazida no trabalho com o uso de produtos cotidianos e trançado kaingang e sobre a relação com a Terra no pós-capitalismo:

As criações presentes nessa mostra seguem o compromisso de moldar artefatos a partir dos materiais que sobram em um mundo destruído pela ‘sociedade da mercadoria’, como Kopenawa Yanomami designa a humanidade comedora de terra. [...] Não apenas criar imagens ou design, mas inventar usos para materiais desgastados pela hiper exposição como o plástico, presente em muitos objetos. Um transe entre o que foi e o pode

ainda ser, uma mistura/vãja, em labor de refazer sentido em um descartado mundo em crise de paradigmas, que já alcançou há tempo, o limite dos materiais. Ferro, cimento e vidro instituíram o discurso do pós- capitalismo e engordam tudo o que surge na paisagem (Krenak, 2025, p.3).

Krenak (2025) coloca o processo de *vãja* como busca por sentido em um mundo colapsado, que está esgotando os recursos em uma relação exploratória sem retorno, que suprime formas distintas harmônicas de habitar a terra (Krenak, 2019). Evidencia a busca por refazer materiais obsoletos, que ganham novos sentidos com o trançado kaingang. Uma reinvenção em meio à crise do capital.

O plástico usado para reproduzir o trançado kaingang, da mesma forma que o carrinho de supermercado, são elementos que remetem ao consumo rápido, na medida em que são descartáveis. O uso desses materiais como forma de subversão evidencia-se na sua apropriação para a criação de uma obra distante das efemeridades contemporâneas e, além disso, comunica a o processo de apropriação para a criação de uma obra que se reinventa a partir do uso de materiais não orgânicos. Existe em *Barão de Antonina* (2016) a evidência do trânsito entre mundos no qual o ancestral permanece contemporâneo e a manifestação da contracolonialidade por meio da apropriação.

Figura 20 - Barão de Antonina



Fonte: Histórias Indígenas (2023).

4.4 A máscara de Naine Terena

Naine Terena é artista, curadora, cineasta, professora e pesquisadora. Nasceu em Cuiabá, Mato Grosso, graduou-se em comunicação na Universidade Federal do Estado, é mestre em artes e doutora em educação. Em seu processo de mestrado na Universidade de Brasília, desenvolveu um projeto cinematográfico — que trazia a história e genealogia de sua etnia, com o cotidiano da aldeia Limão Verde, em Mato Grosso —, intitulado *Kohixoti-kipáe, a Dança da Ema – Memória, Resistência e Cotidiano Terena*. No doutorado, permanece com o vínculo à aldeia Limão Verde, desta vez com o trabalho *Audiovisual na Escola Terena Lutuma Dias: Educação indígena diferenciada e as mídias*, em que propunha o ensino das culturas indígenas por meio de recursos audiovisuais.

Terena foi curadora da exposição *Véxoa, nós sabemos* em 2020 na Pinacoteca de São Paulo. A exposição foi um marco no que diz respeito às artes indígenas contemporâneas. As produções da artista têm início desde a década de 90, influenciada pelas artes manuais e cênicas e materiais têxteis. Em 2024 a artista teve uma exposição individual intitulada *O começo de tudo*, dividida nos núcleos: *Os outros*; *Eu sou uma árvore*; *Admirável mundo novo* e *Antes o mundo não existia*.

Em *O começo de tudo* (2024), Terena apresenta a série máscaras com obras feitas com retalhos de tecido. Apresenta uma forte presença manual, que descarta a busca por um planejamento inicial perfeito e harmônico, com simetria ou perfeição. Seu trabalho flui em direção à variadas texturas, com fiapos de tecidos solto, fitas em tamanhos desiguais e costuras irregulares. A *Máscara* materializa a existência do *outro*, ou seja, tudo que existe no mesmo espaço-tempo, mas não é passível de ser identificado ou não é percebido pelos olhos humanos.

Nas fitas de cetim, é possível identificar frases como “Ela é espertinha, aprende rápido”, “Eu só quero dar voz ‘pros índios’”, “Vocês vieram com o dinheiro do meu projeto”, “‘Vocês’ assumem e eu fico coordenando quietinha”, “Só você está reclamando”, “Você vai ganhar visibilidade”, “Você será selecionado porque é índio”, “A gente escreve o artigo junto, eu assino...”, “Vocês já estão representados”, “Hipervisibilidade”. Todas essas sentenças indicam a trajetória da artista enquanto indígena transitando por um mundo atravessado pelo colonialismo, trazendo uma

ideia equivocada de visibilidade, marcada por violências simbólicas e objetificação das obras e dos artistas.

A máscara (2023) é uma metáfora visual de tudo aquilo que os espectadores não veem, das barreiras colocadas ao artista indígena em um cenário colonialista que constantemente apaga e reduz as vivências com falas depreciativas, revelando o racismo estrutural daqueles que as falam. A irregularidade das formas e as frases denotam o acúmulo de anos marcados por preconceitos que permeiam as vivências da artista, e evidenciam o processo irregular e árduo que as máscaras de uma falsa inclusão – aquela que não busca uma mudança efetiva – trazem. Terena desmascara tudo que há de mais preconceituoso, a face suja que os museus e demais agentes colonialistas buscavam ocultar por anos, e mesmo em frente à resistência e aparente mudança de conduta, seguem tentando minimizar as potencialidades de artistas indígenas. Diante disso, enfatiza-se a necessidade de buscar meios que desvie das armadilhas dos sistemas de poder colonial que ainda existem e se revelam em diversos momentos, desmascarando a ideia de uma aceitação plena e livre de preconceitos.

Figura 21 - A máscara



Fonte: Histórias Indígenas (2023)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de Nicolas Bourriaud (2009) e Rosalind Krauss (1984) foi possível compreender sobre como a arte se desenvolve e acontece contemporaneamente. Bourriaud (2009) trouxe que a arte contemporânea se preocupa em estabelecer vínculos fora dos parâmetros mercadológicos e estabeleceu uma proximidade ao contextualizar as relações nos centros urbanos, aproximando assim da realidade cotidiana de muitos que nasceram e foram educados em meio a essa lógica citadina. Apesar das produções originárias estarem em outros parâmetros e tempos, fez-se importante trazê-lo para situar o espaço em que muitos vivem. Krauss (1984) discorre acerca de a escultura contemporânea ser entendida como auto referencial, sem relação com o espaço, algo inconcebível quando se trata de arte indígena, pois as produções artísticas estão ligadas aos universos simbólicos e cosmológicos do artista. Criticou também a visão evolucionista das formas como meio de afastar o sentimento de indiferença e estranhamento, pensamento importante, pois desvincula a obra de arte como uma linha progressiva unilateral.

Aníbal Quijano (1992) distingue colonialidade e colonialismo, estabelecendo bases para Walter D. Mignolo (2010) elucidar acerca das consequências desses fatores na estética, e como influenciam no nosso olhar sobre o mundo. Faz-se importante também compreender a forma em que povos originários ocupam espaços atravessados pela colonialidade como forma de reorganização. Françoise Vergès (2023) expõe as origens genocidas e coloniais dos museus e, assim como Zulma Palermo (2012), indica a forma em que se podem subverter essas raízes, mas não como forma de render-se a elas, mas como forma de apropriar-se dos meios para remanejá-los em direção à uma outra visão de mundo.

Silvia Rivera Cusicanqui (2025) e Ailton Krenak (2019) estabeleceram as bases para uma melhor compreensão acerca do domínio simbólico, que ainda é latente na contemporaneidade, e, portanto, afeta o modo de leitura e interpretação de obras artísticas indígenas. Moquém_Surarî (2021) explicou a importância da ordem dos fatores e como a linguagem afeta a forma que percebe-se as ideias; nesse sentido, Glicéria Tupinambá (2024) oferece um novo olhar sobre a maneira de habitar o espaço museológico e lidar com as obras de arte.

Os artistas aqui trazidos presentes na exposição *Histórias Indígenas* (2023) são frutos de séculos de luta e resistência. Todos compartilham o apreço e valorização pelo território e pelos entrelaços trazidos pela ancestralidade. Habitam esse “mundo-do-meio” em um trânsito que lhes permite estar atentos ao mundo contemporâneo, permeado por ideias consumistas, exploratórias e desarmônicas com a Terra, mas sem desconectar-se das cosmologias originárias. *Histórias Indígenas* (2023) trouxe o cruzamento da instituição museológica historicamente colonialista, com povos que foram vítimas das expropriações e objetificação, para as quais a instituição contribuiu. Em um fluxo reverso, subverteram, reorganizaram e ocuparam, estabelecendo assim bases mais firmes para um possível futuro anticolonial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMA PRETA. **Povo Pankararu realiza segunda edição de mostra de música nacional**. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/cultura/povo-pankararu-realiza-segunda-edicao-de-mostra-de-musica-nacional-evento-comeca-nesta-sexta-feira-24/>. Acesso em: 27 out. 2024.

ARTE QUE ACONTECE. **“O começo de tudo” de Naine Terena na Carmo Johnson Projects**. Disponível em: <https://artequeacontece.com.br/evento/o-comeco-de-tudo-de-naine-terena-na-carmo-johnson-projects/>. Acesso em: 29 mar. 2025.

ARTE QUE ACONTECE. **O sensível está nas dobras do tempo de Kókir na Carmo Johnson Projects**. São Paulo, 2025. Disponível em: <https://artequeacontece.com.br/evento/o-sensivel-esta-nas-dobras-do-tempo-de-kokir-na-carmo-johnson-projects/>. Acesso em: 29 mar. 2025.

ARTSOUL. **Exposição individual do coletivo Kókir**. São Paulo, 2025. Disponível em: <https://artsoul.com.br/revista/eventos/exposicao-individual-do-coletivo-kokir>. Acesso em: 29 mar. 2025.

AVANTE! **1917 – A Porta do Inferno de Rodin**. 2017. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.avante.pt/pt/2295/memoria/147636/1917---A-Porta-do-Inferno-de-Rodin>. Acesso em: 10 maio 2026.

AVOLESE, Claudia Mattos; MENESES, Patricia D. **Arte não Europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil**. 1. ed. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2020.

BEIRAS D'ÁGUA. **Paga de Promessa Menino do Rancho**. Disponível em: <https://beirasdagua.org.br/item/paga-de-promessa-menino-do-rancho/>. Acesso em: 27 out. 2024.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 15-63.

BRITANNICA, Editors of Encyclopaedia. **Harriet Tubman**. In: Encyclopedia Britannica. 2026. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Harriet-Tubman>. Acesso em: 29 mar. 2025.

CABEZA, Dani. **Pedro Lasch. Re/Generación | Serie Black Mirror / Espejo Negro**. Time Out Madrid, 2025. Disponível em: <https://www.timeout.es/madrid/es/arte/pedro-lasch-re/generacion-serie-black-mirror/-espejo-negro>. Acesso em: 29 mar. 2025.

CABOCO, Gustavo. **Mas o que é que acontece quando cai a grande árvore?** Almeida & Dale, 2022. Disponível em: <https://almeidaedale.com.br/textos/mas-o-que-e-que-acontece-quando-cai-a-grande-arvore/>. Acesso em: 10 maio 2026.

CARMO JOHNSON PROJECT. **Naine Terena**. Disponível em: <https://www.carmojohnsonprojects.com/pt/perfil-naine-terena>. Acesso em: 29 mar. 2025.

CHELLTON BIZERRA. **Documentário: Menino do Rancho: a luta entre céus e terra**. YouTube, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Amy3yigKg_E. Acesso em:

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociologia da imagem: olhares ch'ixi a partir da história andina**. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2025. p. 11-252.

ENCICLOPÉDIA DO MUNDO. **Benjamin Banneker: o astrônomo autodidata que desafiou a escravidão e ajudou a desenhar Washington D.C.**, 2025. Disponível em: <https://enciclopediadomundo.com/benjamin-banneker-o-astronomo-autodidata-que-desafiou-a-escravidao-e-ajudou-a-desenhar-washington-d-c/>. Acesso em: 29 mar. 2025.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ. **Naine Terena**. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/65601-naine-terena>. Acesso em: 29 mar. 2025.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Gustavo Caboco**. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/64502-gustavo-caboco>. Acesso em: 8 fev. 2025.

ESBELL, Jaider. **A arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas**. Jaider Esbell, 2020. Disponível em: <https://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>. Acesso em: 29 mar. 2025.

FUNDACIÓN CASA DE MÉXICO EN ESPAÑA. **Pedro Lasch. Re/Generación | Serie Black Mirror / Espejo Negro**. Madrid, 2026. Disponível em: <https://www.casademexico.es/exposicion/re-generacion-de-pedro-lasch/>. Acesso em: 29 mar. 2025.

GAMA, Guilherme. **Após 300 anos na Dinamarca, manto Tupinambá volta ao Brasil**. CNN Brasil, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/apos-300-anos-na-dinamarca-manto-tupinamba-volta-ao-brasil/>. Acesso em: 29 mar. 2025.

GLICÉRIA Tupinambá ao lado do Manto, no Memorial da Resistência em São Paulo. 2023. 1 fotografia. In: **MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO**. Manto em movimento: Manto Tupinambá pousou no Memorial da Resistência para discutir o direito à memória ancestral. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://memorialdaresistencia.org.br/>. Acesso em: 23 maio 2026.

HARRIET Tubman. In: **ENCYCLOPÆDIA Britannica**. Chicago: Encyclopædia Britannica, [2026]. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Harriet-Tubman>. Acesso em: 29 mar. 2025.

ISSUU. **O Menino do Rancho**. Disponível em: https://issuu.com/paularubens/docs/festa_fe_arte_-_manifestac_o_es_da_cultura_popula/s/14494651. Acesso em: 27 out. 2024.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Pankararu. **Povos Indígenas no Brasil**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Pankararu>. Acesso em: 23 maio 2026.

JESUS DA SILVA, Glicéria. **O voo do Manto e o Pousa do Manto**: uma jornada pela memória Tupinambá. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v.8, n. 2, p. 294-333, 2024. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675041>.

KAYAPÓ, Edson, KARAJÁ, Kássia e TUPINAMBÁ, Renata. Mitos e ancestralidade.. **Histórias Indígenas**. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND, São Paulo, 2023.

KRENAK, Ailton. **KÓKIR**: “O sensível está nas dobras do tempo”. Ensaio curatorial. São Paulo: Carmo Johnson Projects, 2025. Catálogo de exposição.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 128-137, out./1984. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118/28402>. Acesso em: 15 out. 2025.

KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. 1. ed. São Paulo: Companhia Das Letras, 2019. p. 9-72.

LASCH, Pedro. **Black Mirror / Espejo Negro**. 2008. 1 fotografia. Disponível em: <https://pedrolasch.com/blackmirror.html#>. Acesso em: 16 maio 2026.

LAVIGNE, Nathalia. **Gustavo Caboco: conectando histórias indígenas no Brasil**. Almeida & Dale, 2022. Disponível em: <https://almeidaedale.com.br/textos/gustavo-caboco-conectando-historias-indigenas-no-brasil/>. Acesso em: 23 maio 2026.

MERCADO, Melchor María. **Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)**. 1841-1869. p. 35. 1 ilustração, color. Disponível em: <https://archive.org/details/album-de-paisajes-tipos-humanos-y-costumbres-de-bolivia-1841-1869/page/n35/mode/2up>. Acesso em: 19 maio 2026.

MIGNOLO, Walter D.. Aesthesis decolonial: Artículo de reflexión. **Calle14**, Universidad de Duke, v. 4, n. 4, p. 10-25, jan./2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/44708361_Aiesthesis_Decolonial/link/57a79c9408ae3f45293907f1/download?_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIiwicGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIn19. Acesso em: 4 abr. 2026.

MILLAN ART. **Gustavo Caboco**. Disponível em: <https://millan.art/artistas/gustavo-caboco/>. Acesso em: 8 fev. 2025.

MILLAN ART. **Gustavo Caboco está na coletiva ‘Histórias Indígenas’**. Disponível em: <https://millan.art/noticias/gustavo-caboco-esta-na-coletiva-historias-indigenas/>. Acesso em: 8 fev. 2025.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Moquém_Surari**: arte indígena contemporânea. São Paulo: MAM. 2021.

OROZCO, Gabriel. **Crazy Tourist**. 1991. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/CRAZY-TOURIST/2E2FE278B4FA6327>. Acesso em: 10 maio 2026.

OSTROWER, F. **Universo da Arte**. 10. ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1996.

PANKARARU, Fykyá. Idealização: Coquetel Molotov. [post]. In: **Instagram**: @fykyapankararu, 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/fykyapankararu/> Acesso em: 27 out. 2024.

PANKARARU, Fykyá. O barro tem vida e segredo... [post]. In: **Instagram**: @fykyapankararu, 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C_nT6hHuOk1/?img_index=1 Acesso em: 23 maio 2026.

PALERMO, Zulma. **Mirar para comprender: artesanía y re-existencia. Otros Logos**. Revistas de Estudos Críticos. Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad, Universidad Nacional del Comahue. n.3, 2012, p.223-236.

PIPA. **“O começo de tudo”: individual destaca a produção artística de Naine Terena**. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2024/09/o-comeco-de-tudo-individual-destaca-a-producao-artistica-de-naine-terena/>. Acesso em: 29 mar. 2025.

PONTES, Renata. As giras de Fykyá Pankararu: novidades antiquíssimas nas alquimias da arte e da vida. **Continente**, Recife, 2026. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/perfil/as-giras-de-fykyapankararu>. Acesso em: 23 maio 2026.

POVOS INDÍGENAS NO BRASIL. **Pankararu**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Pankararu>. Acesso em: 27 out. 2024.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad y Modernidad-racionalidad**. In: BONILLO, Heraclio (comp.). Losconquistados. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones; FLACSO, 1992, p. 437-449.

REY, Sandra. **Da prática à teoria**: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. Porto arte, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95, 1996. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/335351889_Da_pratica_a_teorias_tres_instancias_metodologicas_sobre_a_pesquisa_em_poeticas_visuais. Acesso em: 15 out. 2025.

RODIN, Auguste. **Monument to Balzac**. 1898 (fundido em 1954). Nova York, 1 escultura, bronze, 282 x 122.5 x 104.2 cm.. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/80862>. Acesso em: 10 maio 2026.

SANTOS, Tadeu dos (org.). **Sustento/Voracidade**. Textos de Sheilla Souza et al. Curitiba: Edição do autor, 2016. 64 p.

SIMEONI, Andrea. **Statua Equestre di Marco Aurelio**. [s.d.]. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.cosavederearoma.com/statua-equestre-di-marco-aurelio/>. Acesso em: 10 maio 2026.

TACARATU. Prefeitura Municipal. **Cidade**. Tacaratu, 2014. Disponível em: https://web.archive.org/web/20160405175614/http://www.tacaratu.pe.gov.br/?page_id=7. Acesso em: 23 maio 2026.

TIMEOUT MADRID. **Pedro Lasch: Re/generación (Serie Black Mirror / Espejo Negro)**. Madri, [2022?]. Disponível em: <https://www.timeout.es/madrid/es/arte/pedro-lasch-re/generacion-serie-black-mirror/-espejo-negro>. Acesso em: 23 maio 2026.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Projects 41: Gabriel Orozco**. Nova York: MoMA, 1993. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/403>. Acesso em: 10 maio 2026.

TRENT, Noelle. **Frederick Douglass**. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica, 2026. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Frederick-Douglass>. Acesso em: 10 maio 2026.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu**: programa de desordem absoluta. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Orfeu Negro, 2023.

WASSÉN, Henry. La visite de l'Indien Cuna Rubén Pérez Kantule au Musée de Gothembourg en 1931. **Journal de la Société des Américanistes**, Paris, t. 24, n. 2, p. 235-243, 1932. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1932_num_24_2_1857. Acesso em: 16 maio 2026.

WILSON, Fred. **Mining the Museum**: An Installation by Fred Wilson. 1992. 1 fotografia. In: HOUSTON, Kerr. How Mining the Museum Changed the Art World. **BmoreArt**, 3 maio 2017. Disponível em: <https://bmoreart.com/2017/05/how-mining-the-museum-changed-the-art-world.html>. Acesso em: 16 maio 2026.

Y7RIK. **Luis de Góngora: biografia e obras**. Maestro Virtuale, 2024. Disponível em: <https://maestrovirtuale.com/luis-de-gongora-biografia-e-obras/>. Acesso em: 10 maio 2026.

ANEXO A — Plano de curso**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO**

Fundação instituída nos termos da Lei nº 5.152, de 21/10/1966

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

PLANO DE CURSO

Exigência da Resolução n.1 de 16 de janeiro de 2009, que normatiza os cursos de Licenciatura em Artes Visuais

TEMA: Artes indígenas

TÍTULO: Arte indígena contemporânea e decolonialidade.

PERFIL DO ALUNO:

Alunos do 3º ano do ensino médio.

CARGA

HORÁRIA:

12h

EMENTA:

O curso busca analisar as práticas contemporâneas decolônias no campo das artes visuais, com ênfase nos povos indígenas brasileiros, rompendo estereótipos e generalizações acerca desses povos. Fundamentado ideia de Jaider Esbell (2021) em compreender a obra além da sua forma física – e considerando os saberes milenares que a constroem – faz-se necessário explorar as tecnologias ancestrais que cercam as artes contemporâneas indígenas, evidenciando o trânsito entre os tempos (Berbert, 2021). Para isso, busca-se decolonizar o olhar do aluno por meio da análise das diversas manifestações artísticas indígenas, correlacionando-as aos seus contextos, averiguando as cosmovisões que as tangenciam.

OBJETIVO GERAL:

Compreender a decolonialidade a partir dos povos originários brasileiros, mapeando-os geograficamente, analisando suas organizações sociais e cosmovisões, correlacionando-as às manifestações culturais que formam as identidades desses povos. A partir disso, identificar as diversas práticas artísticas visuais contemporâneas, com foco em obras tridimensionais.

Considerando a importância do estudo das artes indígenas para o pensamento crítico e respaldado pela vigência da Lei 11.645/2008 — que torna obrigatório o estudo das culturas indígenas, assim como das culturas afro-brasileiras nos níveis fundamental e médio das escolas públicas e privadas do Brasil —, o plano de curso pretende incentivar a apropriação dos conhecimentos relativos ao patrimônio artístico de distintos tempos e lugares, tendo em vista sua diversidade, assim como seus processos de reconhecimento nas manifestações artísticas sociais, visando a compreensão crítica e histórica, em concordância com a habilidade EM13LGG601 trazida na Base Nacional Comum Curricular; assim como estabelecer relações entre as práticas artísticas e distintas dimensões da vida social, cultural, política e econômica, para identificar os processos históricos que possibilitaram a construção dessas práticas, de acordo com a habilidade EM13LGG604.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Localizar distintos povos originários distribuídos no território brasileiro, apontando-os no mapa do país;
- Analisar as diversas organizações sociais e modos de vida desses povos;
- Compreender as cosmovisões, ancestralidades e relações com território.
- Identificar as produções artísticas tridimensionais indígenas (grafismos, cerâmica, plumária, etc), com análise nos materiais usados e significados;

METODOLOGIA:

As aulas iniciais do plano de curso serão expositivas e dialogadas, dedicadas a uma contextualização geral sobre o período pré e pós-colonização, retomando, sobretudo, conteúdos estudados em História, demonstrando esses períodos por meio de registros como pinturas e objetos arqueológicos. Posteriormente, serão retomados conceitos sociológicos como etnocentrismo, darwinismo cultural e racismo estrutural, direcionando a discussão para os conceitos de colonialismo e colonialidade trazidos por Aníbal Quijano (1992), assim como a ideia de decolonialidade. Como exemplo de decolonialidade, será trazido, como referência, o trabalho *O Voo do Manto e o Pouso do Manto: Uma Jornada pela Memória Tupinambá*, da autora Glicéria Tupinambá (2024).

Também será adotado o modelo de sala de aula invertida para incentivar o senso crítico, por meio da interpretação e identificação da decolonialidade nos trechos previamente separados de *O'MA'KON – Bicharada – Reunião De Bichos*, escrito por Jaider Esbell (2021), e de *Pedagogias da Transformação: Para um começo de conversa*, escrito por Paula Berbert (2021), presentes no catálogo *MOQUÉM_SURARÍ: Arte Indígena Contemporânea*.

Os alunos serão divididos em seis grupos, sendo um deles responsável por trazer uma pesquisa de contextualização do período pré e pós-colonial, e os demais correspondendo a uma das cinco regiões do país. Por meio da pesquisa virtual, os alunos deverão analisar a história desses povos, a(s) língua(s) falada(s), a organização social, a espiritualidade, as manifestações artísticas tradicionais e os artistas contemporâneos, com ênfase em obras tridimensionais.

Com base nesta pesquisa, deverão organizar uma apresentação em cartazes que tragam essas informações, de forma a construir, na sala, uma “galeria”, que será percorrida e mediada pelos alunos.

Para concluir o plano de curso, será realizada uma roda de conversa destacando os aprendizados, as dificuldades e trazendo uma reflexão crítica sobre o processo.

AVALIAÇÃO:

Será avaliada a participação dos alunos, organização e coerência das pesquisas, e apresentação final dos trabalhos, conforme os objetivos da BNCC. Priorizando a apreciação das obras de arte e a identificação dos elementos de linguagem visual, a contextualização histórica e leitura crítica das obras.

CRONOGRAMA DAS AULAS (12 aulas)

1	As três aulas iniciais terão caráter contextualizador, nas quais serão lembrados conteúdos apreendidos ao longo dos anos escolares. A primeira abordará o território pré-colonial brasileiro, com a exibição de um mapa que demonstra distribuição geográfica por volta de 1500, a partir das famílias lingüísticas Tupi-Guarani, Jê, Arúak, Karib, Pano, Tukano e Charrua. Serão demonstrados por meio de esquemas visuais as famílias dos dois maiores troncos lingüísticos Tupí e Macro-Jê. Ao final, os alunos deverão fazer registros visuais que demonstrem essas distribuições lingüísticas.
2	Aula direcionada ao estudo do período colonial a partir da chegada de Pedro Álvares Cabral, abordando os interesses coloniais, a relação entre colonizadores e povos indígenas e as disputas territoriais decorrentes da chegada europeia, com ênfase na resistência desses povos. Serão também analisadas criticamente as obras "A Primeira Missa no Brasil", de Victor Meirelles, e "Encontro de Viajantes com Índios", de Johann Moritz Rugendas.
3	A partir da contextualização das primeiras aulas, serão retomados alguns conceitos trazidos na Sociologia, como etnocentrismo, darwinismo cultural e racismo estrutural, introduzindo assim a distinção entre os conceitos de colonialismo e colonialidade, trazidos por Aníbal Quijano (1992), e o conceito de decolonialidade. Serão discutidas as formas como essas ideias ainda permeiam a contemporaneidade e de que forma é possível subvertê-las a partir da decolonialidade. Em seguida, será trabalhado o conceito de Arte Indígena Contemporânea (AIC) para introduzir a aula posterior e, para exemplificar a AIC, será apresentado e analisado, em linguagem adaptada, o trabalho O Voo do Manto e o Pouso do Manto: Uma Jornada pela Memória Tupinambá, de Glicéria Tupinambá, destacando os aspectos decoloniais e os momentos em que a obra foi atravessada pela colonialidade.
4	A quarta aula seguirá o modelo de sala de aula invertida. Será solicitado previamente à escola a impressão de trechos de "O'MA'KON – Bicharada – Reunião de Bichos", escrito por Jaider Esbell (2021), e de "Pedagogias da Transformação: Para um começo de conversa", escrito por Paula Berbert

	(2021), presentes no catálogo MOQUÉM_SURARÎ: Arte Indígena Contemporânea. Os alunos serão divididos em dois grupos, cada um responsável pela leitura de um trecho. Serão orientados a identificar a decolonialidade trazida (conceito trabalhado anteriormente) e relação com Arte Indígena Contemporânea apresentados nos textos. Ambos os grupos ficarão livres para distribuir os textos entre si. Terão 30 minutos para ler e identificar os aspectos que chamaram sua atenção e que se relacionam com a decolonialidade. Nos últimos 30 minutos, os grupos compartilharão as informações destacadas com os demais colegas. Os alunos ficarão livres para fazer suas próprias considerações acerca da leitura.
5	Aula dedicada à revisão geral dos conteúdos tratados anteriormente e à introdução da parte prática. De forma colaborativa, serão anotados no quadro os principais conceitos trabalhados desde a primeira aula, destacando os aspectos históricos e sociológicos abordados e discutindo-os de forma crítica. Em seguida os alunos serão divididos em grupos para estudar diferentes modalidades artísticas de povos originários. Serão distribuídos os seguintes temas: plumária Ka'apor do Maranhão, Grafismos Yanomami, Cerâmica Waujá, objetos tridimensionais dos Guarani-Mbya, obras tridimensionais de Gustavo Caboco. Serão apresentados os povos que fabricam e criam estas artes, dentro de seu contexto histórico e cultural. Como atividade individual para casa, os alunos deverão pesquisar sobre a história desses povos, a(s) língua(s) falada(s), a organização social, a espiritualidade e as manifestações artísticas tradicionais. A pesquisa deverá ser registrada no caderno e feita a partir de fontes acadêmicas, sobretudo no site do instituto sociambiental.
6	Etapa dedicada à sistematização das pesquisas. Será explicado o trabalho final, que consistirá em uma espécie de construção de uma galeria na sala de aula, onde as paredes deverão ser ocupadas com cartazes explicativos que tragam o que foi pesquisado anteriormente, destacando a necessidade de priorizar imagens em vez de textos. Os alunos se reunirão com seus grupos e compartilharão as pesquisas. Com o auxílio da professora, deverão organizar as informações de forma coerente. Como segunda parte da pesquisa, os grupos relacionados às regiões deverão pesquisar artistas e/ou grupos indígenas contemporâneos para integrar à pesquisa anterior. Serão levados como exemplo: pintura <i>Indígena em Foco</i> (2016), de Arissana Pataxó; escultura <i>Menino do Rancho</i> (2022), de Fykyá Pankararu; instalação <i>Pedra engole peixe ou boca da terra</i> (2022), de Gustavo Caboco; instalação <i>A máscara</i> (2023), de Naine Terena; objeto/instalação <i>Barão de Antonina</i> (2016), do Coletivo Kókir; desenho com tinta de caneta hidrográfica, lápis grafite e giz de cera <i>Comemoração theã [Comemoração]</i> (2011), de Joseca Yanomami; colagem digital <i>Um sonho</i> (2021), de Mavi Moraes; desenho digital <i>Mulher indígena e sapatão</i> (2019), de Yacunã Tuxá; videoperformance <i>Como fumaça</i> (2022), de Ziel Karapotó.
7	Etapa direcionada à integração da segunda pesquisa à primeira, discutindo também como as informações serão organizadas visualmente na sala de aula e a distribuição da pesquisa (já sistematizada) entre os integrantes do grupo. Com esses aspectos definidos, deverão elencar a forma como elaborarão a sua seção da “galeria”, ficando também responsáveis pelos materiais que serão utilizados.

8 e 9	Etapas dedicadas à elaboração prática: organização dos textos e imagens a serem colocados nos cartazes, revisão dos recursos que utilizarão e da forma como serão dispostos nas paredes da sala.
10	A apresentação ocorrerá de uma forma em que a sala será percorrida pelos alunos por meio das seções delimitadas pelos cartazes de cada grupo, nas quais cada um deles será responsável por mediar sua parte. Etapa dedicada à apresentação dos três primeiros grupos, com tempo entre 15 e 20 minutos, podendo ser aberta a possíveis perguntas.
11	Apresentação dos três últimos grupos, com apresentação entre 15 e 20 minutos, podendo ser aberta a perguntas.
12	Com as cadeiras organizadas em círculo, será realizada uma roda de conversa para o encerramento do curso. Nesse momento, serão retomados os conteúdos abordados desde a primeira aula, revisitando os aspectos históricos, artísticos e decoloniais discutidos ao longo do percurso. Além disso, será promovido um momento de diálogo para que os estudantes compartilhem suas pesquisas, as dificuldades encontradas, os aprendizados construídos e as reflexões decorrentes das atividades desenvolvidas.

REFERÊNCIA

Bibliografia básica

360MERIDIANOS. **Descoberta ou conquista: o Brasil antes de 1500**. Disponível em: <https://www.360meridianos.com/descoberta-conquista/>. Acesso em: 13 jul. 2026.

ARAÚJO, Silvia; BRIDI, Maria; MOTIM, Benilde. **Sociologia**. 2. ed. São Paulo: Editora Scipione, 2016. p. 170-181.

ARTE QUE ACONTECE. **“O começo de tudo” de Naine Terena na Carmo Johnson Projects**. Disponível em: <https://artequeacontece.com.br/evento/o-comeco-de-tudo-de-naine-terena-na-carmo-johnson-projects/>. Acesso em: 14 jul. 2026.2025.

CELESTE. **Yanomami: A arte como luta**. Disponível em: <https://celeste.art.br/yanomami-a-arte-como-luta/>. Acesso em: 16 jul. 2026.

CHRISTAL GALERIA. **Ziel Karapotó – Como fumaça**. Disponível em: <https://www.christalgaleria.com.br/exposicoes/ziel-karapat-com-fumaa#:~:text=Ziel%20Karapot%C3%B3%20%E2%80%93%20Como%20fuma%C3%A7a&text=Com%20curadoria%20de%20B%C3%A1rbara%20Collier,de%20proced%C3%Aancia%20enquanto%20grupo%20humano..> Acesso em: 14 jul. 2026.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Gustavo Caboco**. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/64502-gustavo-caboco>. Acesso em: 14 jul. 2026.

GIL, Carmen; COELHO, Diego; SIQUEIRA, Fernanda. **Arissana Pataxó**. 1. ed. Rio Grande do Sul: Pomo Estúdio, 2023. p. 11-16.

INSTITUTO DE ESTUDOS AVANÇADOS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Arissana Pataxó Braz**. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/pessoas/pasta-pessoaa/arissana-pataxo-braz> . Acesso em: 14 jul. 2026.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Terras Indígenas no Brasil**. Disponível em: <https://ti.socioambiental.org/>. Acesso em: 13 jul. 2026.

JESUS DA SILVA, Glicéria. **O voo do Manto e o Pouso do Manto**: uma jornada pela memória Tupinambá. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v.8, n. 2, p. 294-333, 2024. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675041>.

MILLAN ART. **Gustavo Caboco está na coletiva 'Histórias Indígenas'**. Disponível em: <https://millan.art/noticias/gustavo-caboco-esta-na-coletiva-historias-indigenas/> . Acesso em: 14 jul. 2026.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Histórias Indígenas**. São Paulo, 2023.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Conversa com o artista Joseca Yanomami**. Disponível em: <https://mam.org.br/evento/conversa-com-o-artista-joseca-yanomami/>. Acesso em: 14 jul. 2026.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Moquém_Surarî**: arte indígena contemporânea. São Paulo: MAM. 2021.

PANKARARU, Fykyá. **Idealização: Coquetel Molotov**. Pernambuco, 15 nov. 2022. Instagram: @fykyapankararu. Disponível em: <https://www.instagram.com/fykyapankararu/>. Acesso em: 14 jul. 2026.

PIPA. **"O começo de tudo": individual destaca a produção artística de Naine Terena**. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2024/09/o-comeco-de-tudo-individual-destaca-a-producao-artistica-de-naine-terena/>. Acesso em: 14 jul. 2026.

POVOS INDÍGENAS DO BRASIL. **Quadro geral dos povos**. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Quadro_Geral_dos_Povos. Acesso em: 13 jul. 2026.

POVOS INDÍGENAS NO BRASIL. **Guarani Mbya**. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Mbya. Acesso em: 16 jul. 2026.

POVOS INDÍGENAS NO BRASIL. **Ka'apor**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Ka'apor>. Acesso em: 16 jul. 2026.

POVOS INDÍGENAS NO BRASIL. **Pankararu**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Pankararu>. Acesso em: 14 jul. 2026.

POVOS INDÍGENAS NO BRASIL. **Waujá**. Disponível em: https://povosindigenas.org.br/pt/Povo:Wauja#Cultura_material. Acesso em: 16 jul. 2026.

POVOS INDÍGENAS NO BRASIL. **Yanomami**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>. Acesso em: 16 jul. 2026.

PRÊMIO PIPA. **Yacunã Tuxa**. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/yacuna-tuxa/>. Acesso em: 14 jul. 2026.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad y Modernidad-racionalidad**. In: BONILLO, Heraclio (comp.). Losconquistados. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones; FLACSO, 1992, p. 437-449.

TEAO, Kalna Mareto. Classificação dos povos indígenas pela diversidade linguística: troncos e famílias linguísticas. **Centro de Educação Superior Aberta e Digital**, GOIAS, v. 1, n. 1, p. 99-112, jul./2026. Disponível em: https://cesad.ufs.br/ORBI/public/uploadCatalogo/09121816052013Culturas_e_Historia_dos_Povos_Indigenas_Mod_3_aula_05.pdf. Acesso em: 13 jul. 2026.

Bibliografia complementar

ALMA PRETA. **Povo Pankararu realiza segunda edição de mostra de música nacional**. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/cultura/povo-pankararu-realiza-segunda-edicao-de-mostra-de-musica-nacional-evento-comeca-nesta-sexta-feira-24/>. Acesso em: 14 jul. 2026.

ARTE QUE ACONTECE. **O sensível está nas dobras do tempo de Kókir na Carmo Johnson Projects**. São Paulo, 2025. Disponível em: <https://artequeacontece.com.br/evento/o-sensivel-esta-nas-dobras-do-tempo-de-kokir-na-carmo-johnson-projects/>. Acesso em: 14 jul. 2026.

ARTSOUL. **Exposição individual do coletivo Kókir**. São Paulo, 2025. Disponível em: <https://artsoul.com.br/revista/eventos/exposicao-individual-do-coletivo-kokir>. Acesso em: 14 jul. 2026.

ATLAS HISTÓRICO DO BRASIL. **Os povos americanos**. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/mapas/populacoes-americanas/terra-brasileira-antes-da-conquista>. Acesso em: 14 jul. 2026.

BEIRAS D'ÁGUA. **Paga de Promessa Menino do Rancho**. Disponível em: <https://beirasdagua.org.br/item/paga-de-promessa-menino-do-rancho/>. Acesso em: 14 jul. 2026.

BRASIL ESCOLA. **Brasil Pré-Cabralino**. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/historiab/cabralino.htm>. Acesso em: 14 jul. 2026.

CARMO JOHNSON PROJECT. **Naine Terena**. Disponível em: <https://www.carmojohnsonprojects.com/pt/perfil-naine-terena>. Acesso em: 14 jul. 2026.

ELÁSTICA. **Mavi Morais Leia mais em: https://elastica.abril.com.br/especiais/mavi-morais#google_vignette**

Disponível em: https://elastica.abril.com.br/especiais/mavi-morais#google_vignette . Acesso em: 14 jul. 2026.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Mavi Moraes**. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/67038-mavi-morais>. Acesso em: 14 jul. 2026.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Yacunã Tuxá**. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa202496/yacuna-tuxa#:~:text=Como%20mulher%20ind%C3%ADgena%20e%20l%C3%A9sbica,a%20bandeira%20colorida%20do%20movimento>. Acesso em: 14 jul. 2026.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ. **Naine Terena**. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/65601-naine-terena>. Acesso em: 14 jul. 2026.

GOOGLE ARTS & CULTURE. **Primeira Missa no Brasil**. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/first-mass-in-brazil-v%C3%ADtor-meireles/IQFUWbm_Wu1XaA?hl=pt-br. Acesso em: 14 jul. 2026.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Johann Moritz Rugendas**. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/johann-moritz-rugendas/>. Acesso em: 14 jul. 2026.

ISSUU. **O Menino do Rancho**. Disponível em: https://issuu.com/paularubens/docs/festa_fe_arte_-_manifestac_o_es_da_cultura_popula/s/14494651. Acesso em: 14 jul. 2026.

KATIE MÄHLER. **Freelance photographer based in Berlin and São Paulo**. Disponível em: <https://www.katiemaehler.de/about-2/index.html> . Acesso em: 14 jul. 2026.

KRENAK, Ailton. **KÓKIR: “O sensível está nas dobras do tempo”**. Ensaio curatorial. São Paulo: Carmo Johnson Projects, 2025. Catálogo de exposição.

MÄHLER, Katie. **Aydé Krikatí no primeira Marcha das mulheres Indígenas - Território: nosso corpo, nosso espírito**. Brasília, 23 ago. 2019. Instagram: @katie_maehler. Disponível em: https://www.instagram.com/katie_maehler/p/B1g-475ny2U/?locale=fr_FR&hl=ar. Acesso em: 14 jul. 2026.

MASP. **Joseca Yanomami**. Disponível em: <https://masp.org.br/en/collections/works/ai-yanomae-the-xapiripruu-tehe-xapiri-pe-ithuu-ha-naha-pe-kua-prahaii-hame-xapiri-pe-ithuu-ahete-hame-xapiripe-ithoimi-kue-yaro-kamape-urihipte-a-ha-hayumamuu-makii-ai-yanomae-yamak-xapiri-mao>. Acesso em: 14 jul. 2026.

MEER. **Urubu Ka'apor**. Disponível em: <https://www.meer.com/pt/35730-urubu-kaapor>. Acesso em: 16 jul. 2026.

MILLAN ART. **Gustavo Caboco**. Disponível em: <https://millan.art/artistas/gustavo-caboco/>. Acesso em: 14 jul. 2026.

MILLAN. **Joseca Mokahezi Yanomami**. Disponível em: <https://millan.art/textos/declaracao-do-artista/>. Acesso em: 14 jul. 2026.

MUNDO EDUCAÇÃO. **Povos indígenas no Brasil**. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/a-populacao-indigena-no-brasil.htm>. Acesso em: 14 jul. 2026.

MUSEU DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. **MBYÁ MBA'EAPO REGUA ARTE GUARANI**. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/museu/arte-guarani/>. Acesso em: 16 jul. 2026.

MUSEU DE DANÇA. **E-flyer Xapiri Xapiripë - 2014**. Disponível em: <https://portalmud.com.br/museudadanca/acervo-interna/materiais-graficos/e-flyer-xapiri-xapiripe#:~:text=Xapiri%20%C3%A9%20como%20os%20povos,de%20espelhos%20que%20reflete%20luz>. Acesso em: 14 jul. 2026.

PIPA. **Ziel Karapotó**. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/ziel-karapoto/>. Acesso em: 14 jul. 2026.

PORTAL AMAZÔNIA. **Antropólogo da etnia Wauja, em MT, rastreia em museus cerâmica produzida por seu povo**. Disponível em: <https://portalamazonia.com/cultura/antropologo-wauja-mt-rastreia-ceramica/>. Acesso em: 16 jul. 2026.

PORTAL CONTEMPORÂNEO DA AMÉRICA LATINA CARIBE. **Ramona, Comandanta**. Disponível em: <https://sites.usp.br/portalatinoamericano/espanol-ramona-comandanta>. Acesso em: 14 jul. 2026.

UM SONHO. **Behance**. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/133998765/UM-SONHO>. Acesso em: 14 jul. 2026.