

A Década da Arte Indígena Contemporânea: sistema, deslocamento e autoria *Tupinambá*

*The Decade of Contemporary Indigenous Art: system, displacement, and Tupinambá
authorship*

Moara Tupinambá¹
Grupo de estudos Maenry Tupinambá

Resumo

O artigo analisa a Arte Indígena Contemporânea (AIC) como processo de reivindicação simbólica, estética e epistemológica, tomando como eixo a experiência situada de uma artista Tupinambá no campo da arte. Parte do problema da colonialidade como regime persistente de nomeação, classificação e silenciamento dos povos indígenas, examinando como práticas artísticas contemporâneas tensionam essas estruturas. O objetivo é compreender de que modo o *Museu da Silva*, o *Manto Tupinambá de Maery* e a reinscrição nominal operam como dispositivos de produção de arquivo próprio, memória e reorganização narrativa. O texto dialoga com os estudos e com perspectivas indígenas contemporâneas, especialmente no que se refere à crítica aos regimes coloniais de representação e à produção de memória. Metodologicamente, articula análise crítica de obras, leitura historiográfica e reflexão situada sobre práticas artísticas, curatoriais e autobiográficas. Argumenta-se que a AIC não se limita à busca por reconhecimento institucional, mas atua como sistema vivo de elaboração estética, política e territorial, produzindo arquivos, reinscrevendo nomes e afirmando territórios simbólicos. Conclui-se que a denominada Década da Arte Indígena Contemporânea não constitui um período fechado, mas um processo contínuo de deslocamento das estruturas coloniais no sistema da arte.

Palavras-chave: Arte Indígena Contemporânea; Reinvidicação; Tupinambá; Colonialidade; Museu.

Abstract

This article examines Contemporary Indigenous Art (CIA) as a field of symbolic, aesthetic, and epistemological reivindication, based on the situated experience of a Tupinambá artist within the art system. It takes coloniality as a persistent regime of naming, classification, and silencing of Indigenous peoples, seeking to understand how contemporary artistic practices operate as forms of memory, reinscription, and narrative dispute. The objective is to examine how Museu da Silva, the Tupinambá Mantle of Maery, and nominal reinscription are constituted as devices of self-archiving and symbolic reterritorialization. The article engages with studies and contemporary Indigenous perspectives, particularly regarding the critique of colonial regimes of representation and the production of memory. Methodologically, it articulates critical analysis of artworks, historiographical reading, and situated reflection on artistic, curatorial, and autobiographical practices. It argues that Contemporary Indigenous Art is not limited to the search for institutional recognition, but operates as a living system of aesthetic, political, and territorial elaboration. It concludes that the so-called Decade of Contemporary Indigenous Art does not constitute a closed period, but rather an ongoing process of displacing colonial structures within the art system.

Keywords: Contemporary Indigenous Art; Reclaiming; Tupinambá; Coloniality; Museum.

¹ Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará (2009). É técnica em Vestuário pelo SENAI/SP (2011) e ilustradora formada pelo curso Sala Ilustrada (2016). Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-2173-2504>. E-mail: moara@moaratupinamba.com.

Introdução

A chamada década da Arte Indígena Contemporânea (AIC) não pode ser compreendida como um simples recorte cronológico, tampouco como um momento de maior inserção institucional de artistas indígenas no sistema da arte. Trata-se, antes, de um deslocamento ontológico, epistemológico e político. Mais do que visibilidade, está em jogo uma mudança de posição no mundo: pela primeira vez, muitos de nós deixamos de solicitar autorização para existir no campo da arte. Passamos a ocupar territórios simbólicos que sempre nos pertenceram, mas que foram historicamente negados, silenciados ou apropriados por regimes coloniais de representação.

Enquanto artista Tupinambá em processo de reconstrução identitária, nunca compreendi a Arte Indígena Contemporânea como uma categoria estética estanque ou delimitada por critérios formais. Ao contrário, ela se apresenta como um campo de reorganização da memória indígena por meio da criação contemporânea. Criar, nesse contexto, não significa apenas produzir imagens e objetos, mas reinscrever narrativas, ativar ancestralidades e disputar os regimes de verdade que, por séculos, buscaram fixar os povos indígenas no passado, no folclore ou na condição de objeto etnográfico. Tornou-se urgente, assim, reivindicar autoria indígena como posição epistemológica e política no interior da arte contemporânea.

É nesse horizonte que a formulação da Década da Arte Indígena Contemporânea por Jaider Esbell adquire densidade singular. Longe de constituir um programa institucional ou um projeto curatorial fechado, sua proposição operou como uma convocação de ordem cosmológica, estética e política. Ao anunciar a AIC, Esbell não delimitou apenas um ciclo de exposições ou a emergência de uma tendência artística; ele instaurou um tempo de enunciação, um horizonte de articulação e de insurgência em que a arte indígena deixa de ser lida como periferia do contemporâneo para afirmar-se como centro produtor de pensamento, imagem e mundo.

A partir dessa perspectiva, este texto propõe uma reflexão crítica sobre a Arte Indígena Contemporânea a partir das formulações de Jaider Esbell e de minha própria experiência como artista Tupinambá em processo de reconstrução da minha

identidade Tupinambá. Para além de oferecer uma reconstrução historiográfica exaustiva, interessa aqui pensar a AIC como campo de disputa simbólica, política e cosmológica, tomando minha trajetória não como caso isolado, mas como inscrição situada em um movimento mais amplo de retomada estética, autoria indígena e reorganização da memória no presente.

A arte indígena contemporânea como sistema e contra-dispositivo

Em seus escritos, Jaider Esbell enfatiza que a Arte Indígena Contemporânea (AIC) não se restringe a uma estética específica, nem a um conjunto fechado de artistas, mas se configura como um campo de articulação viva. Trata-se de um sistema porque conecta artistas, territórios, cosmologias, espiritualidade e política. É sistema porque não separa a arte da vida, nem a reduz à lógica disciplinar moderna que a enquadra como linguagem autônoma, objeto de contemplação ou valor de mercado. Como afirma:

Você já viu a arte de fazer parar de chover, e de fazer o sol aparecer, assim, rapidinho, bastando um canto de poder? Eu já vi isso por isso quero deixar claro que o Sistema AIC é isso. Isso aconteceu em Roma, no Vaticano e era uma anciã quem fez essa arte acontecer. Fez parar de chover e fez o sol abrir pra gente trabalhar cinema para dizer o que viria agora acontecer, essa agonia toda. Nossa arte é direcionada para resguardar a vida, nunca será para entreter. É para tecer os fios coloridos da vida que estão em nossas mãos. Você não pode ver? Faça dietas sérias e vais poder, posso te garantir esse saber. (ESBELL, 2020)

Ao caracterizar a AIC como sistema, Esbell desloca a arte do campo disciplinar moderno — estruturado por categorias formais, critérios eurocentrados e separações rígidas entre estética, espiritualidade, política e vida social — para o campo da ontologia indígena. Nesse deslocamento, a arte deixa de ser concebida como objeto autônomo e passa a ser compreendida como prática de mundo, comprometida com a continuidade da vida. A potência dessa formulação reside justamente em recusar a expectativa, ainda recorrente no sistema da arte contemporânea, de que a arte indígena só se tornaria contemporânea ao se desprender de seus vínculos cosmológicos, territoriais ou espirituais. Em vez de defender a assimilação da produção indígena aos códigos hegemônicos do contemporâneo, Esbell afirma a legitimidade de outros regimes de criação, nos quais arte, cura, proteção, memória e presença espiritual não constituem esferas dissociadas.

Por outro lado, o chamado “sistemão” da arte contemporânea — expressão recorrente nas falas e escritos de Esbell — designa a estrutura hegemônica que historicamente excluiu, folclorizou ou enquadrou artistas indígenas em categorias subalternizadas. Trata-se de uma engrenagem elitizada que organiza saberes, corpos e legitimidades segundo hierarquias coloniais ainda em funcionamento, determinando quem pode ser reconhecido como artista, o que pode ser legitimado como arte e quais narrativas são autorizadas a circular como contemporâneas.

Como observa Quijano (2005), a hegemonia europeia concentrou o controle da subjetividade, da cultura e da produção do conhecimento, instituindo parâmetros de classificação ainda operantes nas instituições modernas. A colonialidade continua, assim, a atuar na definição da legibilidade artística: decide quais obras são validadas, quais discursos são incorporados ao repertório do contemporâneo e quais visões de mundo permanecem classificadas como folclore, artesanato ou exterioridade cultural.

É justamente diante desse cenário que compreendo a Arte Indígena Contemporânea como gesto contra-sistêmico. Não como negação abstrata da institucionalidade, mas como intervenção concreta na lógica de legitimação do campo artístico. Ao afirmar-se como sistema próprio, a AIC não apenas reivindica espaço dentro do circuito existente, mas tensiona seus fundamentos e desloca os critérios que definem valor, autoria, contemporaneidade e agência. Nesse sentido, ela pode ser lida também como contra-dispositivo: um campo que interrompe os mecanismos coloniais de enquadramento que historicamente transformaram os povos indígenas em objeto de representação, raramente em sujeitos de elaboração estética e epistemológica.

Compreender a AIC como sistema implica, portanto, recusá-la como tendência passageira ou nicho identitário. Trata-se de reconhecer nela a emergência de um campo próprio de enunciação, articulação e reexistência, a partir do qual minha própria trajetória artística passa a fazer sentido como inscrição situada em um movimento mais amplo de retomada estética, política e cosmológica.

Aprender desde a margem: ocupação, artevismo e pedagogias de permanência

Minha formação no campo das artes não se iniciou em uma instituição acadêmica tradicional, mas no interior da ocupação artística Ouvidor 63, no centro de São Paulo. A experiência integrou profundamente meu percurso na chamada “selva de pedra”, constituindo-se como espaço formativo decisivo para a compreensão da arte como prática situada, atravessada por condições materiais, políticas e territoriais específicas. A Figura 1 retrata um momento de vivência na II Bienal do Ouvidor 63, na Galeria Nuventre, conversando com Karla Giroto e Sírius Amen.

Naquele edifício conviviam mais de uma centena de artistas latino-americanos, migrantes, corpos racializados, dissidentes e artistas deslocados do circuito institucional. No oitavo andar, estruturamos o coletivo Nuventre, ao lado de artistas como Sírius Amen, Vito Campilongo, Cassis Kariri Xocó e Djulia Gangary. Produzíamos sem garantias materiais imediatas, mas a ausência de despesas com aluguel, água e energia nos oferecia algo fundamental: tempo e disponibilidade para criar.

Figura 1 – Na galeria Nuventre, do oitavo andar do Ouvidor 63, com Sírius Amen e Karla Giroto (2018).



Fonte: Rafael Avancini/Acervo pessoal de Moara Tupinambá, 2018.

Para quem estava em início de percurso, ocupar configurava-se como estratégia concreta de permanência no “sistemão” da arte contemporânea paulista, marcado por forte hierarquização e concentração de oportunidades. A criação não era orientada prioritariamente por editais, galerias ou colecionadores, mas pela necessidade de

sustentar uma prática artística em meio à precariedade. Essa precariedade, no entanto, não pode ser romantizada. Tratava-se de uma condição material concreta, atravessada por instabilidade e ausência de políticas públicas estruturais de apoio. Ainda assim, foi nesse cenário que aprendi que ocupar não significava apenas habitar um edifício abandonado, mas disputar narrativas, produzir legitimidade própria e instituir circuitos alternativos de circulação e reconhecimento.

As I e II Bienais do Ouvidor 63 (2016 e 2018) constituíram momentos emblemáticos desse processo. Sem patrocínio estruturado ou chancela institucional consolidada, realizamos eventos que alcançaram visibilidade regional e internacional. O que ali se produzia não era apenas arte, mas também um deslocamento nas formas de legitimação e circulação no campo artístico.

Foi nesse contexto que compreendi que o sistema das artes não é dado natural, mas construção histórica sustentada por relações de poder — e, portanto, passível de tensão. Fazer arte desde a margem revelou-se não apenas condição circunstancial, mas estratégia de sobrevivência urbana e simbólica. Foi também nesse ambiente que passei a compreender aquilo que posteriormente nomearia como “artevismo”: não a arte como ilustração de uma militância prévia, mas como gesto político em si, capaz de produzir deslocamentos reais nas formas de ver, habitar e narrar o mundo.

Ao olhar retrospectivamente, reconheço que essa experiência antecipava, de maneira empírica, dimensões que mais tarde encontraria formuladas no pensamento de Jaider Esbell. A compreensão da arte como prática inseparável da vida, como ação de afirmação e como reorganização do mundo já estava em curso ali, ainda que sem nome.

O encontro com jaider esbell e a autorização para existir no presente

Quando conheci Jaider Esbell, eu já não estava mais na ocupação Ouvidor 63, mas seguia atuando em um espaço coletivo estruturado por artistas oriundos daquela experiência: o Colabirinto. Neste espaço desenvolvi junto a outros artistas diferentes atividades e mostras; entre elas, o “Agosto Indígena”, em 2019, com curadoria minha e de Bárbara Xavier. Havia, portanto, um movimento em curso: nós já buscávamos

criar espaços de circulação para produções indígenas, ainda que a nossa própria compreensão sobre pertencimento, identidade e posição no campo da arte ainda estivesse em elaboração.

Foi também em 2019 que Esbell e eu fomos convidados a participar de um encontro na Universidade de São Paulo (Figura 2), durante um fórum emergencial promovido pela instituição. Paralelamente, ocorria uma exposição coletiva de artistas indígenas, com curadoria de Dália Rosenthal. Foi naquele contexto que pude conhecer de perto não apenas a produção de Esbell, mas a intensidade de sua presença — uma presença que articulava pensamento, território, estratégia e espiritualidade com singular clareza crítica.

Figura 2 – Jaider em momento de abertura na sua fala do Fórum emergencial, na Casa de Cultura Japonesa, na USP.



Fonte: Acervo pessoal.

Na mesa intitulada *Diálogos híbridos: cosmovisão ancestral e arte contemporânea*, mediada por Dália, apresentei parte da minha pesquisa *Museu da Silva*, investigação voltada à memória por meio da oralidade e de fotografias da minha família paterna, oriunda da comunidade rural de Cucurunã, no Tapajós. À época, eu ainda assinava como Moara Brasil e atravessava os primeiros movimentos de reconstrução da minha identidade indígena, marcada por um processo violento de apagamento do pertencimento. O Estado havia atribuído ao meu corpo categorias raciais que não me nomeavam e nem me explicavam.

Como aponta Núñez (2023), a classificação pela cor da pele ou pela lógica da miscigenação genética produz o apagamento indígena, multiplicando designações como “moreno”, “pardo” ou “descendente”, que diluem a continuidade dos povos originários. Minha presença naquela universidade, falando da minha própria família e de um arquivo ainda em elaboração, estava profundamente atravessada por esse conflito.

Enquanto eu falava, Jaider observava atentamente as imagens do álbum da família Silva. Recordo-me da sensação de exposição ao compartilhar, diante de uma plateia acadêmica, uma dimensão profundamente íntima da minha história. Ainda assim, algo sustentava minha palavra: a força das minhas ancestrais, que sempre acompanharam meu fazer artístico, mesmo quando eu ainda não possuía linguagem suficiente para nomear esse vínculo.

Em sua fala, Jaider também expôs aspectos de seu processo criativo e, em determinado momento, evocou, por meio do canto, a presença dos invisíveis naquele auditório. Aquele gesto me atravessou profundamente. Em uma universidade erguida sob estruturas coloniais de conhecimento, sua presença não se limitava a ocupar um espaço institucional; ela o tensionava. Seu corpo, sua voz e sua espiritualidade introduziam uma inflexão na lógica disciplinar daquele ambiente.

Somente posteriormente compreendi com maior clareza a densidade daquele acontecimento. Em entrevista ao projeto *Tembetá*, Jaider formula com precisão a defesa da autonomia indígena de existir plenamente no presente sem abdicar da origem, da memória e da espiritualidade (ESBELL, 2019b). Ao afirmar que devemos nos apresentar como seres contemporâneos sem deixar de “nos banharmos na nossa própria origem”, ele delinea a possibilidade de uma contemporaneidade que não exige ruptura com a ancestralidade:

Uma coisa que eu defendo muito na arte é nossa autonomia em poder nos apresentarmos como seres contemporâneos [...] sem que isso nos impeça de nos banharmos na nossa própria origem. (ESBELL, 2019)

Essa formulação foi decisiva porque nomeava algo que eu ainda elaborava de forma corporal e fragmentada: a possibilidade de me afirmar como artista contemporânea

sem precisar afastar-me da minha origem para ser reconhecida. Em vez de aceitar a exigência colonial de escolher entre ancestralidade e contemporaneidade, Jaider sustentava a potência de existir justamente nessa dobra.

Esse encontro não me ofereceu uma identidade pronta, mas tornou pensável a possibilidade de existir artisticamente sem subordinar ancestralidade à validação externa. A partir dali, minha prática deixou de buscar apenas inserção e passou a exigir também reconexão, memória e reinscrição territorial, movimento que, mais do que individual, expressava um dos deslocamentos centrais inaugurados pela própria Arte Indígena Contemporânea. E que mais tarde encontraria, no *Museu da Silva*, um de seus primeiros desdobramentos mais consistentes.

Contra-arquivo, memória e autodeterminação: o museu da silva

O *Museu da Silva*, que transita da pesquisa à instalação apresentada em 2020 no Centro Cultural São Paulo, nasce como dispositivo de escavação genealógica. Sua origem remonta ao grupo de estudos Lastro, coordenado por Beatriz Lemos, e emerge de uma inquietação íntima, mas politicamente situada: em minha família paterna, todos são “Silva”. A recorrência do sobrenome operava, para mim, como indício de um apagamento coletivo. Desejei compreender o que havia sido soterrado sob essa homogeneização nominal e investigar as memórias da comunidade de Cucurunã, em Santarém, no Baixo Tapajós.

O projeto estruturou-se inicialmente a partir da oralidade e de arquivos domésticos. Fotografias enviadas por familiares, algumas da década de 1950, retratando casas de taipa, paisagens ribeirinhas e corpos indígenas, converteram-se em fragmentos de uma cartografia afetiva e política. A ausência de documentação formal sobre pertencimento étnico e a autodeclaração recorrente como “pardo” evidenciavam que o apagamento não era simples lacuna documental, mas efeito histórico de um projeto colonial de classificação, assimilação e desaparecimento.

Nesse sentido, o *Museu da Silva* não se configurou, desde o início, como um arquivo no sentido tradicional, mas como tentativa de produzir um contra-arquivo. Se o arquivo colonial opera pela captura, classificação e estabilização de identidades, o contra-

arquivo busca restituir movimento, ambiguidade, relação e continuidade às memórias interrompidas. Não se tratava de provar uma origem por meio de critérios externos de validação, mas de escutar os rastros, as repetições, os silêncios e as persistências que permaneciam vivos na oralidade, nas imagens e nas formas de nomeação familiar.

Linda Tuhiwai Smith (2012) argumenta que a pesquisa foi historicamente mobilizada como instrumento de colonização, funcionando como tecnologia de extração, classificação e controle dos povos indígenas. Ao mesmo tempo, a autora afirma que ela pode ser convertida em ferramenta de autodeterminação quando orientada por agendas indígenas e interesses comunitários. É nesse horizonte que inscrevo o *Museu da Silva*: como tentativa de inverter a direção da investigação, deslocando-a do olhar externo para uma reconstrução desde dentro.

Estruturei a investigação a partir de entrevistas com familiares e moradores da comunidade, bem como do registro de práticas cotidianas, saberes locais e relações com o território. O que estava em questão não era apenas uma identidade individual, mas a complexidade multiétnica de Cucurunã, marcada por atravessamentos indígenas e quilombolas, por geografias de várzea e por tensões contemporâneas entre ruralidade, urbanização e apagamento.

O reconhecimento institucional do projeto — com sua seleção no Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo (2020), no Salão de Artes do Paraná (2021) e no 8º Prêmio Artes Tomie Ohtake (2023), evidenciou sua incorporação pelo sistema artístico contemporâneo. No entanto, essa legitimação trouxe consigo uma inflexão ética importante: ao exibir fotografias familiares e fragmentos de uma memória íntima no circuito contemporâneo, passei a perceber a violência implícita no deslocamento de imagens afetivas para um campo de fruição estética e validação pública.

A visibilidade externa trouxe recursos, circulação e reconhecimento, mas também intensificou uma pergunta decisiva: para quem é essa memória? Em que medida o gesto de tornar visível uma história silenciada não poderia também reproduzir uma lógica extrativista, ainda que sob outra linguagem? Com o tempo, compreendi que o *Museu da Silva* não poderia existir prioritariamente como objeto de exibição no

sistema das artes, mas como processo interno de reconexão comunitária. A devolutiva passou a ser mais importante do que a exposição.

Esse deslocamento produziu também uma transformação no próprio sentido do projeto. Paralelamente à sua circulação institucional, o movimento de reconhecimento identitário em minha família se intensificou. Parte dos meus parentes passou a se autoafirmar indígena, ainda que a ausência de registros formais tornasse essa afirmação complexa e por vezes tensionada. O projeto deixava, então, de ser apenas investigação e se convertia em prática de fortalecimento comunitário, atravessando a valorização da casa de farinha, dos saberes medicinais, das histórias locais e das articulações com o Conselho Indígena Tapajós e Arapiuns e com o Conselho Indígena Tupinambá.

Nesse processo, compreendi que o *Museu da Silva* não é apenas obra, nem apenas pesquisa: trata-se de uma prática de reterritorialização da memória. Se, em um primeiro momento, operou como gesto de inserção no campo da arte contemporânea, hoje sua potência me parece residir justamente na inversão do fluxo: de dentro para fora, e não o contrário. Sua força não está apenas em expor um passado silenciado, mas em ativar condições para que a memória volte a circular como vínculo, responsabilidade e continuidade.

A escavação genealógica revelou, assim, que a ausência de etnia registrada não é vazio identitário, mas resultado de camadas históricas de violência classificatória. O nome “Silva” integra um conjunto mais amplo de sobrenomes impostos pelo colonizador, e tensioná-lo significa também interrogar as tecnologias coloniais de nomeação e apagamento. O *Museu da Silva* torna-se, portanto, um contra-arquivo: não apenas por recuperar o que foi apagado, mas por recusar as formas coloniais pelas quais esse apagamento foi historicamente administrado.

Crise identitária, reinscrição do nome e reterritorialização tupinambá

Meu envolvimento com o movimento indígena de Santarém, especialmente com o povo Tupinambá do Baixo Tapajós, não teve início como posicionamento político formal, mas como desdobramento de uma inquietação anterior, enraizada na memória

familiar. Cresci em uma sociedade atravessada pela colonialidade ouvindo que “a gente teve uma mistura” e que, por isso, “já não era mais”. A ideia de que, por nascer em contexto urbano, não éramos indígenas, mas apenas descendentes, operava como uma pedagogia silenciosa do apagamento. Em Boim, distrito de Santarém (PA), essa narrativa se reproduz de forma recorrente, apesar da existência da aldeia Tucumã Tupinambá, da qual faço parte. Em minha família, a origem indígena era evocada, mas raramente assumida como identidade presente: algo era reconhecido, mas não plenamente nomeado.

A aproximação com a luta Tupinambá na Reserva Extrativista Tapajós-Arapiuns produziu uma inflexão nesse entendimento. O encontro com o Cacique Brás Tupinambá e com Raquel Tupinambá não operou como instância de legitimação externa, mas como inserção em um processo de escuta, convivência e compreensão histórica. Eu chegava atravessada por uma pergunta: não tendo sido socializada em aldeia, haveria espaço para reconhecimento? Nesse diálogo, compreendi que Boim é território Tupinambá e que o apagamento não é evidência de inexistência, mas efeito de políticas sistemáticas de assimilação. O termo “descendente”, até então naturalizado, revelou sua insuficiência; aquilo que parecia ruptura mostrava-se continuidade interrompida.

Em 2020, durante a pandemia da COVID-19, participei de uma consagração no Rio Tapajós, no contexto do Grito Ancestral Tupinambá (Figura 3). Às margens do rio, tornou-se evidente que o Museu da Silva, concebido como dispositivo de escavação genealógica da comunidade de Cucurunã, precisava atravessar também minha própria linhagem. A investigação artística retornava a mim como questão existencial. Esse movimento não se deu de forma isolada: minha mãe, Socorro Tupinambá, iniciou simultaneamente seu próprio processo de reconhecimento, passando a verbalizar com mais força nossa origem e a apoiar mobilizações na região Norte. Esse retorno não se configura como decisão individual, mas como reconstrução relacional, atravessada por vínculos familiares, territoriais e políticos.

Figura 3 – Ritual de consagração no Grito Ancestral do Povo Tupinambá (Rio Tapajós/Pará)



Fonte: Leonardo Milano/Acervo pessoal de Moara Tupinambá, 2020.

A mudança de assinatura, realizada em 2021, de Moara Brasil para Moara Tupinambá, insere-se nesse horizonte. A reinscrição nominal não configura mero gesto simbólico, mas ato consciente de deslocamento e reposicionamento. Assumir Tupinambá como nome público significou também confrontar a ideia de que a identidade nacional deveria anteceder e absorver todas as demais formas de pertencimento.

Como aponta Linda Tuhiwai Smith:

Muitos nomes Maoris atualmente vêm sendo restaurados. O projeto também pode ser reconhecido como nomeação das crianças. Os nomes indígenas carregam consigo a história do povo, de lugares, de eventos. (SMITH, 2018, p. 183)

Ao assumir Tupinambá como nome público, compreendi que realizava um gesto de reterritorialização que ultrapassava o campo estético. A assinatura passou a operar como inscrição de território e responsabilidade, reorganizando minha prática artística, minha posição política e meu modo de existir no mundo.

As reflexões de Jaider Esbell dialogam intensamente com esse movimento ao compreender a crise identitária não como fragilidade, mas como condição de possibilidade. Em texto publicado em seu blog pessoal, ele escreve:

A crise em nossa identidade é algo que se tem que assumir e assumir pressupõe agir a partir de seu próprio campo de possibilidades. A estrutura sólida intransponível é a identidade nacional, essa que todo habitante deve assumir por força de lei. Ser um brasileiro deve estar antes de qualquer outra

forma de identidade e negá-la é uma contravenção. Mas compreendemos bem que essa proposta de identidade nacional não é uma unanimidade, deixando uma lacuna para a validade de uma outra crise identitária.

Negar a identidade nacional e reivindicar identidade anterior é uma atitude que desperta uma série de elementos que nos faz conscientes de nossa condição de primeiros e talvez configure uma das ações decoloniais mais potentes pois são aberturas para ‘os veios das águas’ da ressurgência. São várias as tonalidades sob as quais se constrói ou reconstrói uma ou várias identidades e ter consciência de sua reconstrução é ter provocado a ruptura com o estado pleno da colonização. (ESBELL, 2020a)

Essa formulação desloca a crise do campo da falta para o da abertura. Assumi-la implica agir a partir do próprio campo de possibilidades e reconhecer que a identidade nacional não esgota camadas anteriores de pertencimento. Reivindicar uma identidade anterior, nesse sentido, não significa negar abstratamente o Estado, mas reabrir canais de ressurgência — os “veios das águas” — por onde memórias, territórios e cosmologias voltam a circular.

A trajetória que me conduz da escavação genealógica do Museu da Silva à reinscrição Tupinambá não configura uma ruptura linear, mas uma continuidade ampliada. O que inicialmente se apresentava como investigação sobre apagamentos históricos em Cucurunã passa a incluir minha própria inscrição territorial. Nesse contexto, a arte deixa de operar apenas como produção estética e passa a constituir-se como gesto de memória, responsabilidade e futuro compartilhado. Nomear-se, aqui, não é apenas identificar-se, mas produzir território — e disputar as formas pelas quais a existência indígena é reconhecida, narrada e vivida no presente.

O manto tupinambá de Maery: arte, protesto e reinscrição histórica

Em 2023, ao ser convidada por Vânia Leal para participar da I Bienal das Amazônias, surgiu a proposição de materializar um manto Tupinambá contemporâneo (Figura 5) — não como réplica do manto de penas vermelhas historicamente conhecido, mas como deslocamento simbólico capaz de articular ancestralidade e presente a partir das condições materiais e políticas do agora. O *Manto Tupinambá de Maery* nasce no interior do mesmo processo de reconstrução identitária que atravessou minha reinscrição nominal e se configura como desdobramento de uma investigação genealógica que passou a exigir presença pública e intervenção no campo da memória coletiva.

Desde sua concepção, compreendi o manto como gesto simultaneamente afetivo e político: um presente à cidade de Belém e, ao mesmo tempo, um protesto contra a narrativa que romantiza a colonização e naturaliza o desaparecimento Tupinambá. Longe de responder a um espaço específico, o trabalho se constituiu como dispositivo de interrupção histórica, tensionando as formas pelas quais a memória da cidade é produzida, narrada e institucionalizada.

Figura 5 – Instalação do Manto Tupinambá de Maery na I Bienal das Amazônias (Belém/PA)



Fonte: Estácio/Acervo pessoal de Moara Tupinambá, 2023.

Inscribi no tecido os nomes das lideranças Tupinambá assassinadas durante o Levante de 1618 a 1621, episódio diretamente vinculado à fundação de Belém. Foi nesse território que Guaimiaba, uma das mais antigas lideranças registradas, foi executado pelas forças portuguesas, junto a outros parentes vindos do Maranhão, mortos na boca de canhão. Nomeá-los no manto constituiu ato de reinscrição territorial e memorial, afirmando que a história da cidade não pode ser dissociada da violência que a estruturou. Nomear, nesse contexto, não é apenas lembrar: é reativar presenças, produzir continuidade e disputar a narrativa oficial.

Esse processo me colocou no exercício que Jaider Esbell descreve como “pescar em duplas águas”. Em *Léxico para permundos*, ele evoca a figura do artista indígena que transita entre mundos, como o peixe que, quando o lago seca, desloca-se até outro curso d’água. Ao sair da Amazônia, atravessar São Paulo, circular pelo sistema da arte contemporânea e retornar a Belém com a intenção de reinscrever uma memória

interditada, experimentei essa travessia entre memória ancestral e instituições que regulam visibilidade, circulação e legitimação.

A construção do manto foi coletiva. Em Belém, convidei Amaporã, Tupinambá de Mosqueiro, Varusa e do Grajaú, São Paulo, Cassis Kariri Xocó para construir comigo a peça. Partimos de nosso contexto urbano, utilizando juta, material acessível no mercado local, e geotinta, permitindo que a terra se tornasse presença viva na obra. O manto, assim, não busca reproduzir uma tradição idealizada, mas afirmar a continuidade da criação Tupinambá em contextos historicamente transformados.

O nome Maery evoca o possível nome originário de Belém e dialoga com a entidade Mayre ou Mayra, associada, nas narrativas Tupinambá, à transformação e à recriação do mundo após ciclos de destruição. Maery, no manto, carrega essa dimensão de criação contínua. Os grafismos inspirados na tradição marajoara não operam como citação formal, mas como continuidade amazônica anterior à colonização, sobre a qual inscrevi os nomes das lideranças assassinadas.

O projeto expandiu-se para além do objeto. Elaboramos um zine com QR Code direcionando ao verbete da Wikipédia sobre o Levante Tupinambá, realizando edições e tensionando lacunas com o apoio de mulheres Tupinambá de diferentes cidades do Pará (Figura 4). O manto tornou-se, assim, também um campo pedagógico e colaborativo, atravessando da materialidade da obra à disputa digital por memória e narrativa.

Figura 4 – Zine Maery em exposição na I Bienal das Amazônias (Belém/PA)



Fonte: Estácio/Acervo pessoal de Moara Tupinambá, 2023.

Fazer o *Manto Tupinambá de Maery* para Belém foi, portanto, oferecer um presente e instaurar uma fissura narrativa. O manto dialoga com os processos históricos de apagamento que ainda dificultam o reconhecimento de Belém como território Tupinambá e busca contribuir para uma consciência histórica menos conciliatória sobre a fundação da cidade. Não se limitando a representar uma memória, ele opera como tecnologia de reinscrição: não encerra a história, contudo disputa quem pode narrá-la no presente.

Institucionalização, disputa e vigilância crítica

A expansão institucional da Arte Indígena Contemporânea (AIC) constitui uma conquista histórica incontornável. A presença de artistas indígenas em bienais, museus, salões e programas curatoriais desloca uma exclusão estrutural que, durante séculos, confinou nossas produções ao campo do artesanato, da etnografia ou da invisibilidade. Entretanto, essa ampliação de visibilidade não dissolve, por si só, as tensões que a atravessam. Se, por um lado, redistribui reconhecimento e cria novas condições de circulação, por outro também carrega o risco de domesticação simbólica — isto é, a absorção da diferença pelas mesmas estruturas epistemológicas que historicamente produziram o apagamento.

Como demonstra Quijano (2005), a colonialidade do poder organiza não apenas a economia e a política, mas também os regimes de conhecimento, os critérios de legitimidade e as formas de classificação da vida social. O sistema moderno da arte nasce nesse interior colonial, estabelecendo filtros de valor, autoria e universalidade a partir de parâmetros eurocentrados. Assim, quando a AIC adentra as instituições, ela não o faz em terreno neutro, mas em um campo historicamente estruturado por assimetrias profundas.

Nesse cenário, não compreendo a institucionalização como ponto de chegada, mas como espaço permanente de disputa. Linda Tuhiwai Smith (2012) argumenta que projetos indígenas não podem se limitar à adaptação às estruturas existentes; é necessário transformá-las. Intervir, nesse sentido, não significa ajustar os povos

indígenas às instituições, mas tensioná-las para que deixem de reproduzir lógicas coloniais de enquadramento, extração e neutralização.

É a partir dessa compreensão que proponho a ideia de vigilância crítica como dimensão interna da própria AIC. A vigilância, aqui, não opera como recusa abstrata da institucionalidade, mas como consciência histórica ativa sobre as condições de enunciação: quem convida, quem legitima, quem narra, quem enquadra, quem lucra e quais discursos permanecem autorizados a circular.

As reflexões de Jaider Esbell ampliam essa discussão ao deslocá-la para uma dimensão cosmopolítica. Em sua carta-manifesto, ele escreve:

Eis que estamos vivendo agora, todos nós, o ápice do tempo antropoceno. Se não há futuro para nós, não haverá futuro para ninguém. Esse tempo presente é a última chance que temos para celebrar a vida, a vida com dignidade para todos; homens, animais, minerais, espíritos. [...] Essa carta é uma representação, eu cá como povo indígena e você aí como o capitalismo cruel e sem coração. Trago um pouco de luz para você. (ESBELL, 2019)

Essa formulação desloca a AIC para além de um debate restrito à representatividade ou à inclusão institucional. Jaider reposiciona a arte indígena contemporânea como campo de elaboração cosmopolítica e de urgência civilizatória.

É justamente por isso que a institucionalização da AIC se revela ambivalente. Se, por um lado, amplia o alcance dessas vozes, por outro pode enquadrá-las como tendência, exotismo ou diversidade curatorial, esvaziando a radicalidade de seus enunciados. A vigilância crítica, nesse sentido, não constitui obstáculo à institucionalização, mas condição de sua potência: sem ela, a expansão pode converter-se em assimilação; com ela, a presença indígena torna-se força de reorganização do campo artístico e do imaginário coletivo.

Conclusão

A chamada Década da Arte Indígena Contemporânea não se configura como um recorte cronológico encerrado, nem como um ciclo delimitado por marcos institucionais. O que ela inaugura é um processo em curso: a passagem da arte indígena da condição de representação para a condição de enunciação, formulação e

reorganização do mundo. Nesse sentido, a AIC não pode ser compreendida apenas como ampliação de presença no sistema da arte, mas como deslocamento das bases que sustentam esse próprio sistema.

Ao longo deste texto, procurei mostrar que esse deslocamento não se dá apenas no plano discursivo, mas também no plano da memória, do território, do nome e da autoria. A Arte Indígena Contemporânea opera, assim, como campo de retomada e reterritorialização, no qual criar também significa lembrar, nomear, devolver, proteger e interromper narrativas coloniais naturalizadas.

A formulação de Jaider Esbell permanece central para compreender essa dimensão ampliada da arte. Ao propor a AIC como sistema, ele recusa sua subordinação às categorias disciplinares do contemporâneo e a afirma como prática cosmopolítica, capaz de articular memória, espiritualidade, território e futuro. Sua força, nesse sentido, não reside apenas em ampliar representatividade, mas em reabrir a possibilidade de pensar a arte como forma de existência e de reorganização da vida.

A Década não termina porque a disputa também não terminou. Enquanto persistirem estruturas coloniais de classificação, enquadramento e silenciamento, a Arte Indígena Contemporânea seguirá operando como campo vivo de criação, memória e insurgência. Sua presença nas instituições constitui conquista histórica importante, mas só preserva sua potência transformadora quando mantém ativa a capacidade de tensionar os próprios regimes que historicamente buscaram enquadrá-la. Nesse sentido, minha trajetória aqui narrada não se apresenta como exceção, mas como uma entre muitas formas pelas quais essa década anunciada segue produzindo deslocamentos, reinscrições e mundos ainda em construção.

REFERÊNCIAS

ESBELL, Jaider. **Carta dos povos indígenas para o capitalismo**. 2019a. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/04/03/carta-dos-povos-indigenas-para-o-capitalismo/>. Acesso em: 29 mar. 2026.

ESBELL, Jaider. Jaider Esbell. In: COHN, Sergio; KADIWÉL, Idjahure (Org.). **Tembetá: conversas com pensadores indígenas**. 1. ed. São Paulo: Azougue Editorial, 2019b.

ESBELL, Jaider. **Autodecolonização – uma pesquisa pessoal no além coletivo**. [S.l.: s.n.], 2020a. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/04/16/abril-indigena-2020-o-sistema-aic/>. Acesso em: 29 mar. 2026.

ESBELL, Jaider. **O sistema AIC**. [S.l.: s.n.], 2020b. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/category/noticias/page/4/>. Acesso em: 29 mar. 2026.

NÚÑEZ, Geni Daniela. Perspectivas indígenas antirracistas sobre o etnogenocídio: contribuições para o reflorestamento do imaginário. *Psicologia & Sociedade*, v. 35, e277101, 2023. Disponível em: <http://doi.org/10.1590/1807-0310/2023v35e277101>. Acesso em: 29 mar. 2026.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

SMITH, Linda Tuhiwai. *Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas*. Tradução de Roberto G. Barbosa. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.



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