



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**A ESTÉTICA DECOLONIAL E O PROTAGONISMO INDÍGENA NAS OBRAS DA
ARTISTA DAIARA TUKANO**

GIULIANA ADAM TEZZA DA VEIGA

Foz do Iguaçu
2024



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**A ESTÉTICA DECOLONIAL E O PROTAGONISMO INDÍGENA NAS OBRAS DA
ARTISTA DAIARA TUKANO**

GIULIANA ADAM TEZZA DA VEIGA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.(a) Dr.(a) Lorena Rodrigues Tavares de Freitas

Foz do Iguaçu
2024

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

V426e

Veiga, Giuliana Adam Tezza da.

A estética decolonial e o protagonismo indígena nas obras da artista Daiara Tukano / Giuliana Adam Tezza da Veiga. - Foz do Iguaçu, 2024.

84 fls.: il.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada.

Orientador: Freitas, Lorena Rodrigues Tavares de.

1. Arte indígena. 2. Estética. 3. Artistas indígenas. 4. Tukano, Daiara. I. Freitas, Lorena Rodrigues Tavares de. II. Título.

CDU 7.031.3(=1-82)

GIULIANA ADAM TEZZA DA VEIGA

**A ESTÉTICA DECOLONIAL E O PROTAGONISMO INDÍGENA NAS OBRAS DA
ARTISTA DAIARA TUKANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof.(a) Dr.(a) Lorena Rodrigues Tavares de Freitas
UNILA

Prof. Dr(a). Rosangela de Jesus Silva
UNILA

Prof. Dr(a). Cleiser Schenatto Langaro
UNIOESTE

Foz do Iguaçu, 13 de junho de 2024.

AGRADECIMENTOS

Devo a construção de toda minha vida acadêmica a algumas pessoas e situações fundamentais as quais gostaria de prestar meu agradecimento.

Primeiramente, agradeço ao meu marido, Alisson, por ter sido meu maior incentivador e por ter acreditado mais em mim do que eu mesma acreditei, a decisão de participar da seleção do mestrado foi um divisor de águas em nossas vidas e eu só tive a coragem necessária para me inscrever pois sabia que ele estaria ao meu lado, me apoiando e me dando o suporte necessário para que pudesse evoluir em minha vida acadêmica. Agradeço por todas as vezes em que ele me ajudou a perceber meus pontos fortes e por todas as vezes em que me incentivou a seguir perseguindo meus objetivos, cursar o mestrado é um sonho, e sou grata por ele ter feito disso seu sonho também.

Agradeço imensamente a minha orientadora, professora Lorena, por ter acreditado no potencial do meu projeto e por ter me auxiliado tanto no processo de construção da minha pesquisa. Seus ensinamentos e seus conselhos foram essenciais para que essa pesquisa fosse concretizada, serei eternamente grata pelo voto de confiança que recebi ao ser aceita para ser sua orientanda e pela oportunidade de estar sob sua orientação, de forma leve e enriquecedora, durante a experiência de cursar o mestrado. Estendo esse agradecimento a todos os docentes do PPGLC-UNILA, mestres que foram primordiais na minha busca pelo conhecimento e que não mediram esforços para que eu, e toda a minha turma, tivéssemos a oportunidade de receber uma educação de qualidade e uma experiência engrandecedora na pós-graduação.

Sou imensamente grata, também, pela oportunidade de poder ter cursado a matéria de Artes Ameríndias, em parceria com o Getty Institute em colaboração com universidades brasileiras, bem como a Tufts University em Boston. Nessa disciplina tive a oportunidade de conhecer mais sobre a Arte Indígena do Brasil e da América Latina, e os conhecimentos ali adquiridos foram essenciais para que eu pudesse me aprofundar na disciplina e no estudo da Antropologia e da Arte Indígena para que eu pudesse construir essa dissertação com muito mais respeito, empatia e discernimento para com a produção artística dos povos indígenas.

Agradeço também aos meus pais, Gisele e Jaime, que sempre fizeram um esforço grandioso para investirem na minha educação, me ensinaram a valorizar cada oportunidade, e me deram as ferramentas necessárias para que eu pudesse ir atrás dos meus objetivos. As oportunidades que tive graças ao esforço deles foram primordiais para que eu pudesse trilhar meu caminho e para que pudesse escolher com discernimento cada

um dos passos que daria na direção da realização dos meus sonhos.

Agradeço aos meus sogros, Neusa e Valmir, por todo apoio e incentivo, por todos os conselhos e horas de conversa que me auxiliaram tanto durante o processo de passar pelo mestrado. Ver o orgulho que eles sentiam ao me ouvir falar sobre minhas conquistas me inspirou a seguir progredindo, e me deu a confiança necessária para acreditar que eu estava trilhando o caminho certo.

Por fim, agradeço ao Universo e sua força grandiosa, por ter me permitido construir meu destino e por ter me trazido até aqui, nesse momento em que vivo e concretizo um sonho e dou mais um passo na minha jornada acadêmica, fazendo aquilo que sei que nasci para fazer e usando de todas as minhas melhores habilidades para dar voz a um assunto tão necessário e que mudou minha forma de enxergar o mundo. Agradeço a oportunidade de estar externalizando mais um pedaço dessa luta incessante dos povos indígenas e espero que meu esforço em desenvolver essa pesquisa auxilie de alguma forma nessa luta.

*Entreguei a você minhas palavras e lhe pedi para levá-las
longe, para serem conhecidas pelos brancos, que não
sabem nada sobre nós.*

*Davi Kopenawa, no livro "Queda do Céu: Palavras de um
xamã Yanomami"*

RESUMO

Este trabalho acadêmico propõe uma revisão do papel da arte indígena na construção da cultura brasileira desde a chegada dos europeus ao território brasileiro, culminando em uma análise das obras da artista indígena Daiara Tukano a partir das considerações teóricas propostas por Walter D. Mignolo em sua teoria da Estética Decolonial. A estética decolonial de Mignolo oferece uma lente crítica para examinar as formas pelas quais as estruturas coloniais persistem na produção e na recepção da arte, destacando a importância de decolonizar tanto os processos de criação quanto os sistemas de valorização estética. Por outro lado, a arte indígena contemporânea de Tukano surge como uma expressão vibrante e resistente da identidade indígena em um contexto pós-colonial, desafiando narrativas dominantes e subvertendo estereótipos, além de representar uma forte referência na atuação de mulheres artistas e indígenas no contexto contemporâneo. Este estudo busca identificar convergências entre as ideias de Mignolo e a prática de Daiara Tukano, investigando como a arte pode ser uma ferramenta para a descolonização epistêmica e a afirmação de identidades marginalizadas. Ao traçar paralelos entre a teoria e a prática, este trabalho contribui para uma compreensão mais profunda das dinâmicas de poder na produção cultural e para o potencial da arte como um espaço de resistência e transformação.

Palavras-chaves: Arte Indígena Contemporânea; Estética Decolonial; Artistas Indígenas

ABSTRACT

This academic work proposes a review of the role of indigenous art in the construction of Brazilian culture since the arrival of Europeans in Brazilian territory, culminating in an analysis of the works of indigenous artist Daiara Tukano based on the theoretical considerations put forth by Walter D. Mignolo in his theory of Decolonial Aesthetics. Mignolo's decolonial aesthetics offers a critical lens to examine the ways in which colonial structures persist in the production and reception of art, highlighting the importance of decolonizing both the processes of creation and systems of aesthetic valuation. On the other hand, Daiara Tukano's contemporary indigenous art emerges as a vibrant and resilient expression of indigenous identity in a postcolonial context, challenging dominant narratives and subverting stereotypes, as well as representing a strong reference in the activism of women artists and indigenous peoples in the contemporary context. This study seeks to identify convergences between Mignolo's ideas and the practice of Daiara Tukano, investigating how art can be a tool for epistemic decolonization and the affirmation of marginalized identities. By drawing parallels between theory and practice, this work contributes to a deeper understanding of power dynamics in cultural production and to the potential of art as a space for resistance and transformation.

Keywords: Contemporary Indigenous Art; Decolonial Aesthetics; Indigenous Artists

RESUMEN

Este trabajo académico propone una revisión del papel del arte indígena en la construcción de la cultura brasileña desde la llegada de los europeos al territorio brasileño, culminando en un análisis de las obras de la artista indígena Daiara Tukano basado en las consideraciones teóricas propuestas por Walter Mignolo en su teoría de la Estética Decolonial. La estética decolonial de Mignolo ofrece una lente crítica para examinar las formas en que las estructuras coloniales persisten en la producción y recepción del arte, destacando la importancia de descolonizar tanto los procesos de creación como los sistemas de valoración estética. Por otro lado, el arte indígena contemporáneo de Tukano surge como una expresión vibrante y resistente de la identidad indígena en un contexto poscolonial, desafiando narrativas dominantes y subvirtiendo estereotipos, así como representando una fuerte referencia en la actuación de mujeres artistas e indígenas en el contexto contemporáneo. Este estudio busca identificar convergencias entre las ideas de Mignolo y la práctica de Daiara Tukano, investigando cómo el arte puede ser una herramienta para la descolonización epistémica y la afirmación de identidades marginadas. Al trazar paralelos entre la teoría y la práctica, este trabajo contribuye a una comprensión más profunda de las dinámicas de poder en la producción cultural y al potencial del arte como un espacio de resistencia y transformación.

Palabras clave: Arte Indígena Contemporáneo; Estética Decolonial; Artistas Indígenas

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Na Cabana de Pindobuçu (1920), Benedito Calixto, Coleção Reginaldo Bertholino.....	10
Figura 2- Theodore de Bry. Dança entre mulheres. em Grandes Viagens, 1592.....	11
Figura 3- As três graças (1504), Rafael Sanzio, Museu Condé	11
Figura 4 – (à esquerda) Índio, Figura Alegórica do Império Brasileiro (1872), Francisco Manuel Chaves Pinheiro, Museu Nacional	12
Figura 5 – (à direita) Jasão e o velo de ouro (1803), Bertel Thorvaldsen, Thorvaldsen Museum.....	12
Figura 6 - A Primeira Missa no Brasil (1861), Victor Meirelles, Museu Nacional de Belas Artes	15
Figura 7 - (à esquerda) - Moema (1866), de Victor Meirelles, Museu de Arte de São Paulo	16
Figura 8 - (à direita) O Nascimento de Vênus (1483), de Sandro Botticelli, Galleria degli Uffizi, Florença.....	16
Figura 9 - Epopeia do Povo Mexicano (1935), Diego Rivera, Palácio Nacional, Cidade do México	21
Figura 10 - Criação (1923), Diego Rivera, Antigo Colégio de São Ildefonso, Cidade do México	22
Figura 11- Brasil Nativo/ Brasil Alienígena (1976/77), Anna Bella Geiger,	41
Figura 12 - ReAntropofagia (2018), Denilson Baniwa, Pinacoteca do Estado de São Paulo	43
Figura 13 - Pajé-Onça: Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo (2018), Denilson Baniwa	45
Figura 14 - Obra da série “Rasuras” do artista Denilson Baniwa (2022).....	46
Figura 15 - A Catequização, releitura de Denison Baniwa (2020).....	49
Figura 16 - Capa de “Carta ao Velho Mundo”, releitura de Jaider Esbell (2019)	50
Figura 17 - Vista da proposição de Daiara Tukano em Véxoa: nós sabemos, exposição coletiva de arte indígena na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2020-2021). Acima: MahkãPirõ, 2000. Abaixo, da esquerda para direita, conjunto de Hori - Muhipū Saãrô, 2020; Ñokõáter Ñokõáteropo'ero, 2018; YĩkĩMahsãPãti, 2018; Bo'reaka, 2019	54
Figura 18 - Mulher Onça (2019), aquarela sobre papel, Daiara Tukano	55
Figura 19 - Ativação feita por Daiara Tukano e Jaider Esbell em "Vexoá: nós sabemos" ..	57
Figura 20 - Selva mãe do rio menino (2020), mural, Daiara Tukano	58
Figura 21 - Pinturas na parede de uma maloca do povo Tukano (CABALZAR, 2003)	59
Figura 22 - Shirley Krenak usando uma pintura facial tradicional do povo Krenak. (FAVALLE, 2022)	60
Figura 23 - Vestimentas femininas do povo Pataxó. (CARAÍVA, [s.d])	61
Figura 24 - Pintura corporal do povo Xacriabá. (AGÊNCIA MINAS, [s.d.])	61
Figura 25 - Exemplo de cerâmica feita pelo povo Tukano (CABALZAR, 2003)	63
Figura 26 - Vaso ritual do povo Tukano (CABALZAR, 2003)	64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	3
1 CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DO ESTEREÓTIPO DO “ÍNDIO” NA ARTE BRASILEIRA.....	7
1.1 CONSTRUÇÃO DO ESTEREÓTIPO DO “ÍNDIO” NA ARTE INDIGENISTA	8
1.2 ARTE INDÍGENA OU ARTE <i>INDIGENISTA</i> ?	14
2 DECOLONIZAR OLHARES: ATRAVESSAMENTOS DA ESTÉTICA DECOLONIAL NA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA	26
2.1 PENSAMENTO DECOLONIAL NO CONTEXTO DA AMÉRICA LATINA.....	29
2.2 LUGAR CONTEMPORÂNEO DA ESTÉTICA DECOLONIAL.....	34
2.3 ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA	40
3 REPRESENTATIVIDADE FEMININA: VIDA E OBRA DA ARTISTA INDÍGENA DAIARA TUKANO	52
3.1 ESTÉTICA DECOLONIAL NA OBRA DE DAIARA TUKANO.....	53
CONCLUSÃO.....	65
REFERÊNCIAS	68

INTRODUÇÃO

As reflexões presentes nesta dissertação surgem em decorrência de uma inquietude em minha trajetória pessoal. Meu primeiro contato com a Arte não-europeia aconteceu na graduação em Arquitetura e Urbanismo onde me interessei por estudar edificações da arquitetura árabe, me encantava a possibilidade de estudar algo novo e diferente, já que toda a minha educação básica havia sido pautada na Arte Europeia. Já no mestrado tive a oportunidade de cursar a matéria de Artes Ameríndias ministrada em uma parceria da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) com a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), criada por uma iniciativa do *Getty Foundation* chamada “*Connecting Art Histories*”, e fascinou-me a possibilidade de estudar uma Arte feita por uma perspectiva totalmente diferente de todas aquelas que eu já havia estudado dentro da estrutura da Arte Europeia.

A artista indígena presente no título dessa dissertação é Daiara Tukano (1982-), uma das artistas contemporâneas mais significativas dentro da produção artística indígena. Artista ativa na produção de Arte Indígena na contemporaneidade, Daiara compõe uma forte denúncia necessária dentro do estudo da História da Arte, denúncia essa que mostra como os indígenas foram representados na Arte por muito tempo, porém não possuíam protagonismo como artistas. Suas criações foram consideradas artesanatos ou objetos utilitários por muitos séculos, sua presença nos museus se resumia a objetos arqueológicos ou como personagens em obras feitas por artistas não-indígenas. Essa falta de representatividade dos artistas indígenas dentro dos espaços da arte motiva essa denúncia da Arte Indígena Contemporânea. Até recentemente, a História da Arte foi sinônimo de Arte Europeia e tudo que deriva de suas características e formatos. Mas com a revolução provocada pelas práticas artísticas decoloniais de questionamento dos legados coloniais na arte, torna-se justificável buscar uma perspectiva de uma Arte Não-Europeia partindo das Artes Indígenas, que amplie os horizontes com relação à diversidade cultural e que apresente uma comunicação através de novas ferramentas e que atinja efetivamente o público dos espaços da arte (Avolesse; Meneses, 2020).

Ao descobrir a estética e a representação da Arte Indígena Brasileira, tão vasta e tão diversa, decidi me dedicar a compor o grupo de pesquisadores que se empenham em aumentar o contato acadêmico com todo o conhecimento e a riqueza de conteúdos que existem dentro da Arte Indígena. Ao conhecer a Arte Indígena Contemporânea, movimento que situa a Arte Indígena feita no Brasil a partir da década de 2010, tão atual e tão necessária, agarrei-me a ideia de ajudar a propagar esses ideais de representatividade,

resistência e retomada identitária, e com isso trouxe as indagações necessárias para ampliar a voz dos artistas indígenas e contribuir para que alcancem seu protagonismo dentro da arte e da ocupação dos espaços culturais. Ao pesquisar Arte Indígena Contemporânea, assumo meu local de privilégio na estrutura da sociedade brasileira e sinto que, de alguma forma, preciso contribuir com essa luta decolonial, usando o espaço de expressão que me é dado para amplificar as vozes já ecoadas daqueles que sofrem com as mazelas colonialistas.

Neste trabalho, procurei organizar linearmente como os indígenas passaram de personagens retratados em obras de arte criadas por artistas não-indígenas durante o período Colonial até chegarem à ocupação efetiva dos museus como artistas indígenas, me valendo de uma seleção de algumas obras representativas dentro desses aspectos. E baseando-se na hipótese de que o movimento da Arte Indígena Contemporânea, especificamente a obra da artista Daiara Tukano, se relaciona com a teoria da Estética Decolonial proposta por Walter Mignolo. Assim, através de um estudo comparativo, busco especificar os elementos da produção artística de Daiara com os elementos descritos por Mignolo, evidenciando a forma como os artistas indígenas produzem arte através de perspectivas únicas, com temas distintos dos temas das artes eurocentradas, desmembrando os pilares do circuito eurocêntrico da arte e dialogando com a ancestralidade, as cosmologias e as tradições de seus povos. As análises incluirão as obras de arte produzidas por Daiara Tukano: o conjunto *Kahpi Hori*, a obra *Mulher Onça*, a performance *Mori Erenkatu eseru - Cantos para a vida*, e o mural *Selva mãe do rio menino*.

A dissertação está dividida em três capítulos principais. No primeiro capítulo, “Construção e desconstrução do estereótipo do “índio” na arte brasileira”, discuti um pouco sobre como o estereótipo do “índio” foi criado e perpetuado no imaginário dos brasileiros, partindo da interpretação de artistas europeus contratados para retratar os habitantes das terras exploradas pelos portugueses no século XVI. E artistas brasileiros que retrataram o Brasil de suas perspectivas, passando brevemente, pela perpetuação do personagem “índio” na literatura brasileira com clássicos como *O Uruguai* de Basílio da Gama, *O Guarani* e *Iracema*, de José de Alencar, quando tanto na literatura quanto na arte, havia uma forte ênfase no nacionalismo e na construção de uma identidade cultural brasileira; até chegar nos movimentos de valorização dos povos originários surgidos após a década de 1920 em toda a América Latina, como o movimento muralista no México e o Modernismo no Brasil. O objetivo desse capítulo foi aprofundar e esclarecer a discussão sobre a representação do indígena, destacando a necessidade de abordar um olhar crítico que se direciona para essa representação a partir de uma perspectiva eurocentrada, e demonstrar como a primeira

imagem dos indígenas nas artes, feitas nos moldes europeus, foi moldada pelo olhar externo à sua cultura, resultando em uma visão de um ser exótico e estereotipado. O cerne da argumentação reside na intenção de promover um debate sobre a representação do "outro", sublinhando como essa abordagem nega aos indígenas a condição de agentes em sua própria narrativa cultural.

Já no segundo capítulo, "Decolonizar olhares: atravessamentos da estética decolonial na arte indígena contemporânea", foi explicada a teoria da Estética Decolonial descrita por Walter D. Mignolo e, como o movimento do Grupo Modernidade/Colonialidade se relaciona com os movimentos que inspiram mudanças epistemológicas no início do século XXI podem se relacionar com o movimento da Arte Indígena Contemporânea. Discorri sobre como as demandas dos artistas indígenas na contemporaneidade vão ao encontro dos elementos dispostos por Mignolo, apresentando o argumento de que essa é a arte feita por aqueles e aquelas que estão na fronteira entre os efeitos da colonialidade. E demonstrando como essa produção artística faz parte da superação do lugar de subalternização, para conquistar um lugar de protagonismo na sociedade em que estão inseridos.

No terceiro capítulo, "Representatividade feminina: a arte indígena de Daiara Tukano", apresento a obra da artista Daiara Tukano, realizando uma análise comparativa das obras da artista a partir da teoria da estética decolonial. Dentre as obras está o mural "Selva mãe do rio menino", feito pela artista na cidade de Belo Horizonte – MG, que demonstra a relação que ela possui com sua ancestralidade e a reverência aos povos que vivem no território do estado de Minas Gerais, onde está localizado a obra. Daiara Tukano é um dos principais nomes do movimento da Arte Indígena Contemporânea, a artista faz parte do povo *Yé'pá Mahsã* do Alto Rio Negro na Amazônia brasileira e nasceu em 1982 em São Paulo - SP. Por possuir um caminho híbrido entre a aldeia de seu povo e a cidade onde nasceu e foi criada, Daiara passou por um processo de retomada da própria cultura ao desenvolver sua arte, e esse processo está retratado nas obras que a artista produz a partir de conceitos estéticos da cultura de seu povo.

Em cada um dos capítulos estão entrelaçadas referências bibliográficas de perspectivas não-indígenas com perspectivas indígenas. Acredito que toda e qualquer contribuição feita por artistas, pensadores e pensadoras indígenas, deve ser considerada ao produzir academicamente sobre qualquer assunto relacionado aos Povos Indígenas. Para que eles e elas alcancem o protagonismo que buscam, devemos reverenciar suas contribuições e dar-lhes a oportunidade de se fazerem presentes nas discussões e debates que lhes cabem. Assim, objetivo em fornecer ao leitor/a elementos para se pensar a Arte Indígena, principalmente a feita no século XXI, e auxiliar a desmistificar o estereotipo do

“índigena” que se perpetua a tanto tempo no imaginário da população brasileira. E ainda, contribuir para que, de alguma forma, a Arte Indígena seja vista sem estigmas e preconceitos, e possa receber a devida atenção e apreço a que merece dentro dos espaços da arte.

1 CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DO ESTEREÓTIPO DO “ÍNDIO” NA ARTE BRASILEIRA

Desde a criação do termo “índio” pelos primeiros navegadores que chegaram no território americano, os povos indígenas vêm sendo descritos, analisados, subjugados e estereotipados. Em seu livro *1492: O encobrimento do outro – A origem do mito da modernidade*, Enrique Dussel (1993) explica como o colonialismo foi uma condição essencial para a formação não só da Europa, mas da própria modernidade. A modernidade é marcada por uma tendência eurocêntrica que obscurece e marginaliza outras culturas e perspectivas não europeias. Assim, a modernidade é construída sobre a violência e a exploração colonial, e o mito da modernidade oculta essa realidade ao retratar o progresso e a civilização europeia como universais e superiores. Essa percepção distorcida dos povos indígenas como obstáculos ao progresso e à civilização europeia contribui para a legitimação da violência e da opressão colonial.

Os europeus, ao se considerarem superiores e civilizados, justificam sua dominação sobre os povos indígenas como parte de um processo de "modernização" e "desenvolvimento" que supostamente traria benefícios para todos. No entanto, Dussel (1993) argumenta que essa narrativa é falsa e encobre as verdadeiras motivações por trás da colonização, que visavam principalmente a exploração econômica e o poder político. Estima-se que na chegada dos primeiros europeus, milhões de indígenas de diferentes povos, já habitavam o território brasileiro. Essa quantidade implica em uma imensa diversidade de costumes, hábitos, culturas e organizações sociais, porém, toda essa pluralidade foi ignorada durante a construção da imagem do “índio”. Termo esse que se torna estereotipado, generalizando características como a cor da pele, a cor do cabelo e os adereços utilizados por determinados povos, criando uma representação imaginária que não representa na totalidade as características de todos os povos indígenas (Cunha, 2012).

A construção do estereótipo do indígena passa por diversos períodos da História do Brasil e dos países da América Latina. Desde a descrição dos primeiros cronistas de viagem, a imagem idealizada do indígena vem sendo perpetuada no imaginário dos latino-americanos através da literatura e das artes. Na contemporaneidade, a partir de 2010, o papel dos artistas indígenas dentro do mundo da Arte começa a ser notado, e quando dois artistas indígenas são indicados ao Prêmio PIPA¹, Jaider Esbell e Arissana Pataxó, em

¹ O Prêmio PIPA é uma iniciativa do Instituto PIPA, o instituto foi criado em 2010 para apoiar, ajudar a documentar e promover o desenvolvimento da Arte Contemporânea Brasileira. E o Prêmio PIPA foi criado em 2010 para ser o mais relevante prêmio brasileiro de artes visuais.

2016, insurge o movimento da Arte Indígena Contemporânea. Esse movimento se pauta no questionamento do pensamento colonial através da arte indígena, na preservação da memória dos povos indígenas e na superação do estereótipo do “índio” representado na Arte e presente no imaginário social dos brasileiros.

Daiara Tukano (2021), como dito anteriormente, é uma artista indígena que compõe o movimento da Arte Indígena Contemporânea, é uma voz que expressa a inquietude de muitos indígenas com a forma como são retratados nos museus brasileiros, quase sempre como uma figura genérica e com seus artefatos espalhados como obras de arte, mesmo quando esses artefatos não possuem *status* de objeto artístico dentro da própria sociedade que os produziu. A ruptura dessa linha de pensamento colonial vem sendo a principal reivindicação dos artistas da Arte Indígena Contemporânea, que usando técnicas e formatos da arte ocidental, trazem suas demandas e sua cultura para as obras de arte que produzem e se organizam coletivamente para fazerem parte de curadorias que inserem essas obras de arte nos museus, como por exemplo na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Museus estes, que anteriormente eram repletos de representações artísticas dos indígenas, organizadas e classificadas a partir de referências culturais eurocentradas, sem relação com as culturas e tradições dos povos representados e que, aos poucos, passam a ter obras de arte produzidas por indígenas, organizadas de forma a valorizar a preservação de seus próprios aspectos sociais e sua memória.

E para entender de que forma os indígenas foram retratados nas obras de arte durante a maior parte da História da Arte no Brasil, é necessário voltar ao período da colonização do território brasileiro e compreender de que forma a imagem idealizada dos indígenas foi construída, e como esse estereótipo influencia a produção artística em diversos momentos da Arte Brasileira. É o que veremos a seguir.

1.1 CONSTRUÇÃO DO ESTEREÓTIPO DO “ÍNDIO” NA ARTE INDIGENISTA

A partir da colonização do Brasil, os europeus tiveram contato com os mitos e visões dos povos indígenas sobre os mais diversos temas, esse contato abriu margem para uma interpretação que produziu a imagem de um ser selvagem, que habita as florestas e que acredita em histórias mitológicas, percebidas pelos colonizadores como fantasiosas, atrasadas e/ou perigosas, um imaginário muito afastado da realidade das crenças trazidas com os europeus. A construção desse ser “índio” se dará por séculos, se iniciando com os primeiros registros de Pero Vaz de Caminha e outros cronistas de viagem, até chegar na

literatura indigenista.

Luzia Aparecida dos Santos (2009), pesquisadora de literatura e indianidade, aponta que na atuação do padre José de Anchieta na catequização dos indígenas, houve uma forte intenção de criar uma “mitologia paralela” entre o que os indígenas acreditavam e o que havia de semelhante aos conceitos cristãos, como o uso de imagens ou até mesmo os ritmos das canções, com o intuito de que isso aproximasse a forma de comunicação entre os padres e os indígenas, tornando mais fácil a conversão dos indígenas para a religião cristã. No poema de José de Anchieta “*Tupã Sy, Santa Maria*” é possível perceber uma aproximação entre as figuras sagradas do catolicismo e da cultura tupi; no texto a figura de Deus é comparada à de Tupã, e a figura de Nossa Senhora é comparada à de Tupãsy, a mãe de Tupã (Anchieta, 2004). Atos como esse do padre Anchieta são um exemplo de como as culturas dos indígenas foram subjugadas e moldadas para se encaixarem nos conceitos que já existiam na Europa.

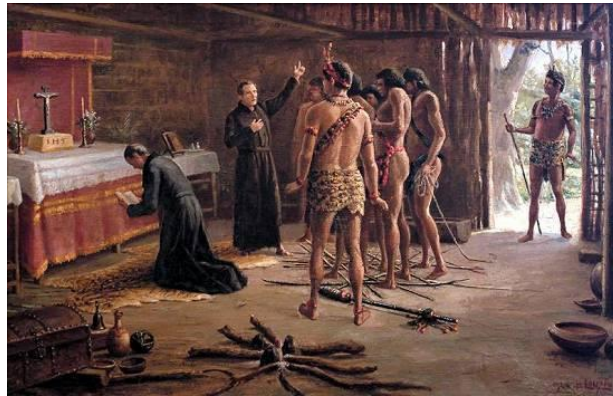
Ações de hibridismo entre o catolicismo e a cultura dos povos indígenas eram pautadas em, primeiramente, conhecer a forma como os indígenas viviam suas próprias crenças e, posteriormente, inserir a religião cristã usando elementos que se assemelhassem aos que os indígenas já conheciam. Essa forma de aproximação aconteceu por toda a América Latina. E no livro *A Guerra das Imagens*, Serge Gruzinski (2006) cita o exemplo do frei catalão Ramón Pané, que em conjunto com Cristóvão Colombo, prestava atenção nos objetos de culto dos indígenas da América Central e no conjunto de objetos que esses indígenas adoravam. Em posse dessas informações, o ato de catequização se adaptava às especificidades de cada povo, mesclando aspectos da religião cristã com os aspectos que foram captados na observação dos costumes e crenças de cada povo indígena.

Essa aproximação dos padres jesuítas com os indígenas incluiu diversos mal-entendidos e interpretações errôneas. Gruzinski (2006) exemplifica essas situações com uma cena envolvendo os indígenas das ilhas do Mar das Antilhas e os espanhóis da comitiva de Cristóvão Colombo. Esses indígenas possuíam o hábito de carregar consigo seus *cemíes* (objetos de culto dignos de veneração, feitos com madeira e ossos) e de utilizá-los em rituais e cerimônias onde esses objetos eram destruídos, enterrados ou modificados de alguma forma em prol de auxiliarem em alguma causa ao qual o ritual se dedicava. Ao final de 1496, vendo as esculturas dos santos e outras imagens cristãs que os espanhóis levaram consigo para as ilhas, os indígenas performaram seu próprio ritual ao pegarem as imagens, enterrá-las e urinarem em cima, dizendo que a terra seria fértil e produtiva a partir daquelas ações. Os espanhóis ficaram horrorizados com tamanho

sacrilégio e castigaram os indígenas envolvidos no ato. Esses ruídos existentes na interpretação das ações dos indígenas continuaram acontecendo durante todo o período da colonização da América, em todas as regiões do continente.

No Brasil, as ações dos padres jesuítas referentes à catequização dos indígenas podem ser observadas em obras de arte como *Na Cabana de Pindobuçu*, de Benedito Calixto (Fig. 1). A obra ilustra elementos da presença e da atuação do padre José de Anchieta entre os indígenas Tamoio, e na imagem pode-se observar essa “mitologia paralela” ao considerar o espaço religioso ser instalado em uma cabana típica dos Tamoio, e a mescla de objetos da religião cristã com objetos do dia a dia dos Tamoio, incluindo o fato de um dos sacerdotes de Anchieta estar rezando em cima de uma pele de animal que se assemelha à pele usada como vestimenta pelos indígenas.

Figura 1- Na Cabana de Pindobuçu (1920), Benedito Calixto, Coleção Reginaldo Bertholino



Fonte: Coleção Reginaldo Bertholino

A representação do indígena na arte feita por europeus com base em crônicas de viagem ou visitas ao Brasil Colonial será um tema de constante debate na História da Arte. Ana Maria Beluzzo no artigo A propósito d’*O Brasil dos Viajantes* ao falar sobre como essas representações trazem apenas um dos lados da História, cita que “O legado iconográfico e a literatura de viagem dos cronistas europeus trazem sempre a possibilidade de novas aproximações com a história do Brasil. No entanto, essas obras só podem dar a ver um Brasil pensado por outros” (Beluzzo, 1996, p.10). É preciso considerar que as versões criadas pelos artistas são espelhos da imagem idealizada do Brasil que um recorte da sociedade europeia possuía. Segundo ela,

“As obras configuradas pelos viajantes engendram uma história de pontos de vista, de distâncias entre modos de observação, de triangulações do olhar. Mais do que a vida e a paisagem americana, exigem que se focalize a espessa camada da representação. Evidenciam versões mais do que fatos.” (Beluzzo, 1996, p.10)

Essa construção do personagem do indígena é realizada sob o ponto de vista europeu, conforme cita Alcita Rita Ramos (2012), que compara o Orientalismo de Edward Said com o Indigenismo na América Latina. Segundo a autora, o “índio” é um espelho invertido do europeu, se o ser dito “civilizado” é o europeu, então o indígena é o selvagem. Esse personagem tem uma importante presença na formação do capital simbólico do país. A imagem caricata do indígena, que possui cabelos lisos, pele escura, usa adereços feitos de penas e anda nu na floresta, isolado da civilização, ingênuo e infantil, é algo que faz parte do imaginário nacionalista e compõe uma representação no inconsciente da nação, e isso será reforçado pela presença dessa figura na literatura e nas artes.

A imagem do indígena começa a ser construída ainda no século XVI, com as gravuras do artista belga Theodore De Bry, que apesar de nunca ter pisado nas terras americanas, foi responsável por ilustrar inúmeras gravuras representando rituais e hábitos indígenas. Rituais e hábitos estes que foram descritos por cronistas ou relatos como os de Hans Staden, que publicou o livro *Duas viagens ao Brasil*. As obras de Theodore De Bry analisadas por Lessa (2016) em sua dissertação refletindo sobre as imagens dos indígenas nos séculos XVI a XX, possuem uma forte influência das práticas renascentistas.

Os corpos das mulheres indígenas dançando (Fig. 2) pode ser comparado com a representação de corpos femininos feita durante o período do Renascimento Italiano. Ao observar os corpos desenhados por De Bry em 1592 e contrastá-los com a representação das *Três Graças* (Fig. 3) feita por Rafael Sanzio em 1505, nota-se que a anatomia dos corpos e a posição dos membros se assemelham, indo ao encontro com os ideais de simetria e harmonia que eram essenciais às obras feitas durante o Renascimento, e que resgatavam ideais enraizados nas antigas obras greco-romanas.

Figura 2- Dança entre mulheres (1592), Theodore de Bry

Figura 3- As três graças (1504), Rafael Sanzio



Fonte: Coleção de arte da Universidade de Liège; Coleção do Musée Condé

A tendência do artista foi retratar o indígena com uma realidade de biotipo mais equivalente à da Europa do que com a realidade vista pelos europeus na América, desenhando a imagem de um indígena caucasiano, com traços semelhantes aos dos europeus, exemplifica a forma como a construção da imagem do indígena foi fortemente influenciada por aspectos da estética europeia. No século XIX existia na Europa a arte dita “acadêmica”, o estilo de arte ensinado nas academias e grandes escolas de belas artes, onde reinava o rigor das regras formais, estéticas e técnicas. Tomado por um reavivamento estético das artes clássicas, as gregas e romanas, o academicismo é constantemente comparado com o movimento neoclássico por possuir características muito semelhantes. O estilo se espalhou pela Europa durante os séculos XVII e XIX e chegou ao Brasil com a vinda da Missão Artística Francesa em 1816, que trouxe artistas franceses do movimento academicista ao território brasileiro.

Para exemplificar o uso das características academicistas no contexto da construção do estereotipo do indígena no Brasil, sugere-se aqui comparar a obra *Alegoria do Império brasileiro* (Fig. 4) do artista Francisco Manuel Chaves Pinheiro, feita em bronze no ano de 1872, com a escultura *Jasão e o Velo de ouro* (Fig. 5), feita em mármore por Bertel Thorvaldsen, em 1803, nota-se a influência e a presença da estética academicista. Apesar de serem homens de continentes distintos, os corpos são retratados nas esculturas com as mesmas características físicas, e em uma mesma posição de guerreiro que era comum nas esculturas greco-romanas.

Figura 4 – (à esquerda) Índio, Figura Alegórica do Império Brasileiro (1872), Francisco Manuel Chaves Pinheiro

Figura 5 – (à direita) Jasão e o velo de ouro (1803), Bertel Thorvaldsen,



Fonte: Coleção do Museu Nacional; Coleção do Thorvaldsen Museum

Ao analisar a estética da obra de Chaves Pinheiro nota-se a forma como os princípios do academicismo estão a favor de uma representação alegórica e mítica, em um período histórico onde o retrato de uma beleza ideal e o domínio das regras estéticas estavam acima da criatividade do artista. A obra retrata a intenção do artista em cumprir com a máxima academicista da idealização do corpo, já que a estética da arte acadêmica promovia o idealismo em detrimento da realidade. Coli (2005, p.15) dirá sobre a arte acadêmica feita no Brasil no século XIX, que “a inovação e a especificidade do fazer não eram tidos, naqueles tempos, como valores tão fundamentais como para o público de hoje”.

Essas características serão replicadas por outros artistas nesse período, compilando em uma série de obras que serão feitas com o intuito de construir uma imagem pictórica e idealizada de um Brasil visto a partir da ótica do academicismo, e inspiradas pelos ideais do imperador D. João VI, cuja corte organizou a vinda da Missão Artística Francesa em 1816 para trazer certo “socorro estético” a um Brasil “precário”. Desde a chegada da família Real portuguesa em 1808² iniciaram-se tentativas de deixar o Brasil mais “europeu”, seja através de obras de saneamento ou da criação de escolas para que se pudesse obter uma educação formal no país. A vinda dos artistas franceses culmina com o estabelecimento da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro, onde eles teriam que compartilhar seus conhecimentos e tornar a cidade uma verdadeira capital de Reino (Trevisan, 2007).

Com a vinda da Missão Artística Francesa para o Brasil, inicia-se uma nova fase no retrato do imaginário brasileiro que começou a ser construído desde a chegada dos europeus no território. O “processo contínuo de edenização” (Schwarcz, 2003, p.8) ao qual o Brasil estava sujeito, exaltando a fauna e a flora exóticas, os homens estranhos com costumes diferentes que viviam em um ambiente paradisíaco eram temáticas recorrentes nas obras feitas pelos artistas franceses. E essa representação está fortemente atrelada com a necessidade de se criar um sentido de “nação” para o Brasil a partir de sua independência política, em 1822, pautada em uma narrativa onde “importava menos “ver” e mais “imaginar”” (Schwarcz, 2003, p.9).

Nesse processo de criar uma nação e estabelecer uma história nacional, a narrativa principal partiu dos interesses da corte portuguesa, que a partir das tradições europeias buscava construir uma história que fosse coerente a esses interesses, mostrar um país repleto de riquezas naturais, bons selvagens e um exotismo que despertasse a curiosidade

² As tropas francesas invadem Portugal em 1807 e a Família Real Portuguesa, liderada pelo Príncipe Regente Dom João (futuro Dom João VI), decide fugir para o Brasil para escapar da invasão. Ao retornar para Portugal em 1821, Dom João VI deixa seu filho Dom Pedro I como regente do Brasil.

e um certo misticismo. Süssekind (1990) dirá que a arte nesse período será um mapa unificador, uma iconografia da idealização dessa nacionalidade brasileira, e a paisagem e a natureza serão temas recorrentes nas obras de arte feitas pelos artistas franceses, mostrando um cenário pitoresco. A preocupação principal da corte, principalmente de D. Pedro II, nesse momento volta-se não apenas ao registro e a perpetuação de uma memória do que era o Brasil, mas também estabelecer um projeto romântico que contribuísse para a formação de uma cultura considerada autenticamente nacional, e os artistas eram personagens importantes desse projeto ao serem os pintores que gravariam e enalteceriam essa nacionalidade.

Esse projeto se estendeu, também, aos escritores que passam a superar os gêneros clássicos da literatura europeia em detrimento de incorporar em suas obras as características locais do território brasileiro. Na década de 1820 a literatura brasileira se concentra na descrição da natureza pitoresca, os costumes e o indígena, um habitante selvagem e primitivo que possuía em si uma grande autenticidade. E a partir dessas intenções de criar um sentido de nacionalidade para o país e buscar, de certa forma, unificar uma nação genuinamente brasileira, o personagem do indígena se torna crucial para essa narrativa. Perpetua a presença do indígena no Brasil quase como um personagem fictício idealizado por artistas e escritores. E essa idealização será fortemente representada nos movimentos indigenistas a partir da metade do século XIX.

1.2 ARTE INDÍGENA OU ARTE *INDIGENISTA*?

No século XIX o Brasil passa por diversas transições decorrentes do fim do período colonial. Como vimos acima, ao deixar de ser uma colônia pertencente a Portugal surge a necessidade de eleger e moldar elementos nacionalistas que irão guiar e construir a imagem da nação brasileira. A representação do indígena nas artes ganha força a partir dos anos 1850, quando surgem movimentos nacionalistas que exaltam a presença dos nativos na História brasileira, a figura do indígena como um herói, um “bom selvagem” vai se acentuando na literatura e nas artes plásticas. Nesse período pode-se destacar a produção literária de José de Alencar, que com as obras *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), compõe a convenção de enaltecer o “índio” ideal, uma figura produzida com base na aculturação dos indígenas, o ato de torná-los “gentis” e “civilizados”, algo que Bosi (1992, p.171) defende ter sido feito “para a construção ideal de uma nova nacionalidade: o Brasil que emerge do contexto colonial”.

Nas artes plásticas existe a exaltação do indígena ideal com elementos

generalizados, como pode-se observar na obra *A Primeira Missa no Brasil* (1861), de Victor Meirelles (Fig. 6). Essa, que foi uma das suas primeiras obras, retrata a cena de uma missa sendo realizada com diversos indígenas observando a ação dos portugueses. Victor Meirelles fez a composição do quadro com base no que Pero Vaz de Caminha registrou em suas cartas, que foram publicadas a partir de 1817, e a data da publicação das cartas de Pero Vaz de Caminha endossou a criação dos elementos de identificação da nação brasileira, representando cenas históricas como o descobrimento do Brasil, de um ponto de vista romantizado e idealizado (Duque, 1995).

Figura 6 - A Primeira Missa no Brasil (1861), Victor Meirelles



Fonte: Coleção do Museu Nacional de Belas Artes

Aos fins da década de 1860 diversas telas foram encomendadas pelo governo imperial para, ao estilo napoleônico, comemorar os grandes eventos da Guerra do Paraguai (ou Guerra da Tríplice Aliança)³. Esse estilo artístico remonta à Era Napoleônica que aconteceu de 1799 a 1815, e consiste em um reavivamento dos elementos estéticos greco-romanos na produção artística. Napoleão era um grande admirador da cultura clássica do Império Romano e inspirava essa admiração nas obras de arte que encomendava, os artistas que lhe agradavam eram os que exaltavam características neoclássicas, como o rigor formal e a tradição acadêmica, a harmonia e a sobriedade das cores e das formas, voltado para o retrato de eventos importantes na História de Napoleão. O estilo, então, tornou-se um sinônimo de retratos grandiosos e, muitas vezes exagerados, de feitos do

³ A Guerra da Tríplice Aliança foi o maior e mais letal conflito da história da América Latina, aconteceu entre 1864 e 1870, quando Brasil, Argentina e Uruguai guerrearam contra o Paraguai de Solano López (Rodrigues, 2009).

imperador (Paschoal, 2021).

Essas pinturas históricas, fortemente influenciadas por padrões neoclássicos e com uma inspiração napoleônica, teriam por objetivo criar uma consciência nacional, e Victor Meirelles foi um dos artistas escolhidos, ao lado de Pedro Américo, ambos foram então responsáveis por criar telas que são, até a atualidade do século XXI, utilizadas como complemento da educação, perpetuando as imagens estereotipadas dos indígenas na educação de diversas gerações de brasileiros.

Em 1866, Victor Meirelles cria a obra "*Moema*" inspirada no canto VI do poema épico de frei José de Santa Rita Durão intitulado "*Caramuru*" (1781). A obra *Caramuru* conta os feitos de Diogo Álvares Correa, que sofre um naufrágio e chega a uma praia com um grupo de amigos, ao chegar são recebidos por um grupo de índios antropófagos. Diogo usa uma arma de fogo para evitar ser sacrificado e isso maravilha os índios, que passam a tratá-lo como uma divindade. Diogo se apaixona e se casa com a índia Paraguaçu, e recebe o nome de Caramuru. Ao conviver com os índios, Diogo desperta o desejo de outras índias, entre elas Moema, que passa a nutrir um forte amor pelo europeu. Um tempo depois, Diogo auxilia no resgate de um barco espanhol e vislumbra a possibilidade de retornar a Europa, leva consigo sua esposa Paraguaçu, e abandona as índias que por ele se apaixonaram. Em uma tentativa desesperada de alcançar seu amado, Moema se atira ao mar e acaba morrendo afogada, e essa cena de Moema morta na areia da praia é retratada pelo artista Victor Meirelles em sua obra.

O biotipo de Moema se assemelha ao biotipo enaltecido pela técnica da arte academicista, que possuía uma forte referência na arte renascentista europeia, ao comparar Moema com a Vênus de Botticelli (Fig. 8) observa-se uma semelhança no biotipo e na pose das duas mulheres.

Figura 7 - (à esquerda) - *Moema* (1866), de Victor Meirelles

Figura 8 - (à direita) *O Nascimento de Vênus* (1483), de Sandro Botticelli



Fonte: Coleção do Museu de Arte de São Paulo; Coleção da Galleria degli Uffizi

Ao representar os estereótipos originados das impressões dos portugueses que tiveram contato com os indígenas, Meirelles reforça os preconceitos e a idealização em torno da figura do "índio". Essa tendência é uma marca distintiva da *Arte Indigenista*⁴, a qual se caracteriza por retratar o indígena de forma distante, sob uma perspectiva eurocêntrica, frequentemente utilizando generalizações e negligenciando a diversidade de características entre os diferentes povos indígenas.

O movimento da *Arte Indigenista* se desenvolve a partir de 1920, também, em outros países da América Latina, como o México, com características distintas, mas com o mesmo princípio em comum: retratar os indígenas como um paradigma da nacionalidade autêntica e como a origem de uma cultura nacional. Essa forma de retrato fará parte do contexto tanto dos movimentos indigenistas quanto indianistas, que podem ser vistos como partes de um processo civilizador mais amplo, que visa subordinar a diversidade indígena do continente, generalizando as particularidades de cada povo, muitas vezes com uma vocação para “fazer desaparecer” ou para “fazer mudar” a diversidade em favor da construção de uma nação” (Silva, 2012, p.19).

Os movimentos indigenistas e indianistas, apesar de similares, possuem algumas diferenças. Xochitl Leyva Solano (2005) definirá “indigenismo” como os movimentos inspirados pelas políticas indigenistas que acontecem no México (e na América Latina) a partir do século XX. Essas políticas inspiravam a integração dos povos originários na cultura e na construção das nações. Já o “indianismo”, que ganhou força entre 1940 e 1970, é inspirado por ideais de libertação e demarcação territorial dos povos indígenas. Esse movimento é focado na autonomia dos povos indígenas e o reconhecimento da individualidade de cada povo e seus direitos a cultivar as próprias tradições, falar a própria língua e viver de acordo com seus ideais.

Ao discorrer sobre a formação das sociedades na América Latina em seu livro *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*, Aníbal Quijano (2000) afirma que ao estruturar essas sociedades após a independência conquistada, os novos governantes voltaram os olhos para quem compunha a realidade concreta dessa sociedade, e viram então os indígenas, os negros, os mestiços. A partir dessa formação se partem os movimentos de resgate da identidade latino-americana, buscando se formar a partir de algo que já existia antes da chegada dos europeus ou que foi diretamente influenciada por esses povos originários, entre eles os movimentos indigenistas e indianistas.

Os movimentos inspirados pela independência dos países latino-americanos

⁴ Termo em espanhol, utilizado para destacar a arte feita na América Latina usando os povos indígenas como personagens retratados de uma perspectiva pautada em uma visão eurocentrada.

causam uma descolonização parcial, uma vez que as repúblicas não são mais dominadas politicamente pelas metrópoles europeias, porém, os efeitos da colonização prevalecem na ordem das sociedades. A colonialidade sobreviverá ao colonialismo em caráter de padrão de poder, e as sociedades na América Latina seguirão se dividindo entre os “brancos” e as demais tipologias raciais. Embora os demais grupos possuíssem maioria em relação aos “brancos”, é o grupo minoritário quantitativamente que exerce a dominação e a exploração dos grupos de indígenas, mestiços e afrodescendentes que viviam nas novas repúblicas, à imitação dos modelos culturais vindos dos colonizadores europeus. E dessa forma a história latino-americana é inundada pela referência da colonialidade do poder, precarizando uma real democratização dessas nações (Quintero; Figueira; Elizade, 2019).

De acordo com Quijano (2000), o processo de construção dos estados nacionais na América Latina está intrinsecamente ligado à formação de identidades. No entanto, é importante reconhecer que estruturas de poder estão presentes em todas as sociedades, inclusive nos movimentos indigenistas da década de 1920, onde a identidade indígena foi definida a partir de um ponto de vista eurocêntrico. A formação das sociedades latino-americanas segue um padrão legado pelos colonizadores europeus, nos quais "a ideia de raça deve ser admitida como um fator fundamental na construção da nação e do Estado-nação" (Quijano, 2000, p.136), influenciando os movimentos indigenistas a interpretarem a figura do "indígena" conforme os padrões estabelecidos pela raça detentora do poder, ou seja, os europeus e seus descendentes.

Silva (2012) discorre sobre o indigenismo e as políticas indigenistas na América Latina, especialmente no Brasil e no México, assumindo duas máximas, a primeira sendo que não existem políticas indigenistas que não possuíssem como objetivo a construção ou a manutenção de uma ideologia de Estado nacional; e a segunda sendo que não existem políticas indigenistas que não incentivem a modificação parcial ou completa das sociedades e culturas indígenas. Assim, esses movimentos indigenistas percebidos no início do século XX resultavam ou na assimilação de parte das culturas indígenas na cultura nacional, ou na criação de uma desigualdade social que transformava o indígena em um personagem pobre, aculturado e subalternizado.

No Brasil, o movimento modernista refletirá, de certa forma, esses resultados da aplicação de políticas indigenistas. Obras literárias, como *Macunaíma* (1928) de Mario de Andrade, demonstram a construção de um personagem indígena aculturado, sem caráter e com características muito distintas do restante da sociedade. O romance conta a história de um índio amazônico que viaja para São Paulo em busca de seu amuleto perdido, nessa busca o personagem se envolve em diversas situações. Em momentos o personagem viaja

pelo Brasil, o que dá a oportunidade de o escritor explorar diferentes aspectos da cultura brasileira, indo de encontro à valorização do folclore e da cultura nacional idealizadas pelo movimento modernista. Ao criar o personagem Macunaíma, Mario de Andrade buscava superar o romantismo do século anterior, sugerindo uma revisão das tradições da literatura, e usando da crítica da nação brasileira para questionar essas tradições. Porém, o personagem se apresenta constantemente em situações de hibridismo entre sua própria cultura e a cultura do homem branco. E apesar de negar o pensamento racional europeu, “o romance representa um Brasil que, na modernidade, ainda continuava com a mesma condição de colônia, em que o domínio pertencia aos brancos” (Melian; Carmo, 2023, p.98).

Posteriormente, em obras como *Quarup* (1967) de Antônio Callado, características do personagem indígena idealizado também são apresentadas. Nessa obra o escritor traz um romance ambientado entre 1954 e 1964, possuindo como pano de fundo a criação do Parque Indígena do Xingu e o Golpe Militar de 64. O título do romance remete ao nome dado ao ritual do herói morto, um ritual que marca o encerramento do ciclo do luto, que é realizado pelos povos indígenas do Xingu. Apesar do que sugere o nome do livro, diversos outros assuntos, além dos indígenas da região do Xingu, são retratados. O escritor também trata do êxodo rural, as lutas armadas, a transferência da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília, e em meio a todas essas pautas está o indígena. É criado, então, um “índio pluralizado”, Franquetto (2011) explica que o Parque Indígena do Xingu juntou de forma forçada aproximadamente catorze etnias diferentes, de diferentes troncos linguísticos, que foram obrigados a se juntar em uma unidade multiétnica para garantir a preservação daquele território.

Esses pontos tornaram a narrativa de Antônio Callado generalizada, reforçando estereótipos criados para os povos indígenas. Em uma das passagens o personagem principal Nando, um padre, teme ir ao Xingu fazer parte do projeto de criação do Parque pois acredita não resistir à visão das indígenas andando nuas, além de outras passagens que sugerem que os indígenas do Xingu são canibais e selvagens, apontando uma inferioridade dos indígenas perante os outros personagens. As passagens do livro também mostram os personagens indígenas como indivíduos interesseiros, que subornam e parecem estar inseridos na cultura capitalista do homem branco. E esse personagem do “índio contemporâneo” criado por Antônio Callado se difere muito do personagem heroico criado no século XIX, é um personagem que se espelha aos mesmos ideais das culturas eurocêntricas com as quais convive (Santana; Silva; Beltrão, 2014).

No século XX, aspectos semelhantes de intenção em superar os ideais eurocêntricos serão observados também nas artes visuais. Os artistas saíam da América Latina,

estudavam na Europa e voltavam para pintar temáticas nacionalistas e que remetiam aos povos originários. Mas não eram obras feitas por artistas provindos das culturas dos povos originários. As obras dos artistas brasileiros modernistas escancaram a influência de um pensamento “primitivo” em relação aos povos originários. Segundo Perry (1998), o apelo das obras modernistas reflete uma visão etnocêntrica em relação à arte feita fora da Europa. A produção desses artistas, então, possui a diversidade cultural latino-americana, mas registrada ao molde europeu, com telas e tintas europeias e formas de representação baseadas nas artes academicistas ensinadas nas universidades renomadas dos países europeus.

No México, por exemplo, a Arte *Indigenista* se dará através do movimento muralista, que acontece a partir de 1922 e tem por objetivo retratar na arte os elementos originários da cultura mexicana, dando valor estético e cultural para um sentimento nacionalista que surge a partir da independência do país. Os principais artistas do movimento são Clemente Orozco, David Siqueiros e Diego Rivera, e suas obras retratam grandes momentos da história dos povos indígenas do México, como a cidade de Tenochtitlán, capital do Império Asteca, as batalhas e epopeias contra os europeus e, também, as cosmologias e rituais desses povos, sempre em caráter monumental, já que os murais eram feitos em grandes formatos (Ramirez, 2011).

Após os episódios da Revolução de 1910 no México, artistas como Diego Rivera fizeram parte das estratégias de reconstrução do país pós-revolução. Presidentes como Alvaro Obregón, que governou durante 1920 e 1924, e Plutarco Elías Calles, que governou durante 1924 e 1934, buscavam uma forma de unificar o país e inserir retóricas voltadas para a exaltação de heróis e momentos históricos. Em 1929, Rivera foi convidado pelo então Secretário da Educação Pública do país a pintar o mural *Epopeia do Povo Mexicano* no Palacio Nacional, na Cidade do México, e o mural serviu como uma das realizações estratégicas para criar a “mitologia da Revolução Mexicana”, uma série de personagens da história mexicana que deveriam ser exaltados e glorificados em razão de criar um imaginário de um país repleto de pessoas comuns que em algum momento se tornaram guerreiras, inspiradoras, lutaram por seus ideais, e dedicaram sua vida para construir o México que havia sido conquistado e estava sendo moldado a partir da Revolução, incentivando assim um sentimento de orgulho e nacionalidade na população para com esse novo país que estava sendo criado (Picôt, 2007).

No mural *Epopeia do Povo Mexicano* (Fig. 9), o artista Diego Rivera retrata uma interpretação dos povos que foram responsáveis por compor a civilização mexicana, criando um mural que mostra diversos momentos da história do México e os personagens

envolvidos nesses momentos históricos. Segundo Natasha Picôt (2007), em sua tese de doutorado sobre a representação de indígenas nas obras de Diego Rivera, o artista estava influenciado por interpretações indigenistas quando realizou o mural, retratando na obra os indígenas de uma forma saudosa, sugerindo que os indígenas existiram apenas no passado ao realçar características dos povos pré-colombianos.

Figura 9 - Epopeia do Povo Mexicano (1935), Diego Rivera



Fonte: Coleção do Palácio Nacional, Cidade do México

Quanto a representação dos indígenas em suas obras, apesar de admirar e reverenciar os feitos dos indígenas mexicanos, Rivera cometeu os mesmos erros dos seus contemporâneos indigenistas. Uma tendência comum aos indigenistas mexicanos era caracterizar todos os povos indígenas como se fossem um só, ignorando suas individualidades e suas características únicas. Outra tendência, que é possível ser observada na obra de Rivera, é o ato de considerar que os indígenas existiam apenas no passado, exaltando seus feitos nos conflitos dos séculos passados sem considerar que eles estavam, também, presentes na sociedade que estava se construindo a partir da Revolução de 1910, e que não incluía representantes dos indígenas nessa construção (Ades, 1989).

Para Subirats (2018), apesar de demarcarem um período importante da Arte Mexicana por definirem uma estética com características nacionais, os artistas muralistas também eram influenciados pela estética da Arte europeia, os murais encomendados pelo então secretário da educação pública, José Vasconcelos, retratam uma forte influência dos

ideais classicistas europeus. É possível observar essa influência na temática da sequência de murais feitos por Orozco e Rivera na Escola Preparatória Nacional, em Cidade do México, onde a temática da maioria dos murais segue um padrão eurocentrado, representando, por exemplo, cenas bíblicas como *Criação* (Fig.10).

Figura 10 - Criação (1923), Diego Rivera



Fonte: Colégio de São Ildefonso, Cidade do México

A Arte *Indigenista* na América Latina, e principalmente no Brasil, se destacou ao representar graficamente os indígenas de cada região. Apesar de possuir uma grande significância em adicionar imagens dos indígenas onde antes só existiam representações de imagens da colonização, a Arte *Indigenista* falhou em incluir os próprios indígenas na produção artística, que durante esse movimento artístico permaneceram apenas como personagens retratados, sem a possibilidade de terem suas vozes ouvidas ou sua Arte valorizada.

E para entender a Arte produzida por indígenas no Brasil são necessárias algumas pontuações pautadas em conceitos específicos que englobam as cosmovisões e as características das sociedades indígenas no Brasil, como por exemplo o conceito de Arte. A Arte Indígena se difere de outros tipos de Arte por ser produzida por indígenas, e por ser uma expressão de arte feita de dentro das cosmovisões e perspectivas indígenas e utilizando meios de produção artística próprias de cada povo. Els Lagrou (2009), em seu livro *Arte Indígena no Brasil*, apontará que os povos indígenas não partilham da noção de arte ocidental, muitos se quer possuem as palavras “arte” ou “estética” em seus

vocabulários, porém, o fato de não possuírem esses conceitos não exclui o fato de que existe a formulação de termos e critérios para a produção e a categorização de beleza dentro dessas sociedades.

A individualidade dos formatos de mensurar e produzir beleza vem acompanhada de um gosto estético muito particular de cada povo, e isso influencia, também, na forma como essa produção estética se torna um vetor de sua ação e pensamento de sua expressão de mundo. A totalidade da produção artística dos povos indígenas vem acompanhada de materializações dos significados que os elementos possuem dentro das sociedades, e o próprio papel do artista difere se comparado com a arte ocidental. Lagrou (2009) explica que a “criatividade” do artista não é de sua responsabilidade, geralmente é atribuída a seres não humanos ou divindades, o que torna o artista uma espécie de rádio que apenas transmite em sua arte o que lhe foi passado através de sonhos ou visões, e faz com que a figura do xamã coincida com a do artista.

A produção artística de muitos povos indígenas não se resume às artes visuais, é expressa também na música, no canto, na tecelagem, na cerâmica, na produção de artes plumárias, na pintura corporal, são inúmeras as formas de expressar a comunicação com os seres não-humanos na arte indígena, e é preciso responsabilidade e seriedade para efetivar essa comunicação. Para o povo Wayana, que habita o norte do Amapá, por exemplo, a forma de produzir a arte foi definida no tempo da criação, é um povo que acredita que sua produção artística pode ser tão completa a ponto de criar vida própria e agir a favor ou contra a aldeia. A nomenclatura da produção artística para o povo Wayana pode ser traduzida como “fazer”. É um ato que faz parte da construção de sua rotina, não apenas a produção de um objeto com sentido estético (Viveiros de Castro, 1986).

Entretanto é inegável que exista influência do contato com os europeus na Arte Indígena brasileira. Els Lagrou (2009) cita como exemplo o uso de miçangas nas peças criadas pelos indígenas, antes da chegada dos colonizadores europeus, os indígenas produziam miçangas a partir de sementes, como a do milho, mas na Europa já existiam miçangas feitas com vidro que foram uma importante moeda de troca e aproximação entre os europeus e os indígenas durante o período colonial. Para o povo Wayana e para o povo Kaxinawa, por exemplo, as miçangas são sinônimo de dureza e durabilidade, e são utilizadas em diferentes rituais e adereços. E essa importância dada às miçangas fez com que diversos povos indígenas incorporassem as miçangas trazidas pelos europeus e as utilizassem na produção de seus adereços, mesmo os europeus sendo responsáveis por diversas mazelas cometidas contra esses povos.

O uso das miçangas trazidas pelo “inimigo” poderia ser interpretado como uma

hibridização, mas essa interpretação seria errônea, já que a concepção estética da maioria dos povos indígenas do Brasil é composta por incorporações, “objetos, matéria-prima e pessoas são por eles domesticados e incorporados através do processo da tradução e ressignificação estética” (Lagrou, 2009, p.56). A estética é mutável e sofre diversas alterações conforme o contato com outros povos, e também os europeus. Acontece a incorporação de novas técnicas ou materiais de forma muito natural e de certa forma “pacífica”, desde que sejam respeitados os devidos processos de transformação e elaboração.

Outro aspecto que diferencia a visão estética dos povos indígenas brasileiros para a visão estética da arte feita a partir de conceitos estéticos eurocêntricos é a presença do Perspectivismo Ameríndio. Esse termo foi definido pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (1996) como a condição da cosmovisão comum a maioria dos povos indígenas da Amazônia. Trata-se de um termo que mostra que as noções de corpo, alma, natureza e animais são diferentes nas culturas dos povos ameríndios quando comparadas com as noções eurocêntricas desses mesmos termos. Para esses povos indígenas, o animal é um ser dotado de alma, assim como um ser humano, o que possibilita que eles se comuniquem e se coloquem na perspectiva dos animais com mais facilidade, influenciando diretamente em sua produção artística. Considerar que as visões de mundo e os conceitos de cada povo se modificam de acordo com a sua formação é relevante na hora de analisar sua Arte, isso pode, por exemplo, evitar o erro de categorizar um objeto como "artesanato" enquanto na cultura daquele povo o objeto faz parte de um ritual e tem uma grande importância.

Os conflitos estéticos entre a Arte Indígena e os conceitos de Arte do pensamento ocidental passam a ficar mais evidentes conforme os indígenas são inseridos no contexto urbano do Brasil. Esse enfrentamento se intensifica no início do século XX com o avanço territorial e a ocupação das terras indígenas no interior do país. Darcy Ribeiro trata desse assunto em seu livro “Os índios e a civilização” (Ribeiro, 2017), onde vai refletir que os indígenas não foram assimilados à sociedade brasileira como parte dela, mas sim foram exterminados, e os que restaram permanecem indígenas em sua identificação, mas muitos de seus costumes e hábitos foram se alterando com o passar do tempo e o aumento do contato com a sociedade nacional.

Esse contato causou um acultramento e/ou mudanças culturais drásticas nos povos indígenas, porém, ao mesmo tempo em que se modificavam de acordo com o contato com a sociedade brasileira, surgem também pontos de resistência e o desenvolvimento de uma habilidade de coexistência que permite a muitos povos indígenas, até a atualidade, manterem-se fiel à suas crenças e hábitos, mesmo estando inseridos de alguma forma na

sociedade. E um desses pontos de resistência na atualidade pode ser observado na Arte Indígena Contemporânea, um movimento artístico que se inicia em meados dos anos 2010 com o objetivo de inserir artistas indígenas em contextos da arte ocidental e espaços da arte já consagrados, como museus, galerias, leilões de arte e exposições, como veremos a seguir.

2 DECOLONIZAR OLHARES: ATRAVESSAMENTOS DA ESTÉTICA DECOLONIAL NA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

“A arte é uma batalha de se manter estrategicamente rebelde, já que as autonarrativas são um privilégio para poucos. Achar um jeito de penetrar na epistemologia a partir de uma autonarrativa é uma contra-narrativa, uma prática decolonial.” – Jaider Esbell

Tradicionalmente, nos espaços de arte brasileiros, existe uma falta de pluralidade nos acervos e exposições. Tício Escobar (2008) discute a forma como o modelo de arte ocidental, recorrente entre os séculos XVI e XX, era pautado em pilares etnocêntricos: a identificação de um gênio individual nas obras, a exaltação de objetos únicos e não repetíveis, e um ideal estético no qual os elementos formais de uma obra de arte são puros e autônomos, existindo apenas por si mesmos, sem serem sobrecarregados por significados ou funções externas, permitindo ao observador uma experiência de apreciação desinteressada e sensível. Esses pilares irão definir os tipos de arte a serem expostos e valorizados nos espaços de arte, considerando apenas uma pequena parte da produção artística feita em um curto trecho da história da arte como digna de estar nas esferas da arte.

Segundo Hans Belting (2006), essa falta de pluralidade começará a ser percebida a partir do Modernismo, quando os artistas tomam consciência da existência de outros tipos de arte. No Modernismo europeu nota-se a influência de artes não-europeias nas obras de diversos artistas, entre eles Amedeo Modigliani e Paul Gauguin, que usaram respectivamente as máscaras de povos originários da África e as paisagens e o povo do Taiti como inspirações estéticas para suas obras. Já no Modernismo brasileiro, existe uma exaltação de temas tipicamente brasileiros, e os artistas se influenciam esteticamente pelo contato com a estética dos povos indígenas, dos negros e de outras partes da sociedade, que se diferenciam essencialmente da estética tradicional vinda da Europa.

Porém, nesse momento ainda existe uma barreira isolando a arte euroamericana da arte “étnica” e popular. A tentativa dos artistas em se inspirarem nas estéticas tipicamente nacionais esbarra na influência puramente europeia de suas formações, e reproduz estereótipos e generalizações em suas produções artísticas. Essa barreira só começará a ser derrubada com a emergência da arte não-europeia dentro da Arte Contemporânea, a cerca de 50 anos atrás. E isso acontece quando conceitos da Antropologia se cruzam com a História da Arte, possibilitando perceber dentro da expressão da Arte as produções

indígenas, periféricas e não-hegemônicas, considerando a pluralidade da estética em diferentes vertentes, e não apenas nas produções que seguiam os padrões estéticos inspirados pelos pilares etnocêntricos europeus.

Os questionamentos da arte não-europeia irão causar uma inquietação na Arte Contemporânea. E a inquietação da Arte Contemporânea pode ser interpretada de diversos pontos de vista, a partir do pós-guerra, a ampliação da liberdade faz com que diversos conceitos sejam colocados a prova. A tradição da História da Arte europeia, seus temas eurocentrados e as artes acadêmicas serão contestadas por grupos de indivíduos que por muito tempo não puderam ter suas vozes ouvidas. Moacir do Anjos (2015), argumentará que, no Brasil, as mudanças provocadas por transformações socioeconômicas, que aconteceram entre meados de 1990 e o início da década de 2010, terão um grande impacto no formato da Arte Contemporânea brasileira. Esse período no país foi marcado pela consagração de direitos vindos com a Constituição brasileira de 1988, a melhoria do acesso a renda, o protagonismo internacional e a criação de lei de isenção fiscal para patrocínio de ações culturais. Todas essas mudanças culminam no intenso crescimento do mercado da Arte Contemporânea brasileira, resultando em uma maior presença do país em eventos de arte internacionais, e a presença de galerias brasileiras em casas de leilão no exterior.

Porém, apesar de todos esses avanços envolvendo políticas e movimentos de inclusão, muitos grupos da sociedade brasileira ainda se encontram excluídos dos ganhos que essas transformações causam no país, seja nos ganhos econômicos quanto nos da cidadania e da proteção social. Grupos como o dos indígenas brasileiros ainda travam lutas por seus direitos e pela manutenção de seus territórios, e nesse contexto existe dentro da Arte Contemporânea uma possibilidade de encontrar uma representação para esses grupos marginalizados, que veem na arte uma forma de se fazerem ouvidos. A Arte Indígena Contemporânea vai em busca da liberdade da arte contemporânea para produzir uma arte inquietante, que questiona a imagem artística e que vai contra os preceitos da arte e da estética tradicionais. Através da Arte Indígena Contemporânea os artistas indígenas se apropriam das formas de fazer arte no ocidente, as telas e as tintas, por exemplo, mas as usam para criar obras de arte que refletem suas demandas, seus anseios, suas cosmovisões, sua forma de ver o mundo. Ao dialogar com a academia, os artistas se aproximam dos lugares de acesso a esse sistema que estão criticando e se fazem ser ouvidos em espaços que antes não teriam como expressar sua voz, buscando um espaço de protagonismo no cenário da produção artística brasileira na contemporaneidade (Neves; Favreto, 2020).

Durante a construção da História da Arte no Brasil, os grupos marginalizados

enfrentaram desafios significativos para se expressarem e conquistarem espaço nos cenários artísticos. Anjos (2015), introduz o conceito de "representação partida" para descrever uma forma particular de representação na arte brasileira, que negligencia o reconhecimento dos momentos em que a arte dos grupos à margem da sociedade foi excluída dos espaços da arte. Essa ausência de representação abrangente resulta em obras que não refletem adequadamente a diversidade e complexidade da nação, deixando de fora grupos sociais específicos, principalmente grupos marginalizados e oprimidos. A ideia central é que a representação partida falha em reconhecer e representar as divisões e fraturas da sociedade brasileira, deixando de fora aqueles que não são considerados parte integrante dela.

Essa associação da "representação partida" na Arte Brasileira começa a ser quebrada no contexto contemporâneo. Diante das mudanças ocorridas entre o período de meados de 1990 a 2010 no Brasil, o acesso à educação e à cultura aumenta entre as classes marginalizadas e esse acesso culmina em uma presença mais significativa de representantes dessas classes em contextos de evidência dentro dos espaços da arte. Anjos (2015) sugere então, que na Arte Contemporânea brasileira se percebe a das sobras", que ao contrário da "representação partida", é aquela que aponta a existência dos seres excluídos da dinâmica social. E nessa representação, esses grupos estão expostos a "uma tensão permanente entre visibilidade e opacidade de danos, entre entender e não entender suas causas" (Anjos, 2015, p.173), ao transitarem entre dois mundos para expressar suas ideias e seus anseios para o grupo que sempre os tratou como marginalizados e os subjugou.

É nesse contexto que se insere a Arte Indígena Contemporânea, uma arte que, como vimos, é feita exclusivamente por indígenas e pode ser considerada uma prática decolonial. A partir desse ponto de vista, para que seja possível analisar mais adiante por que a Arte Indígena Contemporânea pode ser considerada decolonial, antes há que se observar o que significa a decolonialidade, como esse conceito foi desenvolvido e como ele se entrelaça com a criação artística da Arte Indígena Contemporânea. O ato de produzir arte de forma decolonial não é exclusivo dos indígenas do século XXI, muito pelo contrário, por mais de 500 anos os indígenas vêm empreendendo formas de lutar de forma anti-colonial, visto que segundo Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016, p.18) "os sujeitos coloniais que estão nas fronteiras – físicas e imaginárias – da modernidade não eram e não são seres passivos". E a decolonialidade aqui pode ser entendida como uma forma de situar a produção artística em um local de margem à dominação colonial, onde a hibridização das culturas originárias e europeias acontece, entendendo que não é possível apagar os efeitos da colonialidade

nos povos indígenas, mas é possível imaginar uma produção artística de resistência que busca superar os efeitos da colonização e valorizar as contribuições originárias.

A própria existência e a resistência dos povos indígenas são características da decolonialidade, mas seu lugar de subalternização não possibilitou que, por muito tempo, eles pudessem ocupar lugares valorizados na sociedade, como os museus e as escolas, mas, quando isso muda no início do século XXI, são rompidos padrões hegemônicos da sociedade eurocentrada e passa a ser possível repensar e inserir a Arte Indígena em um contexto que pensa novas possibilidades para as esferas da arte e do conhecimento.

Sustentando, assim, a hipótese de que a teoria da Estética Decolonial de Walter Mignolo (2010) possa se entrelaçar com as premissas do movimento da Arte Indígena Contemporânea. Será apresentada nesse capítulo uma investigação bibliográfica analisando esses aspectos e abordando quais pensamentos críticos se pautam de discursos voltados para a decolonialidade dentro da Arte, evidenciando que a forma de produzir Arte Indígena na contemporaneidade é diferente da forma que se produzia antes da chegada dos colonizadores. Sabe-se não ser possível reverter a colonização, mas a forma como os povos originários se curam das feridas da colonialidade fala muito sobre a retomada dos espaços que foram impedidos de ocupar pelos colonizadores. O conceito de Arte não existe para muitos povos indígenas, mas para uma aproximação das sociedades indígenas com a sociedade urbanizada essa retomada acontece quando os artistas indígenas se apropriam desse conceito e passam a realizar sua arte com base na reinterpretação das premissas da Arte eurocentrada, usando telas e pincéis e fazendo suas vozes serem ouvidas através de quadros pendurados em museus e performances feitas em grandes eventos da Arte brasileira.

2.1 PENSAMENTO DECOLONIAL NO CONTEXTO DA AMÉRICA LATINA

Ao analisar o processo de colonização da América Latina, é possível perceber os diversos mecanismos utilizados pelos europeus para causar um apagamento sociocultural do “Novo Mundo”. E na tentativa de replicar um “renascimento colonialista”, tentará se criar um simulacro do que existe na Europa nas terras desse “Novo Mundo”, essa prática é notada, por exemplo, nas nomenclaturas de locais, que possuíam apenas o adjetivo “novo” ou “nova” para torná-los originais, mas demarcando uma cópia de alguma cidade ou localidade já existente na Europa. As imposições da cultura e do pensamento “civilizado” tornaram a América Latina um território colonizado, que passa a replicar os comportamentos e hábitos esperados pelos seus colonizadores e por muito tempo fica sob

a sombra desse imperialismo cultural (Santiago, 2000).

No final dos anos 1990, formado por intelectuais de diversas universidades da América Latina, surge o Grupo Modernidade/Colonialidade que passa a pensar em quanto a colonialidade permanece nos diferentes níveis da vida dos latino-americanos. Segundo Bernardino-Costa (2019), o pensar de dentro do país colonizado desempenha um papel muito significativo em várias formas de trabalho, pois lembra que a colonização, mesmo após finalizada, ainda se mantém em diversas dimensões no horizonte da luta, e que o legado da colonização permanece em diversos aspectos da formação social e intelectual do país colonizado, sendo necessária uma constante organização da própria liberdade.

No grupo estavam nomes como o sociólogo Aníbal Quijano, a especialista em linguística Catherine Walsh, o filósofo Enrique Dussel e o especialista em semiótica Walter Mignolo, entre outros das mais diversas áreas, como o direito e a antropologia. Os encontros do grupo proporcionaram que houvesse uma renovação das ciências sociais latino-americanas e definiram temas e conceitos importantes para essa renovação, como a Colonialidade do poder, termo definido por Aníbal Quijano em 1989, onde as relações de colonialidade não se findaram com a independência dos países, mas que estes mantiveram seus sistemas coloniais sem serem superados pela conquista da independência. Nas análises do grupo, o próprio conceito de Modernidade está fortemente arraigado na Colonialidade, para existir o “moderno” é necessário que exista o “primitivo”, e nesse contraponto a América Latina colonizada ocupa o lugar de “primitiva”, que ao ser dominada é feita de vítima, é subalternizada e é tida como “atrasada” em comparação ao colonizador moderno (Ballestrin, 2013).

Entre as discussões do grupo estão, também, análises que colocam a América Latina em uma posição diferente de estudos pós-coloniais se comparada à Índia ou Estados Unidos, por exemplo, por ter sido colonizada de forma diferente e por outros países colonizadores. As discussões do grupo serão compiladas em estudos voltados para entender como os latino-americanos foram afetados pela colonização e como isso influencia na forma como se pensa a partir do território latino-americano (Salles; Cabrera, 2020).

O termo “colonialidade do poder” é definido por Aníbal Quijano (2005) como um dos elementos constitutivos de um padrão mundial de poder, padrão esse que é capitalista, colonial/moderno e eurocentrado. Esse sistema hierárquico se aplica não só na dimensão político-econômica, mas principalmente, na dimensão cultural. Segundo Mignolo (2017), a colonialidade seria o lado mais sombrio da modernidade, algo que foi imposto e enraizado na intersubjetividade em todo o mundo. E na estrutura da colonialidade encontra-se a “raça”

como um dos eixos centrais. De acordo com Quijano (2005), introduzir a “ideia de raça” torna possível impor a legitimidade das ações realizadas pelos colonizadores na invasão da América. Os colonizadores chamam a si mesmo de brancos e definem as categorias raciais de acordo com traços fenóticos, essa ideia de raça irá definir lugares sociais e se tornará um elemento fundamental do sistema de classificação social que se espalhará para todo o mundo.

A partir desse sistema o mundo passa a ser dividido ao meio e habitado por “espécies” diferentes, e a colonização torna possível estruturar e socializar o racismo marginalizando todos aqueles que eram considerados “não-brancos”. Essa ação estabelecerá uma hierarquia onde existe uma superioridade branca ocidental acima da inferioridade negra-africana e indígena (González, 2020). E esse formato de hierarquia tornará justificável a devastação dos territórios, o genocídio dos povos originários e a imposição da visão de mundo eurocentrada em todos os âmbitos da vida das sociedades latino-americanas.

Para Elizabeth Grosz (1993), ao definir um “corpo civilizado” como o padrão, os colonizadores europeus encarnam a lei social e, a partir dessa lógica, os comportamentos dos corpos que não seguem esse padrão são facilmente identificáveis e lidos como “não-civilizados”. Na América Latina, todos os corpos que não se assemelhavam aos corpos europeus eram subalternizados, e toda e qualquer violência contra esses corpos eram justificadas em favor do sistema da colonialidade. Grosz argumenta que a colonização não é apenas um processo de ocupação territorial, mas também uma imposição de normas sociais e hierarquias de poder sobre as populações colonizadas. Os colonizadores europeus, ao estabelecerem controle sobre territórios colonizados, impõem suas próprias leis e sistemas de valores sobre as populações nativas. Isso não apenas legitima sua autoridade, mas também serve para afirmar a superioridade cultural e moral dos colonizadores sobre os povos colonizados.

Posteriormente, Joaquín Barriandos (2019), descreverá o conceito de “colonialidade do ver”, que resume a colonialidade do olhar lançado sobre os indígenas moldado a partir de influências e discursos que demonstravam a forma como os colonizadores europeus interpretavam o “Novo Mundo”. Esse olhar é modelado “pelas visões demonológicas dos missionários, pela literatura de viagem dos conquistadores, pelos relatos dos cronistas das Índias [...] e pela retórica do imperialismo cartográfico” (Barriandos, 2019, p.46). Resultará em uma representação pictórica simbólica, exaltando, por exemplo, características como os rituais antropofágicos, que eram realizados por uma parte dos grupos indígenas, mas que acabavam a ser generalizadas e tornavam a imagem do “Novo Mundo” uma imagem-

arquivo de um território repleto de selvagens canibais. Essa prática é descrita como a ação da “matriz da colonialidade do olhar eurocêntrico” (Barriendos, 2019, p.46). Que é uma forma de retratar em imagens a invenção do “Novo Mundo”, que foi constituída a partir da matriz hierárquica de poder e pautada no racismo epistemológico.

Também dentro do conceito de colonialidade descrito por Quijano, a argentina María Lugones (2020), argumentará que é uma perspectiva da colonialidade pautada em um entendimento de gênero eurocêntrico e capitalista, definindo uma construção moderna/colonial do gênero limitada, visto que as organizações sociais presentes no vasto território americano até a colonização não se resumiam e não se limitavam apenas aos formatos heterossexuais, cisgêneros e/ou patriarcais experienciados pelos colonizadores europeus. Assim a autora concluirá que a dominação de gênero performará um papel muito importante na efetuação do controle das pessoas não brancas, que acontece não apenas pela racialização, mas também, pela atribuição de gênero binário, que reconhece apenas a existência de dois gêneros (homem e mulher), que reconhece a heterossexualidade como a única forma normal de construção da orientação sexual e que se baseia numa lógica patriarcal de organização das relações entre os gêneros.

A colonialidade articula raça e gênero na intenção de construir a hierarquia que dividirá os povos na América Colonial em dois grandes grupos: os brancos, que eram reconhecidos como humanos e possuíam acessos privilegiados aos recursos naturais, aos meios de produção e às formas de trabalho mais valorizadas, como o trabalho assalariado livre, participação na vida política e possuíam acesso aos bens simbólicos prestigiosos da sociedade; e os grupos racializados, os não brancos, que eram vistos como não humanos e cuja falta de humanidade justificava a exploração de seus corpos nas formas de trabalho mais degradantes em benefício do grupo dos brancos, como a servidão e a escravidão (Lugones, 2020). Essa forma de dominação é a colonialidade de gênero descrita por Lugones, uma estrutura que organiza toda a hierarquia social do capitalismo mundial até a atualidade. E ao definir as estruturas se baseando em gênero, raça e trabalho, os povos originários foram reduzidos a um estado de animalidade, que causou um sofrido processo de colonização que os classificou como seres inferiores.

Dentro da organização social dos povos da América Latina, a posição valorizada das mulheres indígenas causou um grande estranhamento nos colonizadores europeus. Segundo Lugones (2020), em muitas sociedades as mulheres se encontravam em uma posição bilateral complementar, onde performavam um papel de líder interna, enquanto um homem fazia o papel do líder externo. Essa organização tornava a mulher a administradora da aldeia, ocupando-se de manter a harmonia interna, enquanto o homem era responsável

pelo contato com outros grupos. Ao se depararem com esse trabalho conjunto, os colonizadores atuaram para extinguir o poder das mulheres indígenas.

A intelectual nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (2021) no livro *A invenção das mulheres*, que trata sobre a forma como a noção de patriarcado foi imposta nas sociedades do norte da África após a colonização europeia, explicará que a noção de sociedade dentro dos moldes europeus é constituída pela caracterização de corpos e pela forma em que se inferem crenças e posições sociais a partir da observação desses corpos, a autora destaca como as sociedades europeias têm historicamente usado a caracterização dos corpos, especialmente dos corpos femininos, como uma forma de organizar e perpetuar hierarquias sociais, crenças e práticas sociais. E ao trazer essa reflexão da autora para a perspectiva das mulheres indígenas, podemos pensar que a estratégia de dominação do corpo dessas mulheres fez parte do processo de colonização no âmbito da América Latina.

E quanto a essa dominação dos corpos das mulheres indígenas, Irene Silverblatt (1987) comenta como essas mulheres também foram personagens importantes na resistência contra os efeitos da colonização; as mulheres dos povos dos Andes, por exemplo, se recusavam a frequentar às missas e se recusavam a batizar seus filhos. Mesmo com as proibições, continuavam a seguir seus costumes e viver de acordo com as crenças que preservavam. Muitos dos costumes e crenças que se perpetuaram nos séculos seguintes se mantiveram através da rebeldia anticolonial das mulheres indígenas, já que em muitas sociedades elas eram as responsáveis por deter os conhecimentos médicos, e sua resistência possibilitou a chegada desses conhecimentos até povos contemporâneos.

A dominação de gênero, especialmente considerando-se os corpos das mulheres indígenas, será uma importante moeda de troca para os colonizadores. Dussel (1993) demonstra que mulheres indígenas foram entregues aos colonizadores como presentes e foram forçadas a servi-los, tornando seus corpos uma propriedade e colonizando sua sexualidade. Os corpos das mulheres indígenas também desempenharam um papel importante no “embranquecimento” do “Novo Mundo”, ao terem filhos vindos das violações sexuais acometidas pelos colonizadores. Anne McClintock (2010) usará o termo “pornotrópicos” para descrever o imaginário imperial sobre os territórios conquistados, territórios estes onde os colonizadores europeus projetaram lugares de erotização, com habitantes que andavam nus e com histórias repletas de lendas sexuais, e essa objetificação servirá como justificativa para a violência causada contra essas mulheres.

Essa objetificação serviu como justificativa para a violência sistemática contra as mulheres indígenas. A análise histórica da violência de gênero durante a colonização nos conduz a uma reflexão contemporânea sobre a persistência dos legados coloniais nos dias

de hoje. Esse é um exemplo de como a colonização afetou os pensamentos contemporâneos, e dentre as diversas análises do legado colonial na contemporaneidade pode-se também situar a Estética Decolonial, que busca desafiar as estruturas dominantes do conhecimento e da arte que foram moldadas pelo colonialismo.

2.2 LUGAR CONTEMPORÂNEO DA ESTÉTICA DECOLONIAL

A partir dos pensamentos do grupo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade, passa-se a questionar a herança colonial sustentada na contemporaneidade pelos cânones históricos e epistemológicos. Esse questionamento se pauta na possibilidade de existirem outras vozes a serem ouvidas nesse debate, as vozes dos povos subalternizados que tiveram seus corpos, memórias, histórias e trajetórias feridos pela colonialidade (Paiva, 2022).

A estética pode ser intrinsecamente política e descolonizadora. Walter D. Mignolo (2010), ao abordar a Estética Decolonial, destaca que a descolonização da estética imperial, herdada dos colonizadores europeus, requer a criação e a reinterpretação de formas que não se submetam nem enfraqueçam diante do conceito eurocêntrico de representação. Isso implica uma abordagem complexa, distinta dos paradigmas europeus impostos no território americano. Assim, é necessário desaprender o que foi ensinado pelos colonizadores e redescobrir a estética a partir de uma perspectiva centrada nas tradições originais. Para Mignolo e Moreno (2021), a Estética Decolonial é o ato de decolonizar o saber e o sentir, ele argumenta que a colonialidade agiu sobretudo nos sentidos, e que esse controle regido pelos sentidos é algo que a Estética Decolonial precisa auxiliar a superar, para que se possa desvincular do padrão colonial de poder. Ou seja, decolonizar-se é desprender-se da estética clássica europeia baseada na representação, e produzir a partir do que não pode ser achatado ou enfraquecido por esse conceito de representação.

O conceito de representação descrito por Walter D. Mignolo (2010), está intimamente ligado à descolonização do pensamento e à valorização das vozes e experiências das comunidades colonizadas, buscando criar um espaço mais inclusivo e justo para a expressão cultural e artística. Mignolo argumenta que as representações culturais, artísticas e históricas foram historicamente moldadas pela perspectiva eurocêntrica, que tende a subalternizar e marginalizar as vozes e experiências das comunidades colonizadas. Assim, a representação na Estética Decolonial implica em duas questões centrais: a descolonização da imaginação e o empoderamento das vozes subalternas. A descolonização da imaginação consiste em uma ruptura com as representações

eurocênticas que perpetuam hierarquias de poder e marginalizam outras formas de conhecimento e expressão cultural. Isso envolve questionar as narrativas hegemônicas e reconhecer a diversidade de perspectivas e experiências culturais. Enquanto o empoderamento das vozes subalternas consiste em dar voz e visibilidade às comunidades marginalizadas, permitindo que elas próprias controlem suas narrativas e representações. Isso significa valorizar as expressões culturais autênticas e desafiar a hegemonia cultural eurocêntrica.

A Estética Decolonial descrita por Walter D. Mignolo (2010), em seu texto “*Aesthesis decolonial*”, questiona a própria construção da palavra “estética”, que nasce como teoria ao significar “sensação do belo”, ele também reflete sobre como o termo se traduziu em uma teoria que teve uma experiência eurocentrada e acabou se tornando a “verdade estética para uma comunidade particular” (Mignolo, 2010, p.69). Isso implica que a ideia de estética foi moldada pela experiência e pelos valores de uma elite europeia, tornando-se um padrão para o gosto estético dessa comunidade, sem possibilidade de universalização. Essa reflexão destaca a necessidade de descolonizar não apenas o pensamento estético, mas também reconhecer a diversidade cultural e epistêmica na interpretação e produção de arte.

Ao construir a definição da “estética” para os europeus, Mignolo e Moreno (2021), se sustentam em teóricos como Immanuel Kant e G. W. F. Hegel que definirão o que é o “belo” e o que compõe as “belas artes”, e a forma como esses teóricos descrevem o que é sublime, o que é belo e o que é valorizado como arte está pautado na ideia de que em tudo que era feito fora da Europa havia alguma deficiência; e essa ideia começava com a colonização da América. Os detentores do poder de formar essas definições eram os europeus, ao investigar o que poderia ser sublime e belo foram consideradas apenas as obras de arte feitas nos modelos europeus. Para Kant, a estética é uma questão filosófica que nos instrui e seleciona no variado leque do organismo, ou seja, Kant sugere que o estudo da estética não é apenas uma atividade intelectual, mas também uma fonte de aprendizado e enriquecimento pessoal. Através da reflexão sobre o belo e o sublime, somos incentivados a expandir nossa compreensão do mundo e a aprimorar nossa sensibilidade estética. E a estética filosófica de Kant regula o gosto, assim como o conceito secular de razão regula o conhecimento, e tudo aquilo que não se adequa a esse conceito pertence à barbárie e precisa ser civilizado e modernizado, seguindo os padrões eurocentrados (Mignolo; Moreno, 2021).

Geopoliticamente, os conceitos de arte e estética, do belo e do sublime, traçam e identificam subjetividades. Mignolo e Moreno (2021) sugerem que a Estética Decolonial

seja uma reconstituição epistêmico/estética, um olhar que parta de uma perspectiva da América e que observe a Estética com a sensibilidade que nos é necessária para defini-la. Um sujeito que está em uma perspectiva ocidental ou eurocentrada não poderá argumentar sobre uma Estética Decolonial. Portanto é necessário que mesmo os que foram educados na América em um sistema de ensino eurocentrado, observem os “fazeres artísticos” com os sentidos voltados para aqueles e aquelas que o produzem, sem subjugar as produções artísticas a partir de um ponto de vista ocidental.

A teoria de Mignolo se interlaça com a ideia de Quijano (2005) de que a tarefa básica da decolonização é uma reconstituição epistemológica, e Mignolo sugere abordar, a partir das artes, uma compreensão do funcionamento da matriz colonial do poder, argumentando que as artes e as ciências são similares entre si em sua capacidade de criar conhecimento. É essencial valorizar não apenas a estética da arte e os artistas que a criam, mas também os pesquisadores que a estudam. Decolonizar a arte implica em ampliar o escopo para além da mera produção artística, adentrando no domínio da pesquisa e do conhecimento, abrangendo assim múltiplos aspectos da experiência humana relacionados à arte. Mignolo e Moreno (2021) dirão que descolonizar significa, antes de tudo, descolonizar o modo de falar, entender e conversar, para que não fiquem presos na epistemologia e na estética eurocentradas. Daí a necessidade de introduzir *gnoseología* e *aesthesis*. A primeira abre as portas da prisão epistemológica; a segunda, as portas da prisão estética. O vocabulário embutido na retórica da modernidade é um grande ímã dotado de uma energia que dificulta o desapego, principalmente porque as palavras que são usadas para definir as artes dos povos originários, por exemplo, não são suficientes para exprimir os sentidos que sua produção artística pode causar, pelo simples fato de não serem linguagens compatíveis com aquelas utilizadas por esse povo.

Os termos que são utilizados nas escolas e universidades remetem aos termos definidos pelos europeus, assim como Kant e Hegel, que buscaram exprimir a produção artística europeia em termos que se assemelhassem aos sentidos causados por ela, mas para Mignolo e Moreno (2021), é necessário nos desprendermos dessa herança carregada dos conceitos europeus e despertarmos para uma consciência pensante na perspectiva desses seres humanos que vivem na fronteira entre a modernidade/colonialidade, e deixar de ‘querer ser’ (colonialidade) para verdadeiramente ‘ser’ (decolonialidade). Assim, a tarefa da reconstituição não é definir novamente a arte e a estética, mas sim prestar atenção nas motivações, necessidades e políticas das definições que são utilizadas. Essa reconstituição da epistemologia e da estética significa olhar de onde estavam colocados esses conceitos, mas a partir de outras práxis da vida, olhando para além das origens europeias desses

conceitos e considerando outras formas de vida e de conhecimento que não se encaixam na estrutura imposta pela colonialidade (Mignolo; Moreno, 2021).

Seguindo a linha de pensamento de Mignolo e a aproximando da arte produzida pelos artistas indígenas, pode-se concluir como a Estética Decolonial performa um papel importante na estrutura dessas produções artísticas. Tendo em vista que existem povos indígenas que se quer possuem a palavra “arte” em seu vocabulário, se torna necessário desenvolver um olhar pautado nas perspectivas dos povos indígenas, e que englobe todos os conceitos para tornar a estética, o sentir, muito mais completo. Em complemento a esse movimento epistemológico iniciado por Mignolo, outras mudanças surgem na América Latina a partir do início do século XXI. As novas formas de organização social e a articulação de um maior dinamismo nos cenários políticos tornam necessária uma revisão e uma atualização de estudos relacionados à análise dos movimentos sociais no contexto latino-americano, e a partir dessa perspectiva a abordagem decolonial é um possível caminho para desenvolver estratégias de visibilização de um lugar próprio de enunciação (Dauer, 2020).

Dentre essas estratégias pode-se destacar a Arte Indígena Contemporânea, um movimento artístico que emerge como um contexto de resistência diante das imposições coloniais, resistência essa que é descrita por Lugones (2010) como algo que não se limita a uma simples oposição, mas envolve um senso mínimo de agência que desafia as dinâmicas opressivas sem necessariamente apelar para o modelo de agência do sujeito moderno,

a resistência é a tensão entre a subjetivação (a formação/informação do sujeito) e a subjetividade ativa, aquele senso mínimo de agência necessário para que a relação oprimir < > resistir, seja ativa, sem o apelo ao senso máximo de agência do sujeito moderno (Lugones, 2010, p. 746, tradução livre).

Nessa perspectiva, Lugones (2010) aponta a forma de agir do sujeito que resiste, descrevendo como a narrativa da resistência envolve a tensão entre a formação da identidade do sujeito e sua capacidade mínima de agir. Ao trazer o apontamento de Lugones para a realidade da Arte Indígena Contemporânea, destaca-se a produção artística dos indígenas como um lugar de agência, deixa-se de pensar nesses protagonistas como sujeitos pré-modernos ou primitivos, mas sim como protagonistas da resistência.

Ao aproximar o conceito de resistência de Lugones com a Arte Indígena Contemporânea, vale-se lembrar de uma citação de Ailton Krenak ao refletir sobre a integração dos povos indígenas com a modernidade.

As andanças que fiz por diferentes culturas e lugares do mundo me permitiram avaliar as garantias dadas ao integrar esse clube da humanidade. E fiquei pensando: por que insistimos tanto e durante tanto tempo em participar desse clube, que na maioria das vezes só limita a nossa existência e liberdade? Será que não estamos sempre atualizando aquela nossa velha disposição para a servidão voluntária? (Krenak, 2019, p. 13).

Krenak (2019) questiona a persistência em buscar integração em um "clube da humanidade" que muitas vezes limita a existência e liberdade das culturas não dominantes e convida a uma reflexão crítica sobre as relações de poder e dominação na sociedade contemporânea, destacando a importância da autonomia cultural e da luta contra as formas de opressão e subjugação. Demonstra como o lugar de resistência das ações dos povos indígenas na atualidade, que buscam encontrar seu próprio lugar dentro da sociedade, e não uma inserção que limite ou lhes retire a individualidade.

Também a Arte Indígena Contemporânea pode ser interpretada dentro do conceito exposto por Lugones (2010) como a arte feita dentro do espaço criado entre a opressão e a resistência. Nessa "fenda" a opressão não some, mas surge uma resistência ativa que se propõe a escapar da norma e articular em conjunto com a agência do sujeito que produz criativamente. A resistência se torna, então, uma subjetividade ativa que demonstra que em "existências colonizadas, racialmente oprimidas, somos também diferentes do que a hegemonia nos faz ser" (Lugones, 2010, p. 746, tradução livre).

No contexto brasileiro, pode-se aproximar a Arte Indígena Contemporânea da "representação partida" descrita por Moacir dos Anjos (2015) em seu texto "Cães sem plumas: Os despossuídos na Arte Contemporânea brasileira". Ao definir a produção artística feita no Brasil na contemporaneidade, o autor destaca a presença dos artistas vindos das minorias políticas, das posições subalternas da sociedade e busca descrever como a experiência de estar a margem possui uma importância muito significativa na forma como esses artistas desenvolvem suas produções. E ao situar a Arte Indígena Contemporânea como uma forma de "representação partida" encontra-se uma equivalência, o espaço imposto aos indígenas nas margens da sociedade torna suas investidas em adentrar o sistema das artes muito mais árduas.

Alessandra Simões Paiva (2022), ao falar sobre a virada decolonial na arte brasileira, enfatiza que existem aproximações entre a arte indígena e a arte contemporânea. Paiva usa desse argumento para explicar que a união entre a arte indígena contemporânea e a arte contemporânea acontece de forma natural, ao visto que conceitos da arte contemporânea também se repetem na forma como os povos indígenas produzem

artisticamente. Por exemplo, a arte contemporânea ultrapassa os limites da tela e do pincel e é produzida em diversos formatos, com a presença do corpo e a relação com o ambiente, a experimentação de novas formas de fazer arte. Enquanto a arte dos povos indígenas também envolve diferentes formas de fazer arte que diferem muito da arte tradicional eurocentrada. É uma arte que possui uma esfera estética muito pautada na espiritualidade, no envolvimento coletivo, e mostra uma arte que possui uma linha muito tênue para se diferenciar da própria vida, o ato de viver é uma verdadeira performance.

Dentro da produção artística contemporânea, a performance ocupa um lugar de destaque, e possui uma grande significância na Arte Indígena Contemporânea. O artista indígena Denilson Baniwa (2020) dirá que a performance faz parte da cultura indígena já que o modo de vida das aldeias gira em torno do uso do corpo através de rituais, pinturas corporais e outras representações. Ao falar sobre sua obra, o artista afirma que “não usa o corpo dele pra falar, é ele que me usa como suporte” (Baniwa, 2020, s/p), demonstrando como a força do xamanismo e da comunicação com seres não-humanos faz parte da construção de sua produção artística.

A construção do termo “estética” dentro de padrões eurocentrados tornou difícil uma assimilação de produções artísticas que não se encaixassem nesses padrões, e por muitos séculos essas produções foram marginalizadas, mas com o paulatino fortalecimento a estética decolonial, passa-se a questionar sobre outros padrões de estética, outras formas de um produzir artístico que traga tanta “sensação do belo” quanto a estética eurocentrada. E para inserir a Estética Decolonial no contexto contemporâneo, vale-se uma reflexão sobre o próprio termo “contemporâneo”. Agamben (2009) refletirá sobre o contemporâneo como aquele que percebe o escuro do presente e projeta sua sombra para o passado, sendo capaz, assim, de “responder às trevas do agora”. O “ser contemporâneo” não é apenas aquele que coexiste no mesmo período de tempo, mas também aquele que está consciente das contradições e das crises de seu tempo, e que busca enfrentá-las de maneira crítica.

É inegável que o passado colonial deixou diversas sombras nos povos originários, essas sombras se projetam para o presente de diversas formas e encontram um lugar na produção artística que pode lançar uma luz sobre suas vozes que podem, finalmente, serem ouvidas. No contexto brasileiro atual se nota um crescimento de estudos sobre artes voltadas para a temática “decolonial”. Essa busca por respostas e interpretações no campo acadêmico é guiado pelo constante questionamento dos cânones europeus e se pautam na possibilidade de transcender esses conceitos e ir em busca de saberes que abram espaços e, de alguma forma, amenizem as “marcas” coloniais que foram deixadas nos povos subalternizados.

A Arte Indígena Contemporânea busca refletir e revolucionar os espaços que os indígenas ocupam na arte, trazendo para o campo artístico seus próprios conceitos de arte e suas próprias formas de se expressar culturalmente. Trata-se de uma arte feita com propósito, onde artistas indígenas das mais diversas etnias se reúnem para produzir uma arte decolonial, levando suas cosmovisões, dimensões cósmicas e xamânicas para telas de tecido, usando pincéis, ou seja, usando as ferramentas que foram deixadas aqui pelos colonizadores para fazer uma Arte nunca antes vista, transcendendo o espaço e avançando em outros territórios poéticos. É nesse lugar que se desenvolve a Arte Indígena Contemporânea, um movimento que vem ganhando espaço e representatividade em museus e galerias e vem abrindo caminhos para que os e as artistas indígenas possam ter suas vozes ouvidas através da produção artística.

2.3 ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Atualmente, segundo dados do IBGE (2022), existem no Brasil cerca de 300 etnias de diferentes povos indígenas e 1.693.535 habitantes se identificam como indígenas, o que representava 0,83% da população total do país. Essa população indígena vive em sua maioria em contato com a sociedade urbanizada e, cada vez mais, se integra nessa sociedade e utiliza das instituições e dos valores da sociedade capitalista para se inserir. E essa inserção dos povos indígenas na sociedade ganha um novo capítulo a partir de 2008 com a aprovação da Lei das Cotas, que estabelece a obrigatoriedade da reserva de vagas em Universidades e Institutos Federais, para alunos de escolas públicas com renda e cor (etnia). A Lei das Cotas possibilitou a entrada de diversos indígenas nas Universidades, aumentando o acesso e a permanência de estudantes indígenas e possibilitando que o acesso à educação e a ciência fosse uma realidade dentro das sociedades indígenas (Baniwa, 2013).

E no Brasil, a partir de 2015, nota-se uma presença cada vez mais significativa de nomes e referências indígenas dentro de exposições feitas nos espaços da arte. No artigo “Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil”, Ilana Goldstein (2019) traçará um panorama entre exposições feitas por não indígenas e projetos idealizados pelos próprios indígenas para demonstrar a forma como o cenário da Arte Indígena Contemporânea foi se desenhando dentro da Arte Brasileira.

A primeira exposição analisada é *A queda do céu*, que foi inaugurada em abril de 2015 no Paço das Artes, na USP em São Paulo - SP, e teve curadoria de Moacir dos Anjos.

Sobre a exposição, Goldstein (2019) cita que o curador demonstra empatia com as causas indígenas, mas evidencia que nessa exposição os indígenas se encontravam, principalmente, na posição de personagens dentro das obras. Um exemplo disso é o trabalho *Brasil nativo/Brasil alienígena (1976/77)* (Fig. 11) da artista Anna Bella Geiger que consiste em nove pares de imagens que mostram cenas pitorescas fotografadas em aldeias em contraste com fotografias encenadas pela artista junto com seus amigos e familiares, em situações similares, mas em contexto urbano.

Figura 11- Brasil Nativo/ Brasil Alienígena (1976/77), Anna Bella Geiger



Fonte: Goldstein, 2019

A tentativa da artista em mostrar os contrastes é válida, mas ao mesmo tempo demonstra o distanciamento e a falta de equivalência entre os modos de vida ali figurados, aumentando o abismo entre a vida dos indígenas aldeados e das pessoas que vivem em contextos urbanos. Goldstein (2019) também cita outras exposições, como a *Adornos do Brasil indígenas. Resistências contemporâneas*, que aconteceu de setembro de 2016 a janeiro de 2017 no SESC Pinheiros, em São Paulo. Nessa exposição estavam obras de artistas contemporâneos não indígenas, misturados a uma projeção da fala de Ailton Krenak na Constituinte em 1988 e itens do acervo do MAE-USP provindos de povos indígenas, como urnas funerárias e adornos plumários. E apesar dos esforços do curador Moacir dos Anjos em conectar os objetos feitos pelos indígenas com a arte contemporânea, a

exposição não obteve sucesso em realizar essa conexão de forma assertiva. Porém, exposições como essa começam a abrir a discussão dentro do cenário da arte brasileira e “prepararam o terreno para a arte indígena contemporânea no Brasil” (Goldstein, 2019, p.79).

Esse terreno começa a ser conquistado com exposições como a mostra *Arte Indígena Eletrônica*, sediada em setembro de 2018 no Museu de Arte Moderna da Bahia, e mostrava o resultado de uma residência artística feita por dez artistas em aldeias Tupinambá, Pataxó, Kariri-Xokó e Karapotó Plaki-ô. A ideia da exposição era proporcionar um intercâmbio entre os saberes tradicionais dos povos indígenas e o uso de novas tecnologias. Durante a exposição aconteceram diversas rodas de conversa com indígenas onde atuavam como mediadores, e Goldstein (2019) cita que participou de uma dessas rodas onde a principal discussão era a pertinência de se expor um cocar indígena em um museu de arte.

A partir das experiências museológicas citadas, percebe-se um padrão onde os indígenas ainda são retratados na arte e não são considerados protagonistas da produção artística, porém, na história da arte brasileira recente é possível encontrar exposições com o tipo de iniciativa mais rara dentro da arte brasileira que é “aquela pensada e realizada majoritária ou totalmente por indígenas” (Goldstein, 2019, p.82). É nessa perspectiva que a Arte Indígena Contemporânea se encontra, constituída por um coletivo de artistas indígenas que buscam o protagonismo dentro dos espaços de arte.

Uma das exposições de maior protagonismo indígena foi *Reantropofagia*, que contou com a co-curadoria de Denilson Baniwa e Pedro Gradella, e ocorreu entre abril e maio de 2019 no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, em Niterói. Além da participação exclusiva de artistas indígenas na exposição, ela também foi a primeira a ser organizada por um artista indígena em território brasileiro. A exposição contou com a presença dos artistas Jaidier Esbell, Daiara Tukano, Sueli Maxakali, Denilson Baniwa, Aredze Xukurú, Salissa Rosa, Edgar Kanaykô, Graça Graúna, Naná Kaigang, Moara Brasil, João Nyn, Gustavo Caboco, We'e'ena Tikuna, Larici Moraes, além dos coletivos Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU) e Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI). A obra homônima (Fig. 12) abre a exposição e apresenta ao lado da cabeça do escritor Mario de Andrade um bilhete onde se lê: "Aqui jaz o simulacro Macunaíma, jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com bordeaux e pax mongólica. Que desta longa digestão renasça Makunaimê e a antropofagia originária que pertence a nós, indígenas".

Figura 12 - ReAntropofagia (2018), Denilson Baniwa



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo

O artista Denilson Baniwa incorpora a Antropofagia modernista ao utilizar referências e técnicas não indígenas e compartilhá-las com os artistas presentes. Todas as obras expostas são de alguma forma resultado da assimilação de técnicas não indígenas pelos próprios indígenas. Obras como a *ReAntropofagia* demonstram a forma como os artistas indígenas estão ocupando, não apenas os espaços da arte, mas o território simbólico e hegemônico que constituiu o imaginário da sociedade brasileira, usando de modelo um livro consagrado da literatura modernista que reitera o pensamento indigenista, o artista reinterpreta e deglute os pensamentos modernistas em busca de superar o fato de que “os povos nativos sempre foram representados, expostos e estudados por meio do seu silenciamento” (Baniwa, 2018a, s/p), agora iniciam um processo de retomada desses espaços.

Dentre os principais nomes da Arte Indígena Contemporânea, pode-se citar Jaider Esbell (1979 – 2021), um artista indígena Macuxi, que nasceu em Normandia, no noroeste de Roraima, um estado pouco povoado que faz fronteira com a Venezuela e é lar da reserva indígena Raposa Serra do Sol. Formado em geografia, trabalhou por duas décadas como eletricista em uma empresa estatal antes de sair em 2016 para focar em sua arte; no mesmo ano, ganhou o Prêmio Pipa, um dos principais prêmios de arte contemporânea do Brasil.

Em 2013 criou a Galeria de Arte Contemporânea Jaider Esbell em Boa Vista, Roraima, um espaço colaborativo para que os artistas indígenas pudessem expor e comercializar suas obras de arte. Esbell foi um defensor do que ele descreveu como "ativismo" - o conceito de que a arte pode auxiliar na luta política pelos direitos indígenas, terras e reconhecimento cultural. Ele abraçou a pintura, desenho, mídia mista, vídeo e performance em sua prática multivalente.

E, também, Denilson Baniwa (1984-), artista-jaguar e antropófago, como define a si mesmo, pertence ao povo Baniwa e nasceu em Barcelos, no interior do Amazonas. Atualmente, reside e trabalha em Niterói, Rio de Janeiro. Engajado como ativista pelos direitos dos povos indígenas, ele conduz palestras, oficinas e cursos, concentrando suas ações nas regiões sul e sudeste do Brasil, além da Bahia, desde 2015. Além de ser artista visual, Denilson também é publicitário e trabalha como articulador de cultura digital e hackeamento, contribuindo para a construção de uma imagem indígena em diversos meios, como revistas, filmes e séries de televisão. Em 2019 venceu o Prêmio PIPA na categoria online e em 2021 foi um dos vencedores indicados pelo júri. A premiação é feita a partir da análise de portfólios e trajetórias, feita por um conselho de profissionais renomados da área, tornando o prêmio uma referência na Arte Contemporânea brasileira.

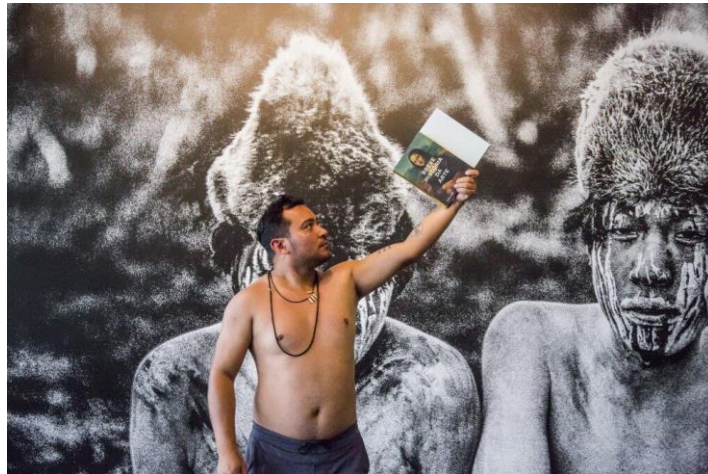
A artista indígena Daiara Tukano também pode ser citada aqui como um dos principais nomes da Arte Indígena Contemporânea. A artista, ativista, educadora e comunicadora pertence ao povo *Yé'pá Mahsã* (ou Tukano), ao clã *Eremiri Hãusiro Parameri* do Alto Rio Negro na amazônia brasileira e nasceu em São Paulo. A artista foi uma das principais articuladoras da Radio *Yandê*, a primeira web-rádio indígena do Brasil, da qual foi coordenadora entre 2005 e 2011. Desde 2012 a artista participa de exposições e curadorias, entre elas as exposições coletivas *Reantropofagia* em 2019, e *Véxoa: nós sabemos* em 2020. E em 2021, Daiara Tukano venceu o Prêmio PIPA na categoria online.

A partir do movimento da Arte Indígena Contemporânea os artistas indígenas buscam levantar questões relacionadas ao valor da arte que produzem e a forma como ela é aceita em espaços da arte. Frequentemente a arte dos povos originários é tratada com depreciação, seja como "artesanato" ou "artefato", e encontra dificuldade de ser classificada como obra de arte digna de ser exposta e apreciada. Segundo a antropóloga Lux Vidal (1984), existe uma tendência de o homem ocidental considerar as artes indígenas como algo exótico, um éden perdido; essa classificação, além de generalizar a arte feita por diferentes povos, também deprecia a arte dos povos indígenas. E essa generalização é algo que a Arte Indígena Contemporânea busca superar ao colocar suas obras de arte em um mesmo patamar de outras obras, algumas consideradas "belas artes", e ao ocuparem

os espaços da arte os artistas passam a ecoar suas vozes para que possam ser ouvidas por aqueles que apreciam as artes e a cultura.

Superar a opressão cultural que as artes indígenas sofrem desde o período Colonial é uma das demandas da Arte Indígena Contemporânea. Na performance feita pelo artista Denilson Baniwa, *“Pajé-Onça: Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo”* (2018), é feita uma denúncia do apagamento que a produção artística de seus povos sofre dentro da História da Arte. Na performance (Fig.13), o artista caminhou pelo pavilhão usando uma máscara de onça, e enquanto rasgava o livro *“Uma breve história da arte”* ele gritava ‘breve história da arte, tão breve, mas tão breve, que não vejo a arte indígena, tão breve que não tem indígena nessa história da arte’. Reside na produção artística desses artistas um grito de revolta, a denúncia do roubo epistêmico que sofreram e a necessidade de superar o apagamento sistêmico das Artes Indígenas que ainda persiste na contemporaneidade.

Figura 13 - Pajé-Onça: Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo (2018), Denilson Baniwa



Fonte: Baniwa, 2018b

Ailton Krenak e Jaider Esbell (2016), em suas falas na Galeria de Arte Indígena Contemporânea, vão acentuar esse protagonismo ao dizer que nesse nicho da arte os artistas estão profundamente orientados por suas matrizes culturais enquanto produzem, refletindo a atualidade e usando de temas que dialogam intimamente com as causas e demandas dos povos indígenas. Para eles, essa criação da Arte Indígena Contemporânea sempre aconteceu, os artistas sempre estiveram ligados com suas culturas e criando releituras de suas próprias artes, bastava que um coletivo se reunisse para dar força a essas vozes, e principalmente, lutasse para inserir essas obras com contextos da arte ocidental, como os museus de arte, as galerias e as exposições.

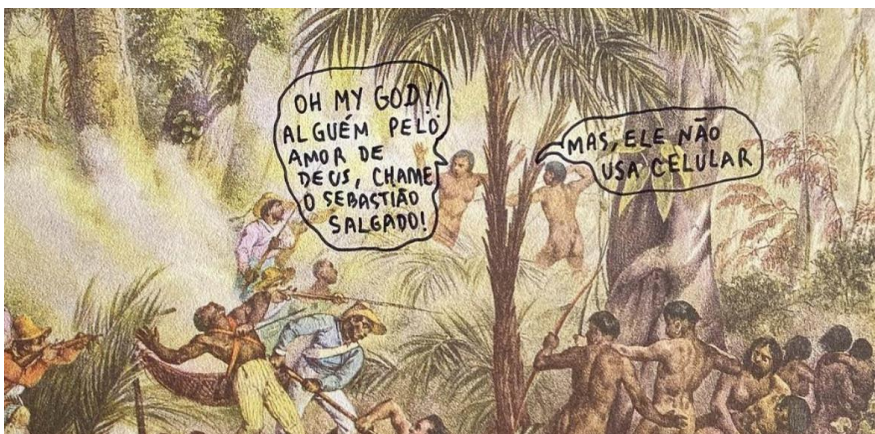
O protagonismo da Arte Indígena Contemporânea está diretamente relacionado com

os temas das obras de arte produzidas pelos artistas indígenas e a retomada de um lugar de destaque em relação à produção artística. Daiara Tukano (2021) observa que o genocídio dos povos indígenas causado pela chegada dos portugueses ao território brasileiro nunca foi tema para as obras de arte feitas no período do Brasil Colônia - que ainda hoje estão expostas nos museus. Daiara defende que a responsabilidade de retratar o que realmente aconteceu com os povos indígenas e o que ainda continua acontecendo a essas comunidades é dos artistas indígenas, que aos poucos vão alcançando lugar em importantes espaços da arte, e que podem usar suas vozes e sua criatividade para serem ativistas das causas indígenas.

Toda a premissa da Arte Indígena Contemporânea gira em torno de questionar o próprio sistema de Arte ao qual querem superar e retomar, Ailton Krenak (2021) cita que é questionável a existência de um único sistema de arte enquanto existem milhares de sistemas inseridos em diferentes sociedades, com outras cosmovisões, outros materiais e outras formas de colaboração distintas do modelo eurocentrado. Perceber essa pluralidade do próprio conceito faz parte do estudo de retomada desse lugar dentro da Arte.

A imagem do indígena, principalmente o indígena amazônico, como um “bom selvagem” é uma imagem constantemente rebatida pelos artistas da Arte Indígena Contemporânea. Ao encontrarem um espaço para registrar suas ideias e o que pensam dessa imagem, os artistas fazem diversas releituras de obras Indigenistas com o intuito de denunciar o genocídio dos povos indígenas e a forma como foram tratados pelos europeus durante a conquista do território brasileiro. Como exemplo, tem-se a série de obras “*Rasuras*” (Fig. 14) onde o artista Denilson Baniwa faz uma reinterpretação de obras da Arte Indigenista adicionando elementos que se relacionam com as demandas e a realidade dos povos indígenas.

Figura 14 - Obra da série “*Rasuras*” do artista Denilson Baniwa (2022)



Fonte: Baniwa, 2018a

Na imagem em destaque acima, observa-se uma imagem onde bandeirantes comandam um ataque a um povo indígena, nos balões desenhados por Denilson Baniwa estão frases que clamam pelo socorro do fotógrafo Sebastião Salgado, relacionando com seu fotojornalismo de denúncia, e que evidenciam o fato do fotógrafo não usar um celular, o que impossibilitaria seu contato. A mensagem da obra se aproxima de uma interpretação em que mesmo aqueles que estão engajados com os povos indígenas para mostrar sua realidade, não estão plenamente conectados com suas demandas quanto os verdadeiros membros pertencentes àquele meio, ao fim, eles estão se defendendo de forma independente e sendo abatidos pelos bandeirantes, refletindo sobre a necessidade de o povo indígena possuir suas próprias armas para lutar em favor de sua própria causa.

O grande trunfo da Arte Indígena Contemporânea não é apenas resgatar a luta e as demandas dos povos indígenas em suas obras de arte, segundo Neves e Favreto (2020, p.107), o que se verifica da interação dos artistas indígenas é “uma tentativa de diálogo embasado nos próprios mecanismos do sistema”, ao apresentar a luta indígena na arte os artistas estão usando uma linguagem muito mais acessível ao público que ainda não conhece a realidade dos povos indígenas na atualidade. Além de apresentar uma linguagem de mais fácil entendimento, os espaços onde essa arte está exposta a torna acessível a classes elitizadas, que não visitam a aldeia, mas visitam o museu, e assim são confrontadas com a preservação da memória dos povos indígenas.

A linguagem acessível utilizada pelos artistas indígenas se mostra estratégica ao analisar-se a inserção de suas obras em espaços da arte. Denilson Baniwa (2020), em uma entrevista, exemplifica que se os indígenas tentarem se comunicar utilizando suas línguas nativas haverá um grande ruído em sua comunicação com a sociedade que fala português, e o mesmo se aplica para a Arte. Para Jaider Esbell (2021), é necessário reconhecer os sistemas de arte eurocentrados com consciência, pois para que a retomada exista ela precisa ser “falada” em uma língua que se compreenda. Os artistas indígenas na contemporaneidade usam de meios de expressão já consolidados na Arte, como o uso de quadros, tintas, pincéis, entre outros artefatos, para produzir suas obras, sendo assim mais facilmente entendidos ao transmitirem a mensagem e o conceito que suas produções artísticas carregam.

Assim, a criação do movimento da Arte Indígena Contemporânea denuncia uma urgência em decolonizar os espaços da arte, buscando tornar a produção artística indígena uma recorrência nesses espaços destinados a mostrar a arte produzida no Brasil. Os artefatos, objetos e obras de arte feitos por indígenas não mais pertencem apenas a museus destinados à arqueologia ou história, o espaço destinado para apreciação da arte

também merece ser ocupado pela produção de artistas indígenas.

E a decolonização dos espaços de arte não acontecerá de forma rápida ou branda. Em seu livro “Decolonizar o museu”, Françoise Vergès (2023), cita que o caminho para uma decolonização total e concreta do museu não é uma ação benigna, e sim uma rota tortuosa envolvendo questionar e romper com sistemas educacionais que omitem uma parte da História, libertar-se de ideologias de pacificação, e então trazer de volta à tona uma imaginação que por muito tempo foi reprimida por ações do capitalismo racial avançado. Ao buscar um lugar de equidade dentro dos espaços de arte, os artistas indígenas evocam não apenas a sua presença, mas a aceitação de sua presença nesse espaço por parte da sociedade ocidental. E ao superar a imagem estereotipada perpetuada pela Arte Indigenista, os artistas indígenas buscam fazer suas vozes serem ouvidas e divulgadas através de fenômenos de resistência que envolvem a produção artística realizada pelos artistas da Arte Indígena Contemporânea. Jaider Esbell refletirá sobre isso ao dizer que:

Estes fenômenos de resistência são como olhos d’água, que, como bem mostra a geologia, são pontos de erupção de algo muito mais completo e complexo, fazendo parte de uma intrincada rede que se forma e se mantém muito mais abaixo ficando, portanto, protegido da ação aniquiladora vindo uma hora a irromper à superfície. A ideia de uma infiltração em uma estrutura aparentemente sólida é como as performances decoloniais se consolidam (Esbell, 2020, s/p).

Esse fenômeno da decolonialidade dentro da Arte Contemporânea é tomado pelos artistas indígenas como uma erupção, trazendo à tona tudo aquilo que esteve em seu meio até a atualidade e que agora emerge à superfície, uma ideia que se infiltra nos meios da sociedade e vai ocupando espaços onde antes nunca possuíram protagonismo, onde antes eram apenas representações estereotipadas feitas por um olhar externo. Assim, agora tomam as rédeas da produção artística e são os responsáveis por representar a si mesmos com um olhar voltado para suas demandas, sua interpretação e visão do mundo e mostram aquilo que estavam protegendo antes da erupção em olhos d’água.

Nesse contexto, diversos artistas indígenas usarão o conceito de *ativismo* para desenvolver suas obras de arte, esse contexto parte do princípio de que a Arte pode ser uma forma de Ativismo, uma forma de denunciar ou divulgar uma demanda ou uma realidade que vem sendo ignorada pela sociedade e que possui um valor. O artista Denilson Baniwa explora o *ativismo* na obra *A Catequização* (2020), onde ele faz uma “reescritura sob perspect-ativismo”.

Na obra (Fig. 15), Denilson Baniwa adiciona um poema nas laterais da gravura onde

reflete sobre como o ato de catequizar os indígenas era, literalmente, dolorido, como uma flecha que cria uma ferida aberta. Ou seja, o ato de colonizar deixou marcas nos povos indígenas que são irreversíveis. Essa ação de “reler” obras de arte feitas no período colonial do Brasil é, como já visto anteriormente, recorrente na Arte Indígena Contemporânea. Ao usar elementos que já são conhecidos do imaginário da população brasileira, os indígenas se apropriam de imagens que ilustram livros de História por todo o território e sugerem uma interpretação feita de um outro ponto de vista. É uma forma de se desapegar de interpretações que não acolhem a real gravidade extrema a que elas se referem, sem idealizar ou romantizar o ato da colonização.

Figura 15 - A Catequização, releitura de Denison Baniwa (2020)



Fonte: Baniwa, 2020

Já na exposição nomeada *Carta ao Velho Mundo* (2019), o artista Jaider Esbell faz um ato semelhante (Fig. 16), ressignificando imagens já comuns ao imaginário do brasileiro. Na capa da exposição o artista escreve as palavras “genocídio”, “indígena” e “brazil” como uma forma de denúncia ao que aconteceu com os povos indígenas durante a colonização. Na imagem, uma mulher segura uma bandeja na qual o artista desenhou a cabeça de um indígena. Esse detalhe visual representa uma narrativa simbólica sobre as relações entre os colonizadores europeus e os povos indígenas durante o período colonial. A figura da mulher segurando a bandeja pode ser interpretada como uma representação da sociedade europeia colonizadora, enquanto a cabeça de um indígena desenhada na bandeja sugere uma alusão à violência e ao extermínio dos povos indígenas durante a colonização.

Figura 16 - Capa de “Carta ao Velho Mundo”, releitura de Jaider Esbell (2019)



Fonte: Esbell, 2020

O uso da bandeja como suporte para a cabeça do indígena simboliza a maneira como essa violência era muitas vezes disfarçada ou aceita de forma passiva pela sociedade europeia, que se beneficiava dos recursos e do trabalho dos povos indígenas, enquanto ignorava ou legitimava suas atrocidades. Essa representação demonstra a força da presença dos artistas indígenas na virada decolonial da arte brasileira e sua parcela de representatividade da busca por ocupar espaços dentro do sistema de Arte.

Ao sobrepor textos e imagens em obras de arte neoclássicas e academicistas os artistas indígenas estão estrategicamente usando a estética decolonial para ressignificar atos da colonialidade que foram, por tanto tempo, contados de uma perspectiva eurocentrada, sem considerar que os povos originários também possuíam sua forma de observar os atos e contar sua própria história. Usar os elementos da Arte Europeia é uma forma de retomada que será descrita pelo artista Denilson Baniwa como “ReAntropofagia”, refletindo sobre o movimento da Antropofagia que buscou representar os indígenas, mas sem considerar sua participação ativa na produção artística, ele afirma:

Essa ocupação se verifica justamente pelo não reconhecimento que indígenas possam ser produtores de arte e conhecimento além do que está preestabelecido pelo imaginário da Academia e da sociedade. Os povos nativos sempre foram representados, expostos e estudados por meio do seu silenciamento. Dessa forma a arte produzida por indígenas, seja ela qual for (artes plásticas, cinema, teatro, fotografia etc.), nunca estará destituída de seu sentido e intenção política, mesmo que inconscientemente (Baniwa, 2018a).

A produção artística dos indígenas na contemporaneidade acontece em um lugar de crítica incentivado pela forma como esses artistas ocupam um lugar onde se permite o “ir e vir” entre seu povo e sua cultura, e o contato com o lado exterior de seu lugar de origem. E por se comportarem como “agentes duplos” entre duas formas de sociedade, os artistas desenvolvem um posicionamento crítico ao enxergar essas sociedades com uma perspectiva diferente. Esse posicionamento pauta a produção artística, pois ela é feita a partir de um lugar epistêmico de enunciação do subalterno, onde se “reconhece que a subjetividade dessas pessoas tem complexidade, riqueza e valor e se posiciona politicamente em defesa das suas culturas, histórias, memórias, cosmologias [...] (Freitas; Souza, 2023).

A retomada do espaço dos indígenas na Arte consolida sua representação na virada decolonial da arte brasileira, evidenciando que o uso da Estética Decolonial faz muito mais do que representar uma teoria, mas sim, contextualizar cosmovisões e pensar narrativas que façam sentido para cada um dos povos representados pelos artistas indígenas. As diversas camadas que compõe a Arte Indígena Contemporânea abrem espaço para uma nova discussão, onde algo que é descrito por Mignolo como próprio da decolonialidade é atingido pelo movimento. O fato de possuírem obras de arte expostas em museus ocidentais e ao lado de obras de arte tidas como “clássicas” ou “academicistas” e que abrangem a colonialidade, é, de fato, conseguir colocar em evidência e em prática uma discussão do sistema de arte que rege no Brasil, um sistema ainda extremamente pautado no sistema europeu da arte ocidental, e que precisa ser questionado, confrontado para que a continuidade da criatividade da produção artística seja perpetuada.

3 REPRESENTATIVIDADE FEMININA: VIDA E OBRA DA ARTISTA INDÍGENA DAIARA TUKANO

A artista indígena Daiara Hori Figueroa Sampaio, ou Daiara Tukano, nasceu em São Paulo em 1982. Seu pai era um dos líderes indígenas presentes nos movimentos sociais que antecederam a elaboração da Constituição Brasileira de 1988, e continua presente de forma ativa nos movimentos indígenas na atualidade; e sua mãe é uma antropóloga colombiana, também engajada nas causas e nas lutas indígenas. Daiara sempre esteve à frente de movimentos indígenas atuando em defesa do direito à memória e à verdade dos povos indígenas. Em sua jornada profissional, Daiara estudou Artes Visuais e é mestre em Direitos Humanos e Cidadania pela Universidade de Brasília (UnB), e além de artista plástica ela também atua como comunicadora e educadora. Daiara fez parte da coordenação da Rádio *Yandê*, a primeira web-rádio indígena onde trabalhou para contribuir na amplificação das vozes e narrativas indígenas.

Daiara pertence ao clã *Uremiri Hãusiro Parameri* do povo *Yepá Mahsã* (ou Tukano) e atua nos estudos e documentação da história de seu povo, principalmente na pesquisa do *Hori*, que em Tukano significa “miração”, e trata-se das visões causadas pelo *Kahpi* (ayahuasca) (Silva; Bastos, 2023). Esse conjunto de cerimônias e rituais que envolvem o *Hori* fazem parte da vivência em sociedade do povo Tukano, e o conceito do *Hori* faz parte da formação de Daiara como uma artística indígena, e é um conceito que ela traz para sua produção artística. O contato com a história e as memórias de seu povo inspira Daiara a criar, como a mesma cita: “Para de preguiça e vem botar o pé no chão, vem sentar com tua vó e com a vó da tua vó (...) a tua nossa memória se aprende no coração, a tua nossa história não cabe no caderno. Então tem que ter coragem” (Tukano, 2021b).

Tradicionalmente no povo Tukano o conhecimento tradicional passa de pai para filho, permanecendo na linhagem masculina, mas quando era adolescente, Daiara questionou seu pai sobre essa regra. Ao perceber que o conhecimento deveria estar disponível para quem quisesse aprender, o pai de Daiara a iniciou no processo educacional das tradições do povo Tukano. Sobre sua curiosidade e seus aprendizados na cultura indígena, Daiara declara em entrevistas que sempre teve uma proximidade grande com os amigos de seu pai, entre eles Ailton Krenak e Davi Kopenawa, que também foram responsáveis por lhe educar, e compartilhar memórias e conhecimentos de seus povos (Tukano, 2023).

Ao se empoderar desses conhecimentos, Daiara se torna não apenas uma artista plástica, mas também uma ativista dos direitos e das demandas dos povos indígenas. Usa, constantemente, seu espaço como artista para endossar os discursos tão necessários na

contemporaneidade, demandando uma maior presença dos artistas indígenas em exposições, museus e demais espaços da arte. A artista declarou em uma entrevista que:

Já passou da hora de se fazer uma reflexão profunda sobre essa temática, porque a arte costuma sofrer com uma abordagem ocidental e europeia. Existe uma lacuna sobre as artes de fora da bacia europeia que, por conta dessas relações colonizadoras e civilizatórias, são tratadas como “menos arte”. Muitos museus seguem profundamente coloniais (Tukano, 2023).

A artista também já declarou que não concorda com a terminologia da Arte Indígena Contemporânea. Em uma entrevista ela cita que “O mote ‘arte indígena contemporânea’ foi forjado e articulado pelo Jaider Esbell. Mais como uma provocação mesmo. Eu não gosto, nunca gostei (desse conceito). Inclusive reclamei muito com ele” (Tukano, 2023). A artista defende a ideia de que demarcar o tempo dessa arte como “contemporâneo” pode trazer uma ideia errônea de que os artistas indígenas só existem na contemporaneidade, quando eles, na verdade, possuem séculos de tradições artísticas.

Então essa ideia da contemporaneidade como oposição ao tradicional me incomoda profundamente. Na cabeça do não indígena, o contemporâneo moderno é o atual, existe essa coisa da fragmentação do tempo. Nossa luta e a nossa existência e a nossa percepção de mundo são contínuas, entendeu? (Tukano, 2023).

Mas a artista também reconhece que o movimento das artes indígenas contemporâneas está presente em todos os continentes, e que no momento contemporâneo “está se valorizando cada vez mais essas abordagens narrativas de visualidades, das expressões de leituras de mundo originárias” (Tukano, 2023).

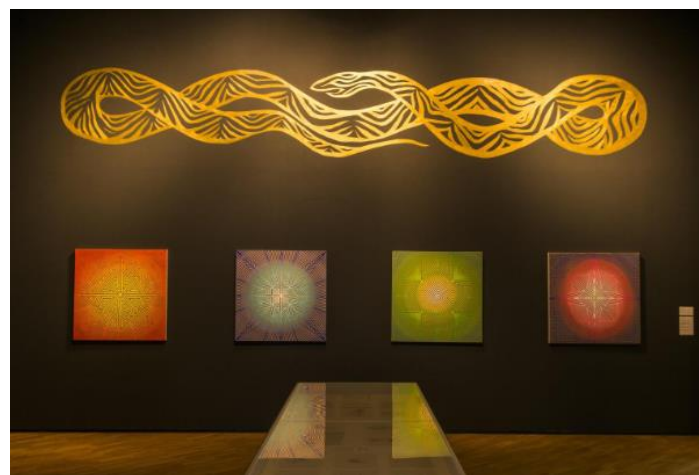
O reconhecimento das expressões originárias são reflexos das lutas dos povos indígenas, e segundo Daiara Tukano (2023), a luta que vem sendo travada desde o século XX por direitos indígenas, agora vem sendo reconhecida. A artista defende que nada lhes foi dado, os espaços que hoje possuem foram conquistados por constantes reivindicações, e que isso não seria diferente no âmbito da arte, assim como os espaços na sociedade foram sendo conquistados, os espaços dentro do mercado da arte e das instituições da arte também são reivindicados e demandados por ela e outros artistas indígenas na contemporaneidade.

3.1 ESTÉTICA DECOLONIAL NA OBRA DE DAIARA TUKANO

A partir dos estudos e da experiência com o *Hori*, Daiara produz a partir de 2013 uma série de obras intituladas *Kahpi Hori*, onde ela apresenta telas com cores vibrantes, formas geométricas e padrões gráficos variados. Nessa série, a artista buscou explorar diferentes técnicas e experimentações com cores e luzes, tanto na produção quanto na exposição das obras. A série é resultado de um resgate de heranças que Daiara começou a fazer durante a graduação. A artista possuía uma curiosidade de saber de onde vinham suas origens e acompanhou seu pai até a região do Rio Negro, no Amazonas, onde vivem os *Yepá Mahsã*. Ela conta a experiência com seu povo em uma entrevista para o Instituto Socioambiental: “A gente começou a fazer cerimônias, a virar a noite ouvindo as histórias da criação, ouvindo ele cantar, também tomando o *Kahpi*” (Tukano, 2023). Essa experiência mudou a produção artística da artista, que passou a pesquisar os grafismos de seu povo e observar as tramas de cestarias e padrões das cerâmicas para buscar inspiração, e integrar sua produção com os *Hori* que ela vê a partir do *Kahpi* (ayahuasca).

Em seu portfólio, a artista define o conjunto *Kahpi Hori* como telas que “se definem por seu ritmo e pulsação específicos e que têm a sua linguagem própria, a linguagem do espírito.” (Tukano, 2023). Ao observar parte da produção de Daiara exposta na Pinacoteca de São Paulo entre 2020 e 2021, percebe-se a presença de padrões geométricos e o uso de cores fortes e vibrantes. As composições do conjunto *Kahpi Hori* (Fig. 17) se complementam enquanto demonstram suas individualidades, similares com os desenhos de mandalas, as obras retratam a inspiração que a artista buscou em suas pesquisas na Arte Indígena do povo Tukano.

Figura 17 - Vista da proposição de Daiara Tukano em Véxoa: nós sabemos.



Fonte: Exposição coletiva de arte indígena na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2020-2021).

Na obra de Daiara Tukano observa-se a forte ligação dos povos indígenas com a

natureza, ao analisar a obra *Mulher Onça* (Fig. 18) percebe-se a forte presença das características descritas por Viveiros de Castro ao falar sobre o Perspectivismo Ameríndio, ao observar que a mulher desenhada possui as características de uma onça, sugerindo que a onça tenha um comportamento e os sentimentos atribuídos aos seres humanos. Segundo Vargas e Matta (2020), o conceito de arte dentro do contexto indígena é marcado pela coletividade e se torna uma função social a partir do momento em que é utilizada em empreendimentos pedagógicos, ou seja, quando é utilizada para ensinar e manter vivos os conhecimentos adquiridos por cada um dos povos.

Figura 18 - Mulher Onça (2019), aquarela sobre papel, Daiara Tukano



Fonte: Tukano, 2021a

Tendo em vista a função da arte no contexto dos povos indígenas, dentro do perspectivismo ameríndio, o antropólogo Viveiros de Castro (2002), define que na ideia ameríndia existe uma unidade do espírito e uma multiplicidade de corpos, ou seja, é um ponto de vista que aponta que o universo está cheio de “gente”, sejam humanos ou não humanos⁵, tudo é gente, mas vestidos com “roupas” diferentes, assim os animais, os

⁵ Ao falar sobre os “ameríndios”, Viveiros de Castro (2002) se referia globalmente aos indígenas amazônicos, não sendo aplicadas as suas teorias a todos os povos indígenas brasileiros de forma generalizada, já que cada povo possui suas particularidades, apesar de possuírem entre si algumas semelhanças.

espíritos e a natureza possuem humanidade. Viveiros de Castro (2002), também defende a ideia de que a “roupa” de cada espécie é apenas para esconder uma forma interna humana, e que essa verdadeira forma humana pode ser vista aos olhos da própria espécie ou por seres trans específicos, que seriam os xamãs.

Baseando-se nessa premissa, ao observar a obra *Mulher Onça* percebe-se a intencionalidade da artista em mostrar a presença dessa humanidade em uma mulher “vestida” com uma roupa de onça. Nos termos ocidentais eurocentrados, essa obra poderia ser interpretada como o uso de uma fantasia, mas sob o olhar de Daiara, interpreta-se que essa obra retrata a humanidade contida no animal onça que está retratado em conjunto com o corpo de uma mulher, assim a artista demonstraria a intenção de estar vendo a forma humana da onça, ilustrando as características físicas que o animal possui em uma roupagem feminina, e ela a observaria como alguém de uma mesma espécie.

Para definir a Arte feita pelos indígenas no Brasil e na América do Sul, os autores Vargas e Matta (2020) usam o termo “*modus vivendi*”, onde a arte indígena performaria um papel muito mais vivencial e realista a partir de seu ponto de vista. Ao considerar a vivência da artista Daiara Tukano, em sua produção artística percebe-se que ela aumenta em grau de produção conforme a artista passa a vivenciar e estudar mais da sua própria cultura, em busca de uma conexão com sua ancestralidade. A biografia da artista elucida que foi necessário que ela aplicasse o “*modus vivendi*” em conjunto com todo o conhecimento prévio que já possuía sobre a arte para que pudesse transcender os conceitos e transformar sua produção artística em uma arte verdadeiramente indígena.

Durante a exposição “*Vexoá: nós sabemos*” organizada em 2020 na Pinacoteca do Estado de São Paulo para a divulgação da Arte Indígena Contemporânea, Daiara Tukano e Jaider Esbell produzem a performance *Mori Erenkatu eseru - Cantos para a vida*, onde, inspirada pelos tradicionais mantos Tupinambás que estão preservados na Europa, Daiara criou um manto-obra feito com penas sintéticas vermelhas (similares às penas de guará utilizadas nos mantos originais) e com um espelho concavo que lhe cobria a face. Durante a ativação, a artista vestida com o manto e usando o espelho em frente ao rosto caminha pela Pinacoteca, provocando que os visitantes encarem o espelho. A artista explica que:

quem se enxerga no espelho fica do tamanho que a gente é: bem pequenininho, para poder enxergar o horizonte de uma forma mais ampla. É muito forte que a gente, enquanto indígena, se depare com toda essa história num só objeto, que é mais que um objeto: é encantado, tem alma (Tukano, 2021c)

Enquanto Daiara caminhava, o artista Jaider Esbell a acompanhava entoando cantos indígenas e espalhando uma fumaça ritualística usando um objeto de cerâmica e

uma pena (Fig. 19). Os artistas passaram por todas as alas do museu em uma performance que durou em torno de uma hora, e Daiara parou em frente a todas as obras do museu que retratam povos indígenas em uma perspectiva eurocentrada, de forma a criticar e sinalizar a presença dessas obras em conjunto com uma exposição feita por artistas indígenas.

Figura 19 - Ativação feita por Daiara Tukano e Jaider Esbell em "*Vexoá: nós sabemos*"



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo

A prática de uma arte decolonial se evidencia nessa performance por ser uma forma de ocupar o lugar da arte, o museu, usando uma roupagem e um formato diretamente relacionado com o passado e a cultura dos povos indígenas. A provocação feita pelos artistas perante as obras que retratam indígenas nas paredes do museu demonstra o reconhecimento de um passado indigenista, e inspira uma retomada dos espaços da arte por parte dos artistas indígenas, que antes eram apenas retratados nas obras e agora são os protagonistas dessa produção artística, e fazendo-se presente a reflexão para quem e o que está exposto nos espaços de arte na contemporaneidade.

Em outro exemplo, durante o *CURA – Circuito de Arte Urbana* de 2020, a artista indígena Daiara Tukano criou uma das obras mais reconhecíveis da Arte Indígena Contemporânea na lateral de um prédio na cidade de Belo Horizonte - MG, no Brasil. O mural (Fig. 20) é intitulado "*Selva mãe do rio menino*" e mostra uma mulher segurando um menino pequeno, sendo que a mulher busca representar a natureza, enquanto o menino representa um rio. Este mural exibe, em cores vibrantes, aspectos da cultura de alguns povos indígenas que vivem na região ao redor da cidade de Belo Horizonte. A intenção primária da artista é destacar o protagonismo das mulheres nessas culturas indígenas, representando-as como a 'mãe natureza' neste mural.

Figura 20 - Selva mãe do rio menino (2020), mural, Daiara Tukano



Fonte: Tukano, 2021c

A obra retrata uma mulher segurando uma criança; a mulher representa uma floresta enquanto o menino representa um rio, as duas figuras possuem traços indígenas. Ao falar da obra, Daiara Tukano (2021c) diz “eu pensei no rio como um menino, porque, o rio, ele tem mãe, o rio só nasce onde tem floresta, ele precisa de floresta para brotar, a nascente vem da floresta. Então a selva, a floresta, é a mãe do menino”. A decisão de

Daiara em retratar a selva como uma mulher faz pensar sobre o fato de muitos povos indígenas de origem americana considerarem que a força primária do universo é feminina, mostrando a mulher como o centro da vida.

Berta Ribeiro (1989), quando se discute a linguagem visual da arte indígena, demonstra que o povo Tukano possui tradição na criação de murais ou painéis. A pintura de murais é uma prática característica do povo de Daiara, cujas malocas (Fig. 21) são decoradas com painéis retratando seres mítico-religiosos. Entretanto, no mural concebido pela artista, a cosmovisão Tukano não é o único foco. A sensibilidade da artista a levou a incorporar elementos dos povos locais da região de Minas Gerais para dar forma à obra de arte, retratando assim a ancestralidade dos povos Krenak, Pataxó, Xakriabá e Maxakali que também residem no estado.

Figura 21 - Pinturas na parede de uma maloca do povo Tukano



Fonte: Cabalzar, 2003

Esse ato da artista vai ao encontro da premissa decolonial da Arte Indígena Contemporânea, pois privilegia a pluralidade das culturas em detrimento de uma única identidade que se sobreponha e apague as demais. Ao usar o espaço da Arte Indígena Contemporânea para divulgar a diversidade estética encontrada nos mais diversos povos indígenas, a artista demonstra como é possível que as diferenças culturais convivam em harmonia, ao contrário da premissa colonial que buscava invisibilizar ao impor uma forma estética diferente. Assim, Daiara reverencia a ancestralidade do povo que vive na terra onde ela teve a oportunidade de divulgar sua arte. A tradição cultural do povo de Daiara possui a prática muralista, e aqui vê-se uma fluida mistura da Arte Indígena Contemporânea com a Arte Urbana, que também se expressa através dessa prática.

A estratégia utilizada por Daiara Tukano para representar os povos que habitam na região onde a pintura está localizada foi misturar aspectos da arte de cada povo, unido diferentes estéticas em uma mesma obra e reverenciando diferentes características em cada parte da construção de seu desenho. A estética da representação feminina na obra é uma mistura das características desses povos que inspiraram a artista. Daiara Tukano (2021c) explica que a pintura do rosto da mulher é uma pintura dos Krenak, a roupa que ela usa é uma roupa Pataxó e a pintura corporal que ela possui é dos Xacriabá.

Ao falar sobre a pintura dos Krenak em sua dissertação, Edileila Maria Leite Portes (2011) explica que os desenhos das pinturas corporais dos Krenak são geometrizados, mas possuem uma organicidade devido à sua forte ligação com elementos da natureza. Algumas das pinturas (Fig. 22), seguem os padrões encontrados na pelagem de animais, em troncos de árvores, e outras possuem padrões específicos relacionados a rituais ou ocasiões particulares.

Figura 22 - Shirley Krenak usando uma pintura facial tradicional do povo Krenak



Fonte: Favalle, 2022

A vestimenta (Fig. 23), assim como a pintura corporal, possui uma importância significativa na cultura do povo Pataxó. As vestimentas são produzidas utilizando patioba seca, um tipo de palmeira típica do norte da Bahia, que depois de preparadas e confeccionadas recebem o nome de *tupsay*. As vestimentas são adornadas com miçangas e se complementam com o uso de colares e pinturas corporais, havendo uma combinação específica para cada tipo de ritual. O povo Pataxó produz muitas de suas vestimentas tanto para o uso no dia a dia quanto para a comercialização, a demanda turística que existe em seu território desde 1970 possibilitou que se criasse uma tradição de produção e venda de

artesanatos que possibilita hoje a subsistência dos indígenas do território (Predes, 2011).

Figura 23 - Vestimentas femininas do povo Pataxó.



Fonte: Caraíva, [s.d]

O povo Xacriabá, assim como muitos outros povos indígenas do Brasil, possui uma relação muito estreita com a pintura corporal. A representação de suas pinturas corporais na obra de Daiara Tukano reflete essa relação. Célia Correa Xacriabá (2018), explica que a pintura corporal (Fig. 24), demarca a identidade, e que a pintura é feita não apenas na pele, mas no próprio espírito. As pinturas são feitas preferencialmente com jenipapo, ou com outra tinta natural, e variam de acordo com a necessidade. Dentro da cultura Xacriabá a pintura é utilizada como remédio, como medida de proteção, como marca da passagem do tempo e como elemento ritual.

Figura 24 - Pintura corporal do povo Xacriabá.



Fonte: Agência Minas, [s.d.]

Quanto aos Krenak, Daiara os representou na figura do menino rio, pois o Rio Doce é o avô do povo Krenak e é o responsável por sua perpetuação e sobrevivência. O fato de

ter representado o rio e a floresta com a forma de seres humanos revela a relação que os povos indígenas possuem com a natureza, relação esta elucidada por Viveiros de Castro (2002) quando descreve o Perspectivismo Ameríndio. Segundo Viveiro de Castro, como vimos, muitos povos indígenas amazônicos, como o povo Tukano, percebem a natureza, animais, plantas e rios como seres dotados de alma e que possuem sentimentos e comportamentos semelhantes aos dos seres humanos. Atestando assim a forte conexão e respeito que os povos indígenas amazônicos podem ter com a natureza, o que contrasta com alguns dos valores que a sociedade capitalista/colonial possui para com o meio ambiente, como o uso das terras férteis para a produção de *plantations* e o desmatamento de terras para o cultivo de gado.

A obra de Daiara Tukano se destaca por retratar com precisão os aspectos dos povos mencionados, evitando estereótipos e generalizações, o que a torna de extrema importância. Para os indígenas, esse intercâmbio de aprendizado com outros povos é significativo, como expresso por Ailton Krenak (2016), que enfatiza a necessidade de considerar a intercambialidade entre diferentes mundos, para evitar a imposição de fronteiras brutais. Essa troca de conhecimentos pode ser vista como a chave para a formação de uma aliança entre diferentes formas de saber, preservando suas identidades enquanto os integra nos espaços urbanos, como exemplificado pelo mural de Daiara Tukano.

Os povos indígenas enaltecidos por Daiara Tukano em seu mural têm uma longa história de interação e fazem parte de uma intrincada rede de relações interétnicas. A região em que residem testemunhou diversos conflitos e confrontos antes de ser oficialmente delimitada e demarcada como terra indígena. Os contínuos conflitos territoriais levaram os homens a se ausentarem das aldeias, resultando no aumento da participação das mulheres em atividades que anteriormente não desempenhavam. Elas passaram a ser responsáveis por manter a ordem e as tradições sociais, em um esforço colaborativo entre os povos que resultou em um significativo intercâmbio transcultural (De Mattos, 2000).

Embora o mural não inclua representações das tradicionais pinturas faciais, corporais e vestimentas femininas típicas dos Tukano, a presença feminina em sua obra é enfatizada. Entre os povos retratados por Daiara, há um consenso sobre o papel fundamental da mulher na continuidade da vida. Nas línguas desses povos, as palavras para "mulher" são sinônimos de fertilidade, criação e terra - elementos essenciais para a sobrevivência. A representação da mulher como uma floresta no mural é uma maneira de destacar sua importância na manutenção da vida, já que a floresta é a fonte de recursos essenciais para os povos indígenas. Para o povo Tukano, as mulheres são responsáveis

pela preparação de alimentos e supervisão das dietas, enquanto os homens se dedicam à caça e pesca. Elas também desempenham um papel central no cultivo e processamento da mandioca, principal fonte de alimentação. A relevância da figura feminina na preservação da vida é expressa no mural, onde a mulher, personificada como a floresta, é responsável pela vitalidade do rio (Gentil, 2005).

O próprio fato de Daiara ser uma artista, está intimamente ligado à figura feminina dentro da estrutura social de seu povo. Entre eles, as mulheres desempenham um papel especial na criação de utensílios de cerâmica com pintura em negativo (Fig. 25). O processo de confecção da cerâmica começa com a coleta da argila e é seguido por um ritual xamânico, no qual as mulheres negociam com a Dona da Argila, uma ancestral que detém o conhecimento para produzir a cerâmica. Durante esse ritual, versos xamânicos são recitados enquanto a argila é misturada com cinzas da casca da árvore caraipé e moldada com pedaços de cuia. Após a modelagem, os utensílios de cerâmica são defumados e expostos ao sol, antes de serem pintados com carimbos feitos de talos de capim. Esse processo é repetido várias vezes até que as peças estejam prontas, resultando em uma pintura com cores claras sobre um fundo escuro. Essa atividade é exclusivamente realizada pelas mulheres, que trabalham juntas para desenvolver suas habilidades de pintura e escultura, resultando em peças de grande beleza (Oliveira, 2016).

Figura 25 - Exemplo de cerâmica feita pelo povo Tukano



Fonte: Cabalzar, 2003

Algumas cerâmicas produzidas pelas mulheres Tukano são feitas para serem usadas em rituais, como o exemplo da Figura 26, em que a cerâmica foi pintada com um tipo específico de padrão geométrico para ser utilizada no ritual do *caapi* (ayahuasca), um ritual em que os Tukano consomem *caapi* e têm uma experiência para entrar em contato com espíritos e ter visões. Esse exemplo mostra como as mulheres são importantes na comunidade Tukano, sendo responsáveis por produzir a cerâmica que será usada no ritual mais importante, garantindo o sucesso do ritual e a experiência para toda a comunidade.

Figura 26 - Vaso ritual do povo Tukano



Fonte: Cabalzar, 2003

A arte de Daiara Tukano pode ser considerada um exemplo de resistência das mulheres indígenas em detrimento da violência causada pela desumanizadora colonialidade de gênero.

Ter uma mulher indígena que produz arte em um país tão desigual como o Brasil, onde o campo artístico é ainda quase que completamente reservado a uma elite branca, representa um passo importante, ainda que tímido, em direção à descolonização das representações hegemônicas sobre os povos originários. (Freitas; Veiga, 2023, p. 214).

A obra “Selva mãe do rio menino” da artista Daiara Tukano é um exemplo da aplicação da estética decolonial na Arte Indígena Contemporânea, uma forma de fazer arte de dentro de um espaço permeado pelo contato com a colonização, mas buscando inspiração e perpetuando a vasta e rica cultura indígena. Essa produção, e outras obras de Daiara, são um exemplo de uma arte produzida da perspectiva de um “lócus fraturado” (Lugones, 2020), depois de séculos de colonialidade, e materializando a junção da cultura ancestral herdada pela artista com a tensão criativa provocada por seu contato com estéticas hegemônicas pautadas em perspectivas eurocentradas.

A figura feminina dentro das sociedades indígenas possui diversas facetas, às vezes dedicada à perpetuação da vida, outras vezes à produção artística e, no século XXI, dedicada à liderança e representação em vários espaços sociais, sempre reverenciada e com um papel importante na constituição e perpetuação dos hábitos e culturas dos povos. Essas diferentes facetas são belamente representadas na *Selva mãe* de Daiara, uma figura

que expressa o respeito pela natureza, o centro de toda a vida, essencial para os povos indígenas (e não apenas para eles) perpetuarem sua existência.

Ao analisar o trabalho de Daiara Tukano e suas estratégias como artista no âmbito da Arte Indígena Contemporânea, é possível perceber a importância da presença de mulheres nas sociedades dos povos indígenas nas Américas. Ao apropriar-se da Arte Urbana para criar sua obra, Daiara Tukano demonstra como ela consegue transitar por diferentes espaços, inspirar-se em diversas fontes e criar uma arte verdadeiramente original. Seu mural *Selva mãe do rio menino* é um marco na representação das mulheres indígenas no movimento de Arte Indígena Contemporânea.

É possível, também, perceber nas obras de Daiara Tukano um “exemplo de resistência das mulheres indígenas à violência desumanizadora da colonialidade de gênero” (Freitas; Veiga, 2023, p.206) visto que ao ser uma mulher indígena produzindo arte em um país com tanta desigualdade quanto o Brasil, o fato de materializar sua cultura na arte é um grande passo no caminho de descolonizar as representações hegemônicas dos povos indígenas. Assim, a obra de Daiara pode ser interpretada como “uma estética decolonial que se produz na tensão criativa com a estética hegemônica eurocentrada” (Freitas; Veiga, 2023, p.214). A artista responde de forma criativa à essa estética eurocentrada, rompendo-a e questionando-a, e expressa sua liberdade de criação “ao pensar o ponto de partida desde a coalizão, porque o lócus fraturado é comum a todos/as, é nas histórias de resistência na diferença colonial onde devemos residir, aprendendo umas sobre as outras” (Freitas; Veiga, 2023, p.214 *apud* Lugones, 2014).

CONCLUSÃO

No presente trabalho foram traçadas diversas ligações entre a presença dos indígenas no território da América Latina e diversas interpretações da forma como a presença dos indígenas foram retratadas e interpretadas desde a colonização do território americano. Ao partir de uma análise comparativa entre a teoria da Estética Decolonial descrita por Walter D. Mignolo e as obras de arte feitas por artistas indígenas no Brasil, especialmente a artista indígena Daiara Tukano, pode-se perceber como os discursos do grupo Modernidade/Colonialidade iniciaram uma discussão válida e pertinente ao refletir sobre como a colonização da América Latina refletiu no desenvolvimento posterior das sociedades e como esse desenvolvimento se deu a partir de marcas profundas deixadas pela maneira como a colonização aconteceu no território latino.

Através do desenvolvimento de uma linha do tempo que demonstrou o retrato dos indígenas na arte desde a chegada dos europeus na América Latina, até o protagonismo dos artistas indígenas na contemporaneidade, pode-se observar como a busca por esse protagonismo passou por diversas etapas que, de cada forma particular, contribuíram para a construção de um pensamento decolonial dentro da produção artística na atualidade. Bem como, trouxeram reflexões e questionamentos acerca da forma como os povos indígenas foram subjugados e marginalizados em diversos aspectos da produção artística nacional.

A análise de obras da artista indígena Daiara Tukano exemplifica e demonstra visualmente como a Estética Decolonial se faz presente nas produções artísticas de artistas indígenas da contemporaneidade. As obras ilustram a perspectiva de resistência de uma artista mulher e indígena que produz sua arte em um contexto muito específico dentro da sociedade brasileira, e são uma reação e “uma resposta elaborada, geralmente complexa, tortuosa e perspicaz dentro da complexidade da estrutura do que está sendo resistido” (Freitas; Rowinski, 2023, p. 142 *apud* Lugones, 2003).

A importância das reflexões da Arte Indígena Contemporânea no Brasil tem sido amplamente destacada ao longo desta pesquisa. No entanto, é fundamental reiterar a relevância deste tema, especialmente diante dos desafios contemporâneos enfrentados pela sociedade na contemporaneidade. No prefácio do livro *A Virada Decolonial na Arte Brasileira*, Aleksandra Matias de Oliveira (p. 13 *apud* PAIVA, 2023), cita que “a revisão da história da arte brasileira, que abandona a representação de negros e indígenas, impedindo que criadores desses grupos possam ser protagonistas de seus discursos, ainda tem longa trilha”, e esse trabalho se propôs a fazer parte dessa revisão. Seja buscando encontrar respostas ou também deixando questionamentos acerca da forma como os indígenas se inserem nessa história da arte brasileira, ora como personagens estereotipados, ora como protagonistas da produção artística.

Em conclusão a essas discussões, pensa-se sobre o futuro dos espaços da arte e a forma como receberão e aceitarão a pluralidade da produção artística indígena. A Arte Indígena Contemporânea iniciou uma discussão acerca da representatividade dos artistas que expõe e vendem suas obras, e a vasta presença de obras como as de Daiara Tukano em diversas exposições e galerias demonstra como esse “território” da arte vem sendo conquistado. O discurso da decolonialidade na arte se perpetua e abre novos precedentes para a participação de artistas, sejam eles ou elas quem forem, nos espaços de arte no Brasil, iniciando uma virada decolonial que aos poucos muda os cenários desses espaços. E para o futuro dos espaços da arte, cito Françoise Vergès (2023), “o que interessa é construir espaços de liberdade”.

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. **Art in Latin America: The Modern Era 1820-1980**. New Heaven and London: Yale University Press, 1989.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. De Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Editora da Unochapecó, 2009.
- ANCHIETA, José de. **Poemas: lírica portuguesa e tupi**. Organização, estabelecimento de texto, iconografia e tradução dos textos em tupi Eduardo de Almeida Navarro, Helder Perri Ferreira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Poetas do Brasil).
- ANJOS, Moacir dos. **Cães sem plumas: os despossuídos na arte contemporânea brasileira**. Lua Nova, n. 96, p. 163-175. São Paulo, 2015.
- AVOLESE, Claudia Mattos; MENESES, Patrícia D. (org.). **Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil**. 1ª. ed. São Paulo: Estação Liberdade: Vasto, 2020.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**. n. 11, p. 89-117. Brasília, mai-ago, 2013.
- BANIWA, Denilson. "O ser humano como veneno do mundo". [Entrevista concedida a] Julie Dorrico e Ricardo Machado. **IHU Online**, São Leopoldo, n. 527, 2018a, s.p. Disponível em <<http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7397-o-ser-humano-como-veneno-do-mundo>>. Acesso em: 16 jan. 2023.
- BANIWA, Denilson. "Pajé-Onça: Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo". **Performance**. HD vídeo, 16:9, cor, som, 15min., 2018b. Disponível em: <encurtador.com.br/gk1x1>. Acesso em 15 jul. 2023.
- BANIWA, Denilson. Conversa com Denilson Baniwa: "Um celular ou um laptop não te tornam menos indígena". C&AL, Camila Gonzatto, 2020.
- BANIWA, Gersem. Lei das Cotas e os povos indígenas: mais um desafio para a diversidade. **Cadernos de Pensamento Crítico Latino-Americano**, v. 34, p. 18-21, 2013.
- BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. **Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 1, p. 38-56, 2019.
- BELLUZZO, Ana Maria de M. A propósito d'O Brasil dos Viajantes. **Revista USP**, São Paulo, n. 30, p. 8-19, 1996.
- BELTING, H. Contemporary Art and the Museum in the Global Age. **Forum Permanente de Museus**, 2006. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/en/journal/articles/contemporary-art-and-the-museum-in-the-global-age-1>>. Acesso em 29 fev. 2024.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGUÉL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Sociedade e Estado**, v. 31, p. 15-24, 2016.

- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- CORREA XAKRIABÁ, Célia Nunes. **O Barro, o Genipapo e o Giz no fazer epistemológico de Autoria Xakriabá**. Dissertação de Mestrado - Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, UNB, 2018.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. **Índios no Brasil: história, direitos e cidadania**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- DAUER, G. R. **Os estudos decoloniais e as teorias dos movimentos sociais: repensar e denunciar o eurocentrismo epistemológico das ações coletivas na América Latina**. Contextualizaciones Latinoamericanas, v. 11, n. 22, jan./jun. 2020.
- DE MATTOS, Izabel Missagia. **Temas para o estudo da história indígena em Minas Gerais. Cadernos de História**, v. 5, n. 6, p. 5-16, 2000.
- DINATO, D. ReAntropofagia: a retomada territorial da arte. **MODOS: Revista de História da Arte**. Campinas, v. 3, n.3, p.276-284, set. 2019. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4224>>.
- DUQUE, Gonzaga. **A Arte brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- DUSSEL, Enrique. **1492 – o encobrimento do Outro: a origem do mito da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- ESBELL, Jaider. **Arte indígena contemporânea: imaginar é criar mundos com Jaider Esbell e Paula Berbert**. Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM. Live transmitida em agosto de 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=_RJz9DbM0yl>. Acesso em 15 jan. 2022.
- ESBELL, Jaider. **Artista indígena que fomentou a Bienal desse ano, Jaider Esbell revela seu esforço para trazer a arte dos povos originários para o centro do debate**. Entrevistado por: Arthur Tavares. *Elástica*. out de 2021. Disponível em: <<http://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam/>> Acesso em 10 jan. 2023.
- ESCOBAR, Tício. **El mito del arte y el mito del pueblo**. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2008.
- FALAS de Ailton Krenak e Jaider Esbell. **Galeria de arte indígena contemporânea em Roraima**. Roraima, 2016. (8 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.facebook.com/jaider.esbell/videos/vb.100003107600872/930970263683218/?type=2&theater;>>. Acesso em: 27 dez. 2022.
- FRANCHETTO, Bruna (org.). **Alto Xingu: Uma sociedade multilíngue**. Rio de Janeiro: Museu do Índio/Funai, 2011.
- FREITAS, Lorena Rodrigues Tavares de.; VEIGA, Giuliana Adam Tezza da. “Selva mãe do rio menino”: representação e resistência da mulher indígena na arte indígena

contemporânea. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 201- 219, mai./ago. 2023.

FREITAS, Lorena Rodrigues Tavares de; SOUZA, Lívia Santos de (orgs.). **Feminismo e resistência: ressonâncias na literatura latinoamericana e caribenha**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023. Disponível em: <https://www.pimentacultural.com/livro/feminismo-resistencia> Acesso em: 12 de abr. de 2024.

FREITAS, Lorena Rodrigues Tavares de; ROWINSKI, Erika. “Nós viemos de Cuba para que você se vestisse assim?": identidade e resistência em Achy Obejas. In: FREITAS, Lorena Rodrigues Tavares de; SOUZA, Lívia Santos de (orgs.). **Feminismo e resistência: ressonâncias na literatura latinoamericana e caribenha**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023. Disponível em: <https://www.pimentacultural.com/livro/feminismo-resistencia> Acesso em: 12 de mar. de 2023.

GENTIL, Gabriel dos Santos. **O Povo Tukano: cultura, história, valores**. (Coleção Autores Indígenas). Manaus: Edua, 2005.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: Povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. **MODOS: Revista de história da arte**, v. 3, n. 3, p. 68-96, 2019.

GONZÁLEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Organização de Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GROSZ, Elizabeth. “Bodies and Knowledges: Feminism and the Crisis of Reason”, in ALCOFF, Linda; POTTER, Elizabeth (eds.). **Feminist Epistemologies**. Nova York: Routledge, 1993.

GRUZINSKI, Serge. **A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)**. São Paulo: Companhia. das Letras, 2006.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Brasileiro de 2022**. Rio de Janeiro: IBGE, 2023.

KRENAK, Ailton. As alianças afetivas. Entrevista a Pedro Cesarino. In: **BIENAL SÃO PAULO**. Incerteza Viva. Dias de estudo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

KRENAK. Ailton. **Apresentação da exposição Moquén_Surari: arte indígena contemporânea**. 1 vídeo (1h34min 20seg) Canal MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021. Youtube. Disponível em: <<http://youtu.be/zT5q2zID2Ac>>. Acesso em 12 jan. 2023.

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

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte, MG: Editora C/Arte, 2009.

LESSA, Agla Mendes de Melo. **Imagens e olhares: Povos indígenas e a construção/reforço de estereótipos através de imagens dos séculos XVI-XVII e XIX-XX utilizadas como**

complementos em conteúdos na sala de aula. Dissertação de mestrado. UFRB: 2016.

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

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MCCLINTOCK, Anne. **Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

MELIAN, Valdivina Télia Rosa de; CARMO, Andreia Nascimento. Marcas da desconstrução da cultura indígena brasileira nas obras Iracema e Macunaíma. **Papéis: Revista do programa de pós-graduação em Estudos de Linguagens - UFMS**. Vol. 25, n. 50, 2023, p. 92-103.

MIGNOLO, Walter. **Aiethesis decolonial**. Calle 14, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, v. 4, n. 4, p. 11-25, ene./jun. 2010.

MIGNOLO. **Historias locales/disenos globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo**. Madrid: Akal, 2003.

MIGNOLO. Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, jun. 2017

MIGNOLO, Walter; MORENO, Pedro Pablo Gómez. **Reconstituición estética decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2021.

NEVES, Paulo Thadeu Franco das; FAVRETO, Elemer Kleber. A arte indígena contemporânea: o trabalho de Esbell como um contraponto à indústria cultural. **Revista Ambiente: Gestão e Desenvolvimento**. [S. l.], v. 13, n. 1, p. 103–111, 2020.

OLIVEIRA, Melissa Santana. **Sobre casas, pessoas e conhecimentos: uma etnografia entre os Tukano Hausirõ e Ñahuri porã, do médio Rio Tiquié, Noroeste Amazônico**, 2016.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2021.

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na arte brasileira**. Editora Mireveja, 2022.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

PASCHOAL, Nina Ingrid C. Expressões orientalistas na França: desenvolvimento de artes e ciencias após a Campanha do Egito (1798). **Arte e política: raça, gênero e nacionalidades**. V. 7, n. 13, jan-jun 2021.

PERRY, Gill. O primitivismo e o “moderno”. In: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX**. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

PICÔT, Natasha. **The representation of the indigenous people of Mexico in Diego Rivera's National Palace murals (1929-1935)**. Nottingham: University of Nottingham, 2007.

PREDES, Ianê de Albuquerque. **Grafismo corporal indígena Pataxó**: Um estudo na aldeia de Coroa Vermelha e Reserva da Jaqueira. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, 2011.

PORTES, Edileila Maria Leite. **Arte, Arte indígena, Arte Borum/Krenak**: os imbricados caminhos para a compreensão da arte. 2015.

QUIJANO, Aníbal, Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina, en Lander, Edgardo (ed.) **La colonialidad del saber**: eurocentrismo y ciencias sociales, Buenos Aires, CLACSO, 2005.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concha. Uma breve história dos estudos decoloniais. **Arte e colonialidade**: n.3. São Paulo: MASP Afterall, 2019.

RAMIREZ, Ana Maria. La expresión de la identidad latinoamericana en el arte. En: **Cuadernos de Historia del Arte**, Año 2011, no. 21, p. 35-53.

RAMOS, Alcita Rita. **Indigenismo**: um orientalismo americano, Anuário Antropológico [Online], v.37 n.1, 2012.

RIBEIRO, Berta. **Arte indígena, linguagem visual**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Travessa. 1989.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização**: a integração das populações indígenas no Brasil moderno. 7 ed. São Paulo: Global, 2017.

RODRIGUES, Marcelo. **Guerra do Paraguai: os caminhos da memória entre a comemoração e o esquecimento**. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SALES, Michelle; CABRERA, Jorge. Giro Decolonial nas Artes Visuais: por uma arte contemporânea como lugar do outro. In: BORGES, Valterlei. (Org.). **Identidade e Diferença na América Latina perspectivas culturais e midiáticas**. 1ed. Rio de Janeiro: Provisório Produções, 2021, v. 1, p. 230-250.

SANTANA, Jorge Alves; SILVA, Layssa Gabriela Almeida e; BELTRÃO, Larissa Cardoso. Aspectos da construção da imagem do índio na narrativa de Quarup, de Antônio Callado. **Muitas Vozes**, Ponta Grossa, v.3, n.1, p. 191-204, 2014.

SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma Literatura nos trópicos**. 2. ed. p. 9-26. Rio de Janeiro: Rocco. 2000.

SANTOS, Luzia Aparecida. **O percurso da indianidade na literatura brasileira**: matizes da figuração [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 447 p. ISBN 978-85-7983-020-4.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado. **Revista USP**, São Paulo, n.58, p. 6-29, jun./ago., 2003.

SILVA, Cristhian Teófilo da. Indigenismo como ideologia e prática de dominação: apontamentos teóricos para uma etnografia do indigenismo latino-americano em perspectiva comparada. **Latin American Research Review**, Vol. 47, No.1. 2012.

SILVA, Édio Raniere da Silva; BASTOS, Victória Oliveira. Oito vezes Arte Indígena Contemporânea – 8 x AIC. **Palíndromo**. Florianópolis, v.15, n.35, fev-mai 2023. p. 269-287.

SILVERBLATT, Irene. **Moon, Sun and Witches: Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru**. Princeton: Princeton University Press, 1987.

SOLANO, Xochitl Leyva. Indigenismo, indianismo y “ciudadanía étnica” de cara a las redes neo-zapatistas. In: DÁVALOS, Pablo Palacios (Comp.). **Pueblos indígenas, estado y democracia**. Quito: CLACSO, 2005.

SUBIRATS, Eduardo. **El muralismo mexicano: mito y esclarecimiento**. Fondo de Cultura Económica, 2018.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil Não É Longe Daqui**. O Narrador, a Viagem. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

TREVISAN, Anderson Ricardo 2007. Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil. **Plural**, n. 14, p. 9-32, 2007.

TUKANO, Daiara. Na sociedade indígena, todos são artistas. In: **Arte e Ensaios**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, vol. 27, n. 41, jan.-jun. 2021a.

TUKANO, Daiara. Portfólio de Daiara Tukano [online]. 2022. Disponível em <https://www.daiaratukano.com/arte>. Acesso em: 18 jun. 2023.

TUKANO, Daiara. Entrevista concedida a Escrevendo o Futuro [online]. Publicado em 2023. Disponível em: <https://www.escrevendoofuturo.org.br/conteudo/revista-digital/artigo/149/entrevista-daiara-tukano>. Acesso em: 14 abr. 2024.

TUKANO, Daiara. Canal do Youtube SESCTV. **Daiara Tukano**. 1º de outubro de 2021b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HMbe4AoLIJc>>. Acesso em: 21 de jan. de 2023.

TUKANO, Daiara. Entrevista ao programa de televisão PROVOCA. **Daiara Tukano**. 26 de outubro de 2021c. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sjNMYDdPIPI>>. Acesso em 02 de jan. de 2023.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

VIDAL, Lux. Arte Indígena e Sobrevivência Cultural. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (org.). **Tradição e Ruptura: Síntese de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo, 1984.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Aeaweté, os deuses canibais**. Rio de Janeiro: Zahar & Anpocs, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. *Mana*, 2, 1996.