

Reaparições e retomadas: agenciamentos historiográfico-poéticos das imagens e materialidades na arte indígena contemporânea

Reappearances and reclaimings: historiographic–poetic agencements (assemblages) of images and materialities in Brazilian contemporary Indigenous art

Amanda Nascimento Miranda¹
Universidade Estadual de Campinas

Resumo

Este artigo analisa a produção de Glicéria Tupinambá, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco, investigando como suas práticas artísticas operam retomadas culturais e epistemológicas por meio da reativação de imagens e materialidades históricas. Parte-se da hipótese de que imagens produzidas desde o século XVI, fundamentais para a constituição colonial do “Índio” como conceito-imagem, são contra-instrumentalizadas por esses(as) artistas, que as reinscrevem em agenciamentos histórico-poéticos. Ancorado na noção de agenciamento em Félix Guattari, o estudo compreende tais práticas como composições coletivas, processuais e politicamente situadas, que articulam imagens, corpos, territórios e saberes. A análise evidencia que essas produções não apenas citam o passado, mas o reativam como presença insistente, aproximando-se da noção de assombramento em Avery F. Gordon. As reaparições de imagens e objetos — como o Manto Tupinambá — operam, assim, como contra-imagens que desestabilizam narrativas coloniais baseadas na extinção, assimilação ou passividade indígena. Argumenta-se que tais práticas constituem uma política das imagens e das materialidades que reabre a história e reposiciona os povos indígenas como agentes contemporâneos na produção de conhecimento e memória. Ao mobilizar tecnologias ancestrais e mídias atuais, esses(as) artistas instauram outras temporalidades e disputam a hegemonia dos imaginários sobre o Brasil, configurando a arte como campo de ação historiográfica, política e cosmotécnica.

Palavras-chave: Arte indígena contemporânea; História da arte; Representação indígena; Cultura material; Memória coletiva.

Abstract

This article examines the artistic practices of Glicéria Tupinambá, Denilson Baniwa, and Gustavo Caboco, investigating how their work enacts cultural and epistemic reclaimings through the reactivation of historical images and materialities. It argues that images produced since the sixteenth century—central to the colonial construction of the “Indian” as a conceptual image—are counter-instrumentalized by these artists and rearticulated within historiographic–poetic assemblages. Grounded in Félix Guattari’s notion of agencement (assemblage), the study understands these practices as collective, processual, and politically situated configurations that connect images, bodies, territories, and forms of knowledge. The analysis shows that these works do not merely reference the past but reactivate it as an insistent presence, resonating with the concept of haunting as formulated by Avery F. Gordon. The reappearance of images and objects—such as the Tupinambá mantle—operates as a counter-image that destabilizes colonial narratives grounded in extinction, assimilation, and Indigenous passivity. The article argues that these practices constitute a politics of images and materialities that reopens history and repositions Indigenous peoples as contemporary agents in the production of knowledge and memory. By mobilizing ancestral technologies alongside contemporary media, these artists articulate

¹ Doutoranda bolsista CAPES/CNPq em História da Arte e Estudos Visuais, com foco em Arte Indígena e História da Arte nas Américas. Mestre em Arte Educação com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte pela School of the Art Institute of Chicago (SAIC Incentive Scholarship). Bacharela e Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3093-9441>. E-mail: nascimentoamiranda1@gmail.com.

alternative temporalities and contest hegemonic imaginaries of Brazil, framing art as a site of historiographic, political, and cosmotechnical action.

Keywords: *Contemporary Indigenous art; Art history; Indigenous representation; Material culture; Collective memory.*

Introdução

Para onde vai uma imagem quando ela desaparece? Nas linhas que seguem, proponho um olhar para a produção artística de Glicéria Tupinambá, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco, três artistas de grande proeminência no cenário da arte contemporânea brasileira das últimas décadas. Sua atuação, argumento, – que para além das artes visuais, envolve outros projetos culturais e de articulação comunitária pela arte e comunicação –, está profundamente e conceitualmente ligada a procedimentos de ‘retomada’ da imagem indígena por meio da pesquisa e revisão de sua instrumentalização na produção de uma história da arte hegemônica a partir da Europa e uma história do Brasil que justificasse a dominação territorial (D’Almeida, 2024). Na análise feita, destacarei os modos como as ‘reaparições’ de imagens indigenistas produzidas desde o século XVI são contra-instrumentalizadas por esses(as) artistas na reivindicação e produção de uma história indígena.

Nessa medida, para além da simples identificação de referências históricas empregadas por esses(as) artistas, como imagens de arquivo, ilustrações de livros e documentos históricos, ou pinturas acadêmicas e históricas canônicas, ou mesmo materialidades ancestrais, é fundamental observar como tais produções operam em um articulado ‘agenciamento histórico-poético’ – evocando aqui a noção de “agenciamento” em Guattari (1885), em especial destacando seu caráter de enunciação coletiva – que se estabelece como uma política intrínseca à produção das imagens. Esse agenciamento é, portanto, notavelmente ‘coletivo’, fruto de uma atuação múltipla e conjunta, enraizada em uma ontologia comunitária, com suas práticas e saberes; ‘concreto’, porque se dá na produção de obras, imagens, objetos, materiais e, ainda mais concretamente, deslocamentos e enraizamentos territoriais, contrapondo-se diretamente ao projeto de esvaziamento ou expulsão de pessoas indígenas que originou os conceitos-imagens históricos subvertidos por esses(as) artistas; ‘de ruptura’, por combater as narrativas históricas e a conceituação do indígena imposta por não-indígenas sobre seus corpos e vidas; e ‘de continuidade’, ao conectar a existência e percepção do indígena no presente tanto à sua construção

por meio das imagens-conceito desde o passado colonial, quanto às narrativas e tecnologias indígenas ancestrais que foram nesse processo ocultadas.

Ao apresentar suas produções, torna-se inevitável destacar sua dimensão política: trata-se de um projeto de reescrita da história que disputa, diretamente, a hegemonia na produção dos imaginários sobre populações originárias. Como afirma Krenak, “a narrativa dominante tenta nos convencer de que o futuro já está decidido” (2022, p. 18), e a arte indígena contemporânea atua precisamente como gesto que reabre o tempo e recupera possibilidades.

O cerne desta discussão reside em como a apropriação, a recontextualização e a reativação de imagens, e materialidades históricas por tais artistas indígenas ressoam em uma produção visual contemporânea que, em sua inserção e articulação institucional, inclusive em acervos, se propõe enquanto contra-imagem e contra-narrativa sobre a história dos povos indígenas no Brasil e plataforma para a promoção de uma outra política de memória e de imagem. Eles(as) não se limitam a citar o passado, mas o convocam para o presente, tornando visível a continuidade e a agência indígena que foi sistematicamente apagada pelas narrativas coloniais. Assim, suas obras parecem materializar, pela linguagem visual, o processo que Krenak (2019) chama de “adiar o fim do mundo”, articulando temporalidades e desorganizando lógicas coloniais ainda vigentes.

Nesse sentido, seria possível afirmar que Glicéria Tupinambá, Gustavo Caboco e Denilson Baniwa atuam como artistas-historiadores (Michael, 2019), mobilizados por um “impulso historiográfico”, conforme discute Beiguelman (2019), que subverte as narrativas coloniais pautadas na extinção, na assimilação ou na fragmentação dos povos indígenas e de suas culturas?

A invenção do “índio” e as imagens históricas contestadas: do século XVI ao Indianismo

A constituição colonial da figura do ‘índio’ – termo que, como aponta D’Almeida (2024), nomeia mais um conceito-imagem do que um sujeito histórico – é um ponto fundamental para compreender as contra-narrativas da arte indígena atual. Desde o século XVI, relatos e gravuras produzidos por europeus consolidaram uma iconografia que não buscava representar povos indígenas, mas justificar o projeto colonial: “todas

essas atribuições se constituíram no espelho das próprias instituições coloniais, prestando-se a justificar a apropriação do território americano e dos recursos ali recém-encontrados, e a integração – voluntária ou coercitiva – do ameríndio a uma ordem econômica, social e espiritual inteiramente alheia à sua” (D’Almeida, 2024, p.174). Como observa Belluzzo, essas imagens “inscrevem o Novo Mundo no imaginário europeu antes mesmo que ele pudesse ser descrito” (1994, p. 27).

As gravuras de Johann Froschauer e de Hans Staden, reeditadas e amplificadas por Theodor de Bry e Jean de Léry, formaram um corpus que fixou os estereótipos do selvagem, do bárbaro e do canibal. Como demonstra Belluzzo (1994), esses artistas não desenhavam o que viam, mas o que esperavam que o público europeu reconhecesse. São imagens constituídas a partir de um repertório iconográfico europeu prévio, que inseria os povos da América em códigos visuais centrados na exotização e desumanização.

Ainda assim, tais imagens podem ser lidas não como documentação fiel, mas como o que Tina Campt (2017) denomina “frequências”: sinais de práticas, objetos, posturas, presenças que sobrevivem apesar do enquadramento colonial. Ler tais imagens exige desviar-se das narrativas dadas e identificar, por detrás dos códigos europeizantes, os elementos de continuidade cultural e tecnológica indígena que a própria imagem tenta apagar.

Essa operação é central para artistas como Glicéria Tupinambá, cuja pesquisa crítica investiga, a vida do Manto Tupinambá e de outros elementos materiais de seu povo como as Bordunas ou Ibirapemas, levados para museus na Europa ainda no período colonial, a partir do que a artista chama de “códigos ocultos”, como os quais confronta as iconografias que reduziram o povo tupinambá à violência ou à barbárie. O Manto, como demonstra Bueno (2018), foi levado à Europa, assim como cerâmicas e armas, como curiosidade exótica e devido ao material, técnica e uso ritual da arte plumária tupi. Esses “onze magníficos mantos de pena escarlate, produzidos durante o primeiro período colonial (1500-1700)”, como descrito por Amy Bueno, constituem “[t]odos os mantos tupi conservados (...) em museus europeus, sobretudo como espólios de coleções principescas, eruditas e mercantis do início do período moderno” (Bueno, 2018, p. 14). Se sua presença em museus europeus evidencia o interesse colonial, atrelado, principalmente, à demonstração da rentabilidade do continente e da natureza brasileira, mas também à possibilidade de trocas, negociação ou controle

das formas de vida presentes no território, a autora destaca também o modo como essas relações e negociações foram descritas e conceituadas pelos registros documentais europeus sobre as formas de obtenção dos mantos e objetos no primeiro contato com os povos tupi, que muitas vezes incluíam trocas de itens equivalentes, tais como uma peça de vestuário por outra, ou o que os europeu identificavam como “coisinhas de pouco valor”; sua reaparição hoje funciona como contraponto às representações canibais, demonizadas ou de ingenuidade do povo tupi que circularam desde o século XVI.

No século XIX, essa lógica se transforma, mas não desaparece. D’Almeida (2024) descreve que “desde o período colonial, representações visuais também haviam sido peças-chave no processo de conceituação e difusão da ideia do índio, combinando-se portanto com os relatos que dele se faziam” (p.178). O Indianismo – literário e visual – produz o mito do “tupi histórico”, dócil e assimilado “cujo grande heroísmo teria sido o de se aliar e sujeitar aos portugueses, ajudando-o em sua instalação e defesa contra os demais ‘inimigos’, ainda que em detrimento de sua própria existência (...) elementos discursivamente fundantes da nação” (Idem, p. 175, grifo do original), enquanto reafirma o destino de morte do indígena bravo ou bravio. Pinturas como ‘Moema’ (Victor Meirelles, 1866) e ‘O último tamoio’ (Rodolfo Amoedo, 1883) consolidam a imagem do indígena morto, mártir ou desaparecido. Para o autor,

A relevância do Indianismo nas artes plásticas do século XIX nasce, em realidade, do fato de também se apresentar como uma expressão capital e oficial na invenção do passado nacional, projetada, além disso, para a fruição de um público amplo, incluindo iletrados, então a grande maioria da população do país (Idem, p.178).

Como sintetiza Pitta, “o indígena romântico é imaginado para desaparecer” (2021, p. 226). O discurso de extinção torna-se política de Estado e estética nacional.

É em ruptura com esse imaginário de longa duração, que a arte indígena contemporânea se posiciona.

Inversões da lógica colonial: do objeto ao agente

A produção contemporânea de Denilson Baniwa, Gustavo Caboco e Glicéria Tupinambá inverte radicalmente as estruturas visuais fixadas na iconografia colonial e indianista.

Denilson Baniwa desmonta a lógica da captura e da assimilação mediante intervenções que “hackeiam” imagens institucionais. Sua icônica performance ‘Pajé-onça hackeando a 33ª Bienal de São Paulo’ (2018) articulou a inversão do *topos* do “índio morto, manso, capturado” e os cânones da História da Arte, convocando a reconfiguração do campo a partir de uma perspectiva indígena. Já em suas colagens digitais e intervenções, como discutido por Avolese (2022), expõe o aparato de ficção colonial que sustenta o imaginário brasileiro. Em obras como ‘Ficções coloniais (ou finjam que não estou aqui)’ (2021), Baniwa reinscreve o indígena como agente político e tecnológico, em contraposição ao objeto etnográfico e museológico. Em ‘A Brave New World / Yawira’ (2023), o artista e comunicador se apropria do título do romance distópico de Aldous Huxley, que por sua vez se apropriou de um trecho de ‘*The Tempest*’ de Shakespeare enquanto revisita imagens de Theodor De Bry e de Hans Staden para tensionar o discurso da ordem/barbárie, do combate/assimilação, do sublime/grotesco. De forma sutil e irônica, suas obras referenciam elementos da literatura, do cinema, do imaginário nacionalista e indigenista e de imagens históricas e desmontam, no próprio ato de fazer ver, o aparato imagético colonial na medida em que reinscrevem o indígena não como objeto de estudo ou imagem de museu, mas como sujeito político atuante, que domina tecnologias contemporâneas e age estrategicamente no campo da comunicação.

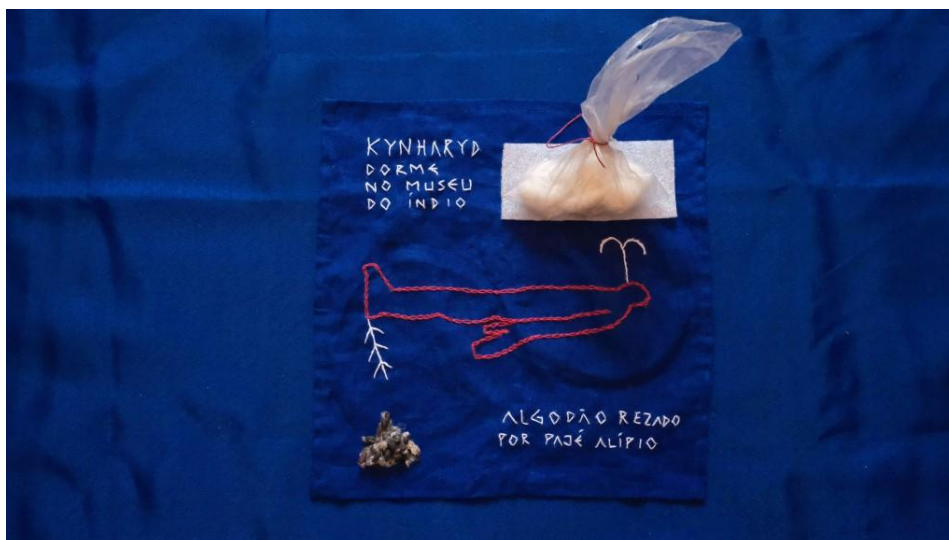
Imagem 1 – A Brave New World / Yawira, de Denilson Baniwa.



Fonte: Denilson Baniwa. A Brave New World / Yawira, 2023. Acrílica, pastel oleoso e colagem sobre tela. A Gentil Carioca. Disponível em <https://www.agentilcarioca.com.br/exhibitions/88/works/artworks-10523-denilson-baniwa-a-brave-new-world-yawira-2023/>

Gustavo Caboco, por sua vez, confronta a lógica da fragmentação antropológica. Sua poética de deslocamento – presente em obras como ‘*Kanau' kyba*’ (Caminhos das Pedras) (2021), desenvolvida em conjunto com sua família, que tensiona definições de arquivo, documento e tecnologia – recusa o enquadramento do indígena como espécime genérico isolado do território e reconstrói redes de parentesco. Traça paralelos entre a história Wapichana e a presença de objetos (como o meteorito Bendegó e uma borduna Wapichana) no Museu Nacional após o incêndio de 2018, posicionando-os como “seres dotados de poder espiritual” e testemunhas da história. Em ‘Retomada da Imagem’, projeto de pesquisa e produção artística coletiva elaborado com Denilson Baniwa para o Museu de Arte Paranaense (MUPA), e em ‘Encontros di-fuso’ (2021), a tessitura é sua tecnologia fundamental: um modo de criar arquivos vivos, móveis, com materialidades e cosmologias que retornam ao território e reconstroem laços comunitários. Como ele próprio escreve, seus trabalhos operam no ‘entre’ arquivo e deslocamento, fazendo da arte um documento vivo (Caboco; Manoki, 2023) como contraposição às ausências dos conhecimentos e vozes indígenas produzidas no discurso institucional. O fiar, o tecer e o bordar são para ele retomada material e epistemológica.

Imagem 2 – KINHARYD dormente e semente de kinharyd rezado por pajé, de Gustavo Caboco



Fonte: “Kinharyd dormente e semente de kinharyd rezado por pajé”, da série “encontros di-fuso”, 2022, flores de algodão contendo sementes do povo Marubo, Coleção do Museu do Índio do RJ, e sementes de algodão rezadas pelo Pajé Alípio Terena, 29 x 30 cm.

Glicéria Tupinambá realiza, talvez, a mais contundente contra-invenção da imagem colonial do Tupinambá bravo e do canibal. Sua atuação no retorno do Manto Tupinambá enquanto cosmotécnica – como tecnologia ancestral mais do que em sua materialidade como objeto museológico – transforma o que fora exibido como vestígio de um povo e uma espécie de pássaro em extinção em símbolo de “altogoverno”, continuidade e reformulação por meio da diplomacia tupinambá, práticas de demonstração de soberania do povo tupinambá na relação com Outros povos, negociação segundo seus princípios internos, guiados pelos sonhos e pelo forte papel político das mulheres (Tupinambá, 2023). Para ela, essas práticas de negociação são evidenciadas pela presença dos mantos e de suas representações, ao lado de animais e objetos como os jacarés, os pássaros e as bordunas, em lugares de decisão, acolhimento e vaidade da corte, incluindo os espaços hoje considerados abrigo da arte, como palácios e museus. A artista escreve:

Ele é tanto um símbolo da memória de toda a violência imposta para que ele deixasse de existir entre seu povo, como também do esforço e do fazer coletivos, o fazer da luta pelo território. Neste sentido, ele é uma malha que continua atando o fio da história, conectando tempo e espaço” (Jesus da Silva, 2024, p. 304).

Imagem 3 – Glicéria Tupinambá e seu filho se abraçam vestindo mantos tupinambá contemporâneos produzidos por ela com a comunidade da Terra Indígena Tupinambá de Olivença, Aldeia Serra do Padeiro, BA.



Fonte: Glicéria Tupinambá. Mantos Tupinambá produzidos com a comunidade da Serra do Padeiro, BA, 2021. Foto: Fernanda Liberti. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/gliceria-tupinamba/>

A materialidade antes musealizada como ‘objeto’ torna-se cosmotécnica, protagonista e prova de pertencimento e longevidade histórica. Seus textos e falas (2021–2024) articulam a dimensão histórica, política e onírica dos mantos, abafadas pela narrativa historiográfica, revelando-os como tecnologias de conhecimento, parentesco e mundo. O que era signo de morte transforma-se em signo de retorno.

Assim, cada artista opera uma inversão específica das estruturas coloniais que moldaram a imagem do indígena no Brasil.

Reaparições e assombramentos: política das imagens e materialidades

A noção de ‘reaparição’ é central para compreender as operações poéticas desses(as) artistas. Aproximo-a aqui do conceito de ‘*haunting* (assombramento)’ em Avery Gordon (2011): o assombramento como presença insistente do que foi violentamente suprimido. Reaparecer é exigir uma ‘ação-a-ser-feita’; é convocar um passado não resolvido.

A assombração levanta espectros e altera a experiência de estar no tempo linear, altera a maneira como normalmente separamos e sequenciamos o passado, o presente e o futuro. Esses espectros ou fantasmas aparecem quando o problema que representam e sintomatizam não está mais contido, reprimido ou bloqueado de vista. (...) somos notificados de que o que foi suprimido ou ocultado está muito vivo e presente, mexendo ou interferindo justamente nessas formas sempre incompletas de contenção e repressão. (Gordon, 2011, p.3)

O Manto Tupinambá é, talvez, o exemplo mais representativo dessa política das materialidades. Sua presença em museus europeus opera como um fantasma da violência colonial e, simultaneamente, como documento histórico indispensável para a retomada cultural e territorial contemporânea. Inscrita em regime temporal do ‘tempo do ponto infinito’, como descreve Glicéria, o manto agencia relações persistentes, mas ocultadas tanto da história quanto da memória coletiva. Como mostram Caffé e Gontijo (2023), enquanto ao mesmo tempo a 34ª Bienal de São Paulo, “marcada pela presença de artistas indígenas contemporâneos, que não só participavam da mostra, mas reivindicavam maior protagonismo no circuito artístico nacional”, a exibição do Manto em ‘*Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá*’ “atravessa não apenas questões artísticas e culturais importantes, mas questões políticas, sociais e históricas” (p. 43), mobilizando a materialidade e imagem do manto como um ato diplomático, espiritual e político, que articulou conhecimentos, rituais, negociações e alianças. As autoras afirmam que “expor o manto é convocar sua agência própria” (p. 24). Assim, a arte não representa: ela reativa, assombra, exige resposta.

Imagem 4 – Vista de Manto Tupinambá Tiê na obra Okará Assojaba de Glicéria Tupinambá e comunidade Tupinambá da Serra do Padeiro.



Fonte: Glicéria Tupinambá, comunidade Tupinambá da Serra do Padeiro. Okará Assojaba. Ka'puera – nós somos pássaros que andam, 60ª Bienal de Veneza, 2024. Instalação composta por tarrafas, mantos com penas e cartas. Foto: Rafa Jacinto / Fundação Bienal de São Paulo.

A produção e inserção artística, nesse contexto, torna-se instrumentalização política da imagem: os mantos, as colagens, as tessituras e os arquivos não ilustram a história, mas a reabrem; não representam o passado, mas o atualizam como tarefa.

Esse processo também opera como assombramento das próprias instituições. O retorno simbólico e material do Manto – discutido no catálogo da exposição '*Kwá yepé turusú yuriri assojaba tupinambá*' (Tugny et al., 2021) – faz com que museus, exposições e arquivos/acervos deixem de ser meros depositários e tornem-se lugares atravessados por presenças que desafiam sua lógica. A reaparição é, portanto, material, ontológica e territorial.

Estruturas políticas da retomada: tecnologias e agenciamento do poder

As práticas desses(as) artistas revelam arquiteturas políticas complexas que estruturam as retomadas contemporâneas. Retomada, como formulado no catálogo de *'Nakoada: estratégias para a arte moderna'*, não é apenas retorno ao território: é “estratégia de reativação de mundos” (Lemos, Baniwa e Lafuente, 2022, p. 11).

Glicéria Tupinambá mobiliza os conceitos de autogoverno e altogoverno (2023), que articulam tecnologias internas e externas de poder: sonho, cuidado, diplomacia. Em comunicação oral, Tupinambá (2024) explica que o sonho é tecnologia de governo, porque orienta decisões coletivas.

Denilson Baniwa aciona a tecnologia da comunicação digital, combatendo narrativas hegemônicas no campo onde elas se formam hoje: as mídias. Baniwa discute e tensiona a formação do campo da história e das visualidades que excluiu os modos dos povos indígenas de ver e de descrever o mundo e os acontecimentos em suas estruturas.

Caboco utiliza a tessitura como tecnologia que liga memória e deslocamento. Por meio das materialidades, dados, documentos e imagens encontradas em arquivo, o artista re-traça as trajetórias de deslocamento territorial para reconstituir e retomar memórias e conhecimentos ancestrais e reinseri-los ou atualizá-los nas instituições em diálogo com as comunidades, em especial a Wapichana, de sua mãe.

O ritual antropofágico — lido por Glicéria não como violência, mas como absorção seletiva de potência — desloca a ideia colonial de canibalismo. Ele revela ainda outra dimensão do poder: o gênero feminino como guardião das tecnologias de continuidade e a lógica da absorção seletiva — tomar do outro aquilo que fortalece o próprio povo, uma estratégia de fortalecimento interno, de autogoverno. Glicéria evidencia e mobiliza, portanto, tecnologias internas de poder, como o sonho, o cuidado, o papel das mulheres como detentoras de saberes e continuidade biológica. Na investigação de Glicéria, casamentos interétnicos, parte do sistema político e social tupinambá, demonstram o poder social da mulher, sua autonomia e relevância social na determinação da produção de ‘tecnologias biológicas’ de continuidade da sociedade tupinambá, em oposição à diluição, o desaparecimento ou assimilação de uma raça/etnia. Trata-se de uma perspectiva histórica que recoloca os Tupinambá não como vítimas passivas da história colonial, mas como agentes estratégicos que agem

sobre ela há séculos. Nesse sentido, a arte é estrutura política: campo de governo, memória e diplomacia.

Considerações Finais

A análise da produção de Glicéria Tupinambá, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco destaca como a arte indígena contemporânea opera enquanto força intrinsecamente política e historiográfica. Suas obras não apenas reconfiguram e reinscrevem a imagem do indígena no presente, mas desestabilizam as narrativas hegemônicas que construíram, por cinco séculos, o conceito-imagem do 'índio' como morto, extinto, assimilado ou passivo.

Ao mobilizar materialidades ancestrais – como o Manto Tupinambá e o fio de algodão –, tecnologias tradicionais – como a tessitura e o sonho – e ferramentas contemporâneas – como a língua (suas misturas) e mídias digitais –, esses(as) artistas articulam um agenciamento histórico-poético que desafia a estrutura colonial da arte e da história. Suas obras deixam de ser tratadas como ilustrações do passado, e se impõem como atos de retomada que produzem outro futuro.

Se à época do primeiro contato entre europeus e indígenas as imagens e discursos que se consolidaram como as primeiras representações dos indígenas das Américas circulavam como livros e se reproduziam pela imprensa, no século XIX passaram a circular pelos Salões e Exposições nacionais e internacionais, reproduzidas e descritas pela crítica e relatos de artistas. Hoje, são veiculadas em exposições de arte no Brasil e no mundo, enquanto também circulam em alta velocidade pelas redes sociais, canais de notícia e crítica de arte, vídeos, podcasts, e essencialmente qualquer meio de comunicação existente.

As reaparições e os assombramentos dessas materialidades constituem uma política da memória que reinscreve os povos indígenas como agentes soberanos, produtores de conhecimento e coautores da história do Brasil. Se as representações visuais e produções artísticas foram consideradas fundamentais à conceituação e difusão da ideia do índio no período colonial – naquele contexto motivado pelo grande percentual de iletrados no país –, hoje artistas indígenas retomam também essa estratégia de produção de narrativa como agenciamento histórico-poético para contra-produzir uma história indígena, nutrindo imaginários e estabelecendo discursos que

contestam diretamente aqueles que foram até então disseminados – levando em conta um novo contexto de relevância das imagens por meio de sua proeminência na comunicação digital e ferramentas de mídia em alto volume e velocidade. Dentre as várias frentes de mobilização, manutenção e fortalecimento cultural indígena, sua relevância na produção artística recente demonstra que sua existência não é resíduo de um passado encerrado, mas força ativa que, na contemporaneidade, assume posição central na reconstrução crítica das narrativas sobre o Brasil, da história da arte e na elaboração de um futuro ancestral.

REFERÊNCIAS

AVOLESE, C. M. Colonial fictions – popular culture and indigenous activism in Denilson Baniwa's digital collages. **TDP: Transformations of the popular**, SFB 1472. Out. 2022. Disponível em: <<https://sfb1472.uni-siegen.de/en/publications/colonial-fictions>>.

BELLUZZO, Ana de Maria M. O imaginário e o desconhecido. In: **O Brasil dos Viajantes**. Vol. 1. Imaginário do Novo Mundo. São Paulo: Fundação Odebrecht, 1994.

BEIGUELMAN, Giselle. **Impulso Historiográfico**. São Paulo: Peligro Edições, 2019.

BIENAL DE SÃO PAULO. **#34Bienal (Educação) Lançamento da publicação educativa - Bendegó**. YouTube. 2020. Acesso em 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3F_T_w829uo>. Acesso em 18 de abril de 2024.

BUONO, Amy. Seu tesouro são penas de pássaro: arte plumária tupinambá e a imagem da América. **Figura: Studies on the Classical Tradition**, Campinas, v.6, n.2, pp.13-29, 2019.

CABOCO WAPICHANA, Gustavo; MANOKI, Tipuici. “**Isso Tudo Não Me Diz Nada**”: A Impermanência Como Ponto de Encontro No Arquivo Histórico Da Bienal de São Paulo. Picada livros e Bienal de São Paulo, 2023, Disponível em: issuu.com/bienal/docs/isso-tudo-nao-me-diz-nada. Acesso em: 13 de maio de 2024.

CAFFÉ, Juliana.; GONTIJO, Juliana. Expor o sagrado: O caso do manto tupinambá na exposição Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 23–47, jan.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8670562. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670562>>.

CAMPT, Tina M. Striking Poses in a Tense Grammar: Stasis and the Frequency of Black Refusal. In **Listening to Images**. Duke University Press, 2017. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1134dm3>.

CARNEVALLI, Felipe; REGALDO, Fernanda; et. al. (orgs.). **Terra**: antologia afro-indígena. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

D'ALMEIDA, Fábio . Delimitações do índio, limitações do Indianismo na arte brasileira do século XIX. **VISIONI LATINOAMERICANE**, v. Ano XVI, p. 173-192, 2024.

GORDON, Avery. Some Thoughts on Haunting and Futurity, **borderlands**, V. 10, n. 2, 2011, pp. 1-8.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular**: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense. 1985.

JESUS DA SILVA, Glicéria. O voo do Manto e o Pouso do Manto: uma jornada pela memória Tupinambá. **MODOS**: Revista de História da Arte, v. 8, n. 2, p. 294–333, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675041. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675041>>.

KOYAMA, Erika Kimie. **Artes indígenas no Brasil**: Um levantamento dos conceitos e termos mobilizados pelos indígenas a partir de 2013. XI, 204f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Universidade Federal de São Paulo. São Paulo, 2024.

KOPENAWA Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã Yanomami, São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LE MOS, Beatriz; BANIWA, Denilson; LAFUENTE, Pablo. (orgs.). **Nakoada**: estratégias para a arte moderna. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2022. Catálogo de exposição. Disponível em: <https://mam.rio/wp-content/uploads/2023/04/mam_nakoada_catalogo_acessivel_duplas.pdf>.

MICHAEL, Androula. O artista como historiador, estratégias contra os apagamentos da memória. **PORTO ARTE**: Revista De Artes Visuais, 24(42). 2019. <<https://doi.org/10.22456/2179-8001.98294>>.

MOFFITT, John F. **O Brave New People**: the European Invention of the American Indian, University of New Mexico Press, New Mexico, 1999.

PITTA, Fernanda Mendonça. A ‘breve história da arte’ e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 223–257, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i3.8666380. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8666380>>. Acesso em: Novembro 2025.

PITTA, Fernanda, DA SILVA, Glicéria de Jesus, FRANÇOZO, Mariana, THIERION, Brigitte, DE ROBERT, Pascale, VALENTE, Renata. “Ibirapema Cosmotechnics”, in:

FLYNN, A. CLAVO, M., LEMOS, B. **Cosmologies of the decolonial**: Latin American Art, future, past and present. Los Angeles: UCLA Press, 2025.

TUGNY, Augustin (et al.). **Kwá yepé turusú yuiri assobaja tupinambá: essa é a grande volta do manto tupinambá**. Coordenado por Juliana Gontijo; traduzido por Yaguarê Yamã Aripunãguá; ilustrado por Gustavo Caboco. São Paulo: Conversas em Gondwana, 2021. Disponível em <<https://www.yumpu.com/en/document/read/65935132/catalogo-kwa-yepe-turusu-yuiri-assojava-tupinamba>>.

TUPINAMBÁ, Glicéria. O território sonha. In: CARNEVALLI, Felipe; REGALDO, Fernanda; et. al. (orgs.). **Terra**: antologia afro-indígena. São Paulo: Ubu Editora, p. 179-191, 2023.

TUPINAMBÁ, Glicéria. Mesa 3 - os futuros ficcionados pelas tecnologias ancestrais: ação política, história, cultura, ecologia e espiritualidade nos fazeres e saberes tradicionais. **XIII Congresso Internacional do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte**. Comunicação oral. 17 out. 2024.

TUPINAMBÁ, Glicéria. A visão do manto. **Revista Zum**. 7 de dezembro de 2021. Disponível em <<https://revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/>>.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).