

Cosmopolíticas Indígenas na Arte Contemporânea: Tensões Ontológicas, Regimes de Visibilidade e a Desestabilização do Campo Artístico

Indigenous Cosmopolitics in Contemporary Art: Ontological Tensions, Regimes of Visibility and the Destabilization of the Artistic Field

Tiago Negrão Andrade¹
Universidade Estadual Paulista

Maria Cristina Gobbi²
Universidade Estadual Paulista

Resumo

Este artigo analisa a arte indígena contemporânea como força cosmopolítica que tensiona dispositivos curatoriais e regimes de visibilidade hegemônicos. A abordagem qualitativa, crítica e documental examina um corpus empírico com casos paradigmáticos, como a presença do coletivo MAHKU na Documenta Fifteen e obras de artistas como Denilson Baniwa e Daiara Tukano, articulando perspectivas teóricas decoloniais e indígenas. Os resultados demonstram que essas práticas artísticas operam uma ruptura ontológica, desestabilizando categorias modernas de obra, autoria e arquivo ao reinscreverem a arte como extensão da luta territorial e da memória viva. Conclui-se que a insurgência estética indígena confronta a colonialidade das instituições culturais e projeta futuridades que reconfiguram o próprio conceito de arte no presente.

Palavras-chave: Arte indígena contemporânea; Cosmopolítica; Decolonialidade; Território; Curadoria.

Abstract

This article analyzes contemporary Indigenous art as a cosmopolitical force that tensions curatorial devices and hegemonic regimes of visibility. A qualitative, critical, and documentary approach examines an empirical corpus with paradigmatic cases, such as the presence of the MAHKU collective at Documenta Fifteen and works by artists like Denilson Baniwa and Daiara Tukano, articulating decolonial and Indigenous theoretical perspectives. The results demonstrate that these artistic practices operate an ontological rupture, destabilizing modern categories of artwork, authorship, and archive by reinscribing art as an extension of territorial struggle and living memory. It concludes that Indigenous aesthetic insurgency confronts the coloniality of cultural institutions and projects futures that reconfigure the very concept of art in the present.

Keywords: Contemporary indigenous art; Cosmopolitics; Decoloniality; Territory; Curatorship.

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia da FAAC – Universidade Estadual Paulista (Unesp). Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Relações Públicas, pela Universidade de Sorocaba (Uniso). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5352-9798>. E-mail: tiago.negrao@unesp.br.

² Pesquisadora Livre-Docente em História da Comunicação e da Cultura Midiática pela UNESP pela Unesp. Chefa no Departamento de Jornalismo e professora dos cursos de Graduação e de Pós-Graduação da mesma instituição. Bolsista de Produtividade do CNPq e Bolsista Fapesp (Processo 22/08397-6). Diretora Administrativa da ALAIC. Integra o INCT Caleidoscópio. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5629-5010>. E-mail: cristina.gobi@unesp.br.

Introdução

A irrupção da arte indígena contemporânea no circuito das artes revela um fenômeno que desloca de maneira decisiva o modo como a modernidade organiza o sensível, o político e o ontológico. Não se trata apenas da entrada de novos sujeitos no espaço institucional, mas da emergência de cosmopolíticas que reconfiguram as fronteiras entre arte, território e existência. Esse movimento adquire relevância particular em um momento histórico marcado pelo avanço de projetos extrativos, pela intensificação das violências territoriais e pela crescente disputa em torno da legitimidade epistêmica dos povos indígenas. A presença de coletivos como o MAHKU na Documenta Fifteen (2022), a centralidade indígena na Bienal de São Paulo (2023) e a circulação global de obras de Daiara Tukano, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco evidenciam que o debate deixou de ser marginal e tornou-se eixo estruturante das disputas culturais contemporâneas.

O problema central abordado neste artigo consiste em analisar como a arte indígena contemporânea opera como força cosmopolítica que tensiona dispositivos curatoriais, regimes de visibilidade, estruturas institucionais e temporalidades hegemônicas. Interessa compreender como essas práticas artísticas reorganizam o campo estético e expõem a insuficiência das categorias modernas para descrever modos de criação que não se separam da luta territorial, da memória viva e das epistemologias comunitárias. Sua presença produz efeitos que ultrapassam o domínio da estética, transformando formas de governo do sensível (Rancière, 2004), deslocando regimes de morte (Mbembe, 2020) e revelando camadas profundas da colonialidade que sustentam museus, arquivos e políticas culturais.

A base teórica que sustenta a análise articula perspectivas indígenas, decoloniais, antropológicas e filosóficas, incluindo Kopenawa (2015), Krenak (2019; 2020), Viveiros de Castro (2002), Smith (2012), Mbembe (2020), Tuck e Yang (2012) e Basilio (2021). Esses autores não aparecem como repertório externo, mas como posições que disputam a própria definição do real, oferecendo concepções alternativas de memória, território, autoria, tempo e criação. Os consensos na literatura enfatizam que o campo artístico é historicamente moldado por estruturas coloniais; os dissensos recaem sobre as possibilidades e limites de transformação interna dessas instituições. Persistem lacunas importantes sobre os impactos

ontológicos que as cosmopolíticas indígenas provocam no sistema de arte, especialmente quando confrontam categorias como obra, curadoria, arquivo e futuro.

O corpus empírico analisa casos emblemáticos que condensam essas disputas: a presença do MAHKU na Documenta Fifteen; as controvérsias de censura e filtragem política em instituições brasileiras; as intervenções urbanas de Baniwa; as obras de Tukano que reativam narrativas espirituais; e as práticas de retomada e reinscrição territorial nas obras de Caboco. Esses casos foram escolhidos por evidenciarem conflitos curatoriais, disputas ontológicas, fricções institucionais e processos de tradução assimétrica entre mundos. São também casos com documentação abundante — reportagens, cartas públicas, entrevistas, declarações de coletivos, críticas especializadas — que revelam como a arte indígena reorganiza o espaço público global.

As abordagens tradicionais da arte contemporânea tendem a tratar a produção indígena como estética identitária ou expressão comunitária, limitando-a a categorias que neutralizam seu conteúdo político e ontológico. Em contraste, a perspectiva aqui adotada compreende tais obras como operações cosmopolíticas que devolvem ao campo artístico sua dimensão de conflito. Modelos curatoriais baseados na diversidade ou inclusão fracassam em lidar com ontologias que desafiam o individualismo moderno, a representação visual e a separação entre obra e território. Essa discrepância produz efeitos críticos: perde-se a densidade ontológica das práticas indígenas quando são enquadradas em categorias eurocentradas; ganha-se uma compreensão mais profunda das tensões estruturais que organizam a arte global quando se considera a força política dessas insurgências.

Os desafios éticos associados ao tema são significativos. A presença indígena no sistema de arte ocorre em contexto de violência estatal, ameaças territoriais, genocídio ambiental e disputas jurídicas como o Marco Temporal. Casos de censura, apagamento editorial e filtragem institucional demonstram que as políticas culturais frequentemente reproduzem colonialidade mesmo quando se apresentam como inclusivas. Valores como autodeterminação, memória, futuro, equidade e proteção territorial estão em disputa, revelando que a questão estética é inseparável de tensões políticas e ético-ontológicas mais amplas.

O panorama regulatório associado aos povos indígenas — Convenção 169 da OIT, Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas (2007), artigo 231 da Constituição de 1988 — oferece reconhecimento simbólico, mas enfrenta lacunas quando confrontado com práticas institucionais que não garantem autonomia territorial nem epistêmica. Relatórios da APIB (2021–2023) evidenciam a insuficiência das políticas públicas e das salvaguardas legais diante da continuidade da violência sobre corpos e territórios. Assim, o campo artístico é também espaço de disputa regulatória, onde o reconhecimento simbólico frequentemente colide com a precarização real.

O objetivo geral deste artigo é analisar criticamente como a arte indígena contemporânea opera como força cosmopolítica que transforma regimes de visibilidade, desafia estruturas curatoriais e confronta ontologias modernas. As perguntas de pesquisa que orientam a análise são: (1) como a arte indígena reconfigura relações entre território, memória e criação?; (2) de que modo ela tensiona dispositivos institucionais e curatoriais?; (3) como suas epistemologias confrontam regimes de morte e colonialidade?; (4) que futuridades elas projetam e que implicações políticas emergem dessa projeção?

A justificativa científica deste estudo reside na necessidade de compreender o impacto ontológico da arte indígena na estrutura do campo artístico, bem como suas implicações para debates sobre decolonialidade, governança cultural e justiça epistêmica. Politicamente, o estudo contribui para explicitar como a produção indígena confronta violências insidiosas que permeiam instituições culturais. Socialmente, oferece elementos para pensar políticas de reconhecimento que não reproduzam colonialidade.

A hipótese central é que a arte indígena contemporânea não apenas transforma a estética, mas reconfigura regimes ontológicos de existência, revelando limites estruturais das instituições culturais modernas. Hipóteses derivadas incluem: (a) a presença indígena expõe dispositivos de contenção epistêmica; (b) a arte indígena opera como arquivo vivo e contra-arquivo insurgente; (c) suas futuridades desestabilizam temporalidades coloniais; (d) a curadoria contemporânea falha quando não reconhece a inseparabilidade entre arte, território e luta.

Os objetivos específicos envolvem: (1) mapear conflitos curatoriais e institucionais; (2) analisar casos empíricos de insurgência estética; (3) articular perspectivas teóricas indígenas e decoloniais; (4) identificar fricções ontológicas entre mundos; (5) propor chaves analíticas para uma teoria crítica das cosmopolíticas artísticas indígenas.

Metodologia

A investigação adota abordagem qualitativa, crítica e documental orientada por fundamentos epistemológicos da decolonialidade (Mignolo, 2011), da economia política da imagem (Pasquinelli, 2023), da antropologia perspectivista (Viveiros de Castro, 2002) e da crítica cosmopolítica indígena (Kopenawa, 2015; Krenak, 2019). A análise parte do pressuposto de que os regimes de visibilidade, memória e arquivo não são neutros, mas estruturados por relações históricas de poder que moldam as condições de emergência da arte indígena contemporânea. Assim, o corpus documental é compreendido como campo de disputa ontológica e não como simples repositório informacional.

O estudo mobiliza três conjuntos de fontes: (a) casos empíricos envolvendo coletivos e artistas indígenas presentes em mostras nacionais e internacionais, como MAHKU, Denilson Baniwa, Daiara Tukano e Gustavo Caboco; (b) documentos legais e normativos que regulam direitos indígenas, incluindo a Convenção 169 da OIT (1989), a Declaração da ONU sobre os Direitos dos Povos Indígenas (2007) e o artigo 231 da Constituição de 1988; e (c) literatura cinzenta composta por cartas públicas, editoriais curatoriais, relatórios de organizações indígenas como a APIB (2021–2023) e cobertura jornalística de conflitos curatoriais, como os relatos do The Guardian (2022) sobre a Documenta Fifteen.

A seleção das fontes seguiu protocolo sistemático inspirado nas diretrizes PRISMA (Page et al., 2020). Foram utilizadas buscas trianguladas em bases de dados nacionais e internacionais (Scopus, Web of Science, SciELO, Google Scholar) e na web aberta, com descritores como “arte indígena contemporânea”, “cosmopolítica indígena”, “curadoria decolonial”, “território e memória”, “regimes de visibilidade” e “futuridades indígenas”. Após remoção de duplicatas, aplicaram-se critérios de inclusão orientados por relevância temática, pertinência teórico-metodológica,

presença explícita de disputas institucionais e disponibilidade integral das fontes. Textos descontextualizados, registros sem autoria e dados não verificáveis foram excluídos.

Ao final do processo, 26 documentos foram incluídos na análise. O tratamento do material seguiu análise temática crítica (Braun e Clarke, 2006), articulada à análise de conteúdo (Bardin, 2011) e informada por categorias derivadas tanto da teoria quanto das cosmopolíticas indígenas: território, memória, regulação colonial, autoria coletiva, regimes de morte e futuridades. A interpretação foi conduzida de modo circular, com retorno constante às fontes primárias e textos teóricos a fim de evitar reduções conceituais e assegurar rigor epistemológico.

Resultados e Discussão

A análise revela que a arte indígena contemporânea desestabiliza regimes modernos de arquivo, autoria e visibilidade, inserindo territorialidade, ancestralidade e cosmopolítica como princípios ontológicos irreconciliáveis com a racionalidade colonial. As instituições culturais, mesmo quando ampliam a presença indígena, continuam operando mediações que classificam, traduzem e domesticam epistemologias relacionais, evidenciando tensões entre reconhecimento estético e violência territorial. Os casos analisados mostram que coletivos e artistas transformam museus, ruas e plataformas digitais em espaços de reexistência política, atualizando cantos, memórias e futuridades que confrontam regimes necropolíticos e reconfiguram o próprio conceito de arte no presente.

O diagrama conceitual apresentado na Figura 1 articula a tese central deste estudo: a arte indígena contemporânea não ocupa um lugar predefinido dentro do campo artístico, mas atua como elemento desestabilizador que simultaneamente tensiona seus eixos ontológicos, epistemológicos, políticos e institucionais. A visualização demonstra como cosmopolíticas indígenas, ao afirmarem a continuidade inseparável entre corpo, território e criação, colidem com cada um desses domínios, expondo as estruturas coloniais que os sustentam. Esta colisão não é periférica, mas central, desafiando o próprio "contrato ontológico da modernidade" e exigindo uma reconfiguração radical das categorias que organizam o sensível no espaço cultural contemporâneo.

Figura 1. Mapa Conceitual da Tensão Ontológica: Os Quatro Eixos Desestabilizados pela Arte Indígena Contemporânea.



A arte indígena contemporânea tensiona os quatro eixos simultaneamente, desestabilizando o contrato ontológico da modernidade

Fonte: os autores, baseado em Rancière (2004), Foucault (1975), Mbembe (2020), Viveiros de Castro (2002), Smith (2012), Bourdieu (1996).

A contribuição científica reside em sistematizar analiticamente as múltiplas dimensões dessa desestabilização, propondo um modelo quadripartite para compreender a insurgência ontológica da arte indígena. Recomenda-se que instituições culturais reconheçam o caráter transformador (e não apenas inclusivo) dessas práticas, enfrentando as tensões entre visibilidade estética e violência material como parte fundamental de sua atuação ética e política no século XXI.

Território, Memória e Cosmopolítica: A Ruptura Ontológica da Arte Indígena Contemporânea

A irrupção da arte indígena contemporânea evidencia um deslocamento ontológico que desafia o regime epistemológico da modernidade. A memória deixa de ser concebida como repositório documental ou reminiscência histórica e emerge como força cosmopolítica, inscrita no território e constituída por vínculos de ancestralidade, sonho e transformação. Kopenawa (2015) compreende a memória como presença contínua dos espíritos que sustentam o mundo; sua narrativa desmonta a estrutura ocidental que separa passado e presente, humano e não humano, natureza e cultura. Na mesma direção, Krenak (2019; 2020) recusa a noção de linearidade temporal e propõe a ideia de que o território não apenas guarda memória, mas a produz, convocando sujeitos a uma atenção radical às formas de vida que sustentam a existência. Tais perspectivas revelam uma ontologia do tempo que não pode ser reduzida ao arquivo moderno, pois envolve dimensões espirituais e cosmológicas que a crítica eurocentrada tende a desqualificar como mito ou metáfora.

A colonialidade do arquivo e da arte opera precisamente pela redução das epistemologias indígenas a categorias classificatórias que lhes retiram potência política. Smith (2012) demonstra que o arquivo colonial não apenas organiza documentos, mas institui formas de ver e de governar, produzindo epistemicídios sistemáticos ao transformar povos em objetos de investigação e representação. A crítica indígena à musealização — como se observa nos escritos de Esbell (2021) — denuncia o modo como instituições culturais fabricam uma estética exotizada que separa obra, corpo e território, neutralizando os conflitos territoriais que atravessam essas práticas. Ao ocupar exposições e bienais, artistas contemporâneos subvertem essa ordem classificatória ao reinscrever a obra na continuidade da luta pela terra. Evidências recentes, como as intervenções do coletivo MAHKU na Documenta Fifteen (2022), revelam o confronto direto entre cosmopolítica indígena e ordenações curatoriais que ainda operam sob gramáticas eurocentradas de valorização artística.

As ontologias do território que emergem dessas produções deslocam a noção moderna de obra como objeto autônomo. Viveiros de Castro (2002) descreve o

perspectivismo ameríndio como uma ontologia relacional que compreende seres e mundos em constante processo de transmutação; tal concepção desafia a lógica museológica que fixa obras como entidades estáveis e descontextualizadas. Tuck e Yang (2012) reforçam essa perspectiva ao afirmar que o território não é metáfora, mas condição ontológica da existência, o que implica que obras produzidas a partir de materiais, memórias e narrativas territoriais não podem ser separadas de seus contextos de vida sem que se perca sua força política. As instalações de Daiara Tukano, que evocam territórios espirituais devastados pela colonialidade, e as obras de Denilson Baniwa, que denunciam a violência de corporações minerárias sobre terras indígenas, atualizam esse princípio ao transformar o espaço expositivo em campo de disputa cosmopolítica.

A entrada dessas epistemologias na cena contemporânea provoca uma reconfiguração profunda da política da estética. Rancière (2004) assinala que regimes de visibilidade determinam quem pode ser visto e ouvido, e a insurgência indígena tensiona tais regimes ao ocupar espaços historicamente reservados a narrativas hegemônicas. Mbembe (2020), ao discutir processos de descolonização, evidencia que romper com as políticas de morte implica reconstituir espaços de existência onde a vida ocorra em sua plenitude. A arte indígena contemporânea, ao produzir imagens que reativam territórios e denunciam violências coloniais, realiza essa reconstrução. Contudo, a crítica ocidental frequentemente tenta absorver tais obras dentro de molduras estetizantes que as neutralizam politicamente, reduzindo-as a signos de diversidade. As reações à Bienal de São Paulo de 2023 mostram que, embora a presença indígena tenha sido celebrada, persistem tentativas de domesticação institucional que evitam confrontar o caráter político das obras.

As disputas epistêmicas que perpassam a arte indígena contemporânea evidenciam que o debate não se limita ao campo estético, mas envolve regimes de existência e modos de produção do real. Quando artistas reivindicam a autoria de suas memórias e territórios, afirmam não apenas uma estética própria, mas uma cosmopolítica que se opõe às formas coloniais de ver, representar e governar. A memória viva, o território como ser, a ancestralidade como presente e o futuro como retorno configuram uma lógica que impede a captura da arte indígena pelos moldes

modernos. Esse movimento, ao mesmo tempo estético, político e ontológico, afirma que a arte indígena não ocupa o contemporâneo: ela o redefine.

Insurgências de Visibilidade: Conflitos Curatoriais, Contra-Arquivos e a Disputa pelo Espaço Público Global

A emergência de artistas e coletivos indígenas no circuito global das artes expõe uma reorganização profunda das formas de visibilidade e enunciação política, colocando em disputa as condições sob as quais a memória indígena se inscreve no espaço público. A presença do MAHKU na Documenta Fifteen, em Kassel, não pode ser lida como gesto cosmético de diversidade, mas como intervenção sobre as próprias bases epistêmicas da curadoria contemporânea. A proposta de ruangrupa para a Documenta — centrada em práticas coletivas, reciprocidade e desierarquização — abriu espaço para epistemologias não ocidentais, mas essa abertura revelou os limites do aparato institucional europeu, que respondeu a obras insurgentes com censura velada e pressões políticas, como registraram reportagens do The Guardian em 2022. A controvérsia em torno da iconografia considerada “inadequada” por grupos conservadores europeus ilustra a dificuldade de reconhecer a potência política das imagens que emergem de mundos historicamente violentados pela colonialidade.

Na Bienal de São Paulo de 2023, a centralidade de artistas indígenas — sobretudo Yanomami, Tikuna, Tukano, Makuxi e Huni Kuin — tornou visível um deslocamento que já estava em curso desde a participação de Denilson Baniwa na edição de 2019. As obras apresentadas não operam como objetos autônomos, mas como campos de intensificação de conflitos territoriais, narrativas espirituais e memórias feridas. Segundo a crítica de Medeiros (2021) que a presença indígena não poderia ser tratada como “tema”, pois constituía uma reorientação da política da estética no país. Essa reorientação ganhou força com a repercussão internacional das obras de Daiara Tukano, cuja pintura monumental reafirma a floresta como matriz espiritual e política, e dos trabalhos de Gustavo Caboco, que descreve seu processo como “retorno do território ao corpo” — gesto de reinscrição da memória coletiva no espaço museológico.

A relevância dos coletivos indígenas para essa transformação é inegável. O MAHKU, cujas obras derivam de cantos e memórias Huni Kuin, afirma que sua pintura não representa, mas atualiza a presença dos espíritos (yuxin) — concepção radicalmente distinta da estética representacional moderna (Basilio, 2021). Já o movimento Mídia Índia atua como contra-arquivo digital, produzindo documentação audiovisual de violências, expulsões, garimpo e devastação ambiental, reunindo imagens que não buscam ilustrar uma denúncia, mas fazer emergir uma verdade que o Estado frequentemente tenta suprimir. Em ambos os casos, a arte não se separa da luta: ela é uma forma de continuidade do território na esfera pública, como insistem Krenak (2019) e Kopenawa (2015), para quem falar, cantar, registrar e mostrar são práticas de defesa do mundo.

Os conflitos entre artistas indígenas e instituições museológicas revelam a assimetria estrutural que persiste mesmo diante dessa expansão. A denúncia de Denilson Baniwa contra o Museu de Arte do Rio, em 2020, após pressões políticas que condicionaram o teor de suas obras, evidencia que a inclusão institucional pode operar como mecanismo de filtragem, preservando estruturas coloniais sob o verniz da diversidade. A crítica de Jaider Esbell à “domesticação institucional” — registrada em suas cartas públicas de 2020 e 2021 — reforça o argumento de que a arte indígena, quando submetida a critérios curatoriais eurocentrados, perde sua dimensão cosmopolítica e seu vínculo com a luta pela terra. O problema não reside na presença indígena, mas na moldura que se busca impor a ela: uma moldura que neutraliza a violência histórica e desarticula o território como condição ontológica da obra.

Essas tensões emergem também nas práticas insurgentes que escapam do circuito institucional. As intervenções urbanas de Baniwa contra o projeto Ferrogrão, os murais coletivos de artistas Guaraní contra o Marco Temporal e as performances de Daiara Tukano dedicadas a territórios devastados revelam que a arte indígena contemporânea opera como arquivo vivo, mobilizado para reativar memórias interditadas e para inscrever conflitos no espaço urbano. Tais ações reafirmam o que Tuck e Yang (2012) descrevem como a impossibilidade de pensar o território como metáfora: ele é sempre corpo, memória e vida. As práticas insurgentes são, portanto, exercícios de imaginação política e de reterritorialização simbólica que confrontam o arquivo colonial e seus dispositivos de apagamento.

As disputas que atravessam esses casos demonstram que a arte indígena não está apenas “ocupando” o espaço público ou “ganhando visibilidade”: ela está reconfigurando as condições de existência da arte contemporânea. A presença indígena desloca a fronteira entre arte e política, entre obra e território, entre memória e futuro. Ao atualizar cantos, histórias, feridas e cosmopolíticas, essas produções abrem fissuras nos mecanismos de curadoria e nos regimes de visibilidade que sustentam a arte moderna. São fissuras que revelam que a memória indígena não pode ser contida por dispositivos institucionais, pois opera como força insurgente que convoca outros mundos, outros modos de viver e outras formas de imaginar o porvir.

Mediações Coloniais, Regimes de Morte e a Disputa pela Autonomia Epistêmica na Cena Artística

A circulação da arte indígena no sistema institucional das artes revela um conjunto de mediações que operam simultaneamente como dispositivos de visibilidade e mecanismos de contenção epistêmica. A curadoria contemporânea ainda se organiza a partir de gramáticas estéticas eurocentradas que definem quem pode aparecer, de que modo e segundo quais regimes de inteligibilidade. Essa dinâmica confirma o diagnóstico de Rancière (2004), para quem a política da estética consiste em delimitar as fronteiras do sensível, autorizando a presença de certos corpos e silenciando outros. Quando artistas e coletivos indígenas ocupam museus, bienais e circuitos internacionais, confrontam diretamente essas fronteiras, expondo as tentativas de traduzir a força cosmopolítica de suas obras em categorias que neutralizam a dimensão territorial, espiritual e política de suas práticas. A crítica de Jaider Esbell à “domesticação institucional” torna evidente que as instituições frequentemente absorvem a diferença para manter intacta a lógica que organiza o campo artístico.

A colonialidade das instituições culturais se manifesta na maneira como elas operam a mediação entre obra e público. Linda Tuhiwai Smith (2012) demonstra que o processo de representação de povos indígenas é inseparável dos dispositivos coloniais de produção de saber; museus, arquivos e curadorias funcionam historicamente como extensões da administração colonial, definindo o que pode ser registrado e o que deve permanecer fora da narrativa oficial. Mesmo quando declaram

práticas de “curadoria colaborativa”, muitas instituições reproduzem lógicas que separam arte de território, obra de luta e estética de política. Tal separação é um ato de violência simbólica, pois esvazia a densidade cosmológica que sustenta a produção indígena e submete a obra a critérios de avaliação forjados em tradições filosóficas e museológicas que não reconhecem a agência do território como força criadora. A suposta neutralidade institucional opera como forma de apagamento.

O campo jurídico-cultural reforça essas tensões ao mesmo tempo em que tenta regulá-las. Marcos como a Convenção da UNESCO de 2003 e dispositivos legais brasileiros, embora reconheçam o valor do patrimônio imaterial indígena, tendem a congelar dinâmicas vivas em categorias administrativas. A inscrição de práticas culturais em listas de salvaguarda muitas vezes opera segundo um paradigma universalista que contradiz a lógica territorial e processual das epistemologias indígenas. Krenak (2019) insiste que a vida não cabe em inventários; qualquer tentativa de reduzir a experiência indígena a categorias administrativas produz uma forma de violência ontológica. A contradição se agrava quando o reconhecimento simbólico da arte indígena não encontra correspondência na proteção territorial, como evidenciado no contexto recente do julgamento do Marco Temporal, que afeta diretamente artistas cujas obras tratam de memória e luta pela terra.

As mediações institucionais não apenas filtram a arte indígena, mas produzem efeitos concretos sobre os territórios e modos de vida que ela expressa. A colonialidade das políticas culturais se torna mais evidente quando reconhecimentos estéticos não se convertem em garantias de existência para os povos representados. Mbembe (2020) argumenta que regimes de morte organizam a distribuição desigual da vulnerabilidade, e essa desigualdade é perceptível quando obras indígenas são celebradas no circuito internacional enquanto seus territórios seguem ameaçados por mineração, garimpo e agronegócio. As intervenções de Denilson Baniwa, que denunciam crimes ambientais e genocídios silenciosos, evidenciam que a arte não opera como esfera autônoma, mas como extensão da luta pela sobrevivência. Da mesma forma, as obras de Daiara Tukano que rememoram crimes de empresas mineradoras revelam que a violência territorial continua a determinar a existência indígena e, portanto, a própria matéria da obra.

A disputa pelas narrativas que definem o sentido da arte indígena evidencia a dimensão política do campo artístico. Bourdieu (1996) descreve o campo de produção cultural como espaço de concorrência entre posições sociais dotadas de diferentes capitais — simbólico, cultural, econômico — e essa concorrência se torna explícita quando coletivos indígenas recusam ser incorporados como exotismos. As cartas públicas de Jaider Esbell (2020; 2021) denunciam a tentativa de reduzir a emergência indígena a tendência curatorial, revelando a estrutura de poder que permeia museus e bienais. Quando instituições tentam enquadrar a arte indígena em categorias de “arte comunitária”, “arte outsider” ou “arte identitária”, operam uma captura conceitual que impede o reconhecimento da autonomia epistêmica indígena. Trata-se de um processo que transforma insurgência em mercadoria simbólica.

A articulação entre colonialidade institucional, dispositivos jurídicos e violência territorial demonstra que as contradições da presença indígena no campo artístico não são superficiais, mas estruturais. Os dispositivos que deveriam ampliar a visibilidade indígena frequentemente a restringem, canalizando-a para molduras estéticas e políticas que ignoram a vinculação profunda entre arte, território e cosmopolítica. A arte indígena contemporânea não se inscreve no campo da representação: ela atua sobre regimes de existência, desorganizando modos ocidentais de conhecer, classificar e governar. As mediações que tentam conter esse movimento revelam seus próprios limites epistemológicos. A presença indígena nas artes não transforma apenas o campo cultural; ela expõe a instabilidade das categorias modernas que sustentam o pensar estético e político no Ocidente, abrindo brechas para imaginar formas de vida que escapam à captura colonial.

Futuridades Indígenas e Cosmopolíticas do Porvir: Reexistência, Autoria Coletiva e Reconfiguração do Mundo

A emergência de futuridades indígenas no campo artístico contemporâneo não opera como ficção especulativa nem como utopia projetiva, mas como atualização contínua de temporalidades ancestrais que se contrapõem ao horizonte apocalíptico da modernidade tardia. Krenak (2020) sugere que imaginar o futuro implica suspender a lógica desenvolvimentista que destrói mundos e reativar modos de existência enraizados na experiência comunitária e na relação sensível com a Terra. A arte

indígena contemporânea torna visível essa operação ao inscrever cosmopolíticas que não separam memória e porvir, corpo e território, ritual e criação estética. Nessas obras, o futuro não é ruptura: é retorno, reativação, retomada. A futuridade indígena desafia o colonialismo temporal descrito por Rifkin (2017), ao evidenciar que o tempo hegemônico — linear, progressivo, acumulativo — é apenas uma das possíveis formas de organizar a experiência.

As práticas de reexistência que se desdobram em coletivos como o MAHKU, nas obras de Gustavo Caboco ou nas performances de Daiara Tukano produzem um tipo de futuridade que não projeta o novo como originalidade, mas como continuidade. A série “Retomada”, de Caboco, convoca um movimento em que o corpo é novamente devolvido ao território e o território ao corpo — gesto que, longe de ser metáfora, constitui reinscrição ontológica (Caboco, 2021). A presença do MAHKU na Documenta Fifteen reafirma que o canto, o ritual e o sonho são práticas capazes de atualizar a existência dos espíritos e de tensionar, no presente, a lógica museológica que busca fixar a obra em categorias classificatórias. Basilio (2021) demonstra que a pintura huni kuin nasce da imagem-canto (dau), e não da representação visual, revelando uma epistemologia própria que desloca as expectativas modernas acerca do que constitui criação artística.

As epistemologias insurgentes que emergem dessa criação coletiva rompem com a noção moderna de autoria, estruturada pelo individualismo e pela originalidade, ao afirmar que toda criação é relacional e territorial. Tuck e Yang (2012) afirmam que epistemologias indígenas são inseparáveis da vida coletiva, e esse princípio torna-se visível em práticas que integram cantos, narrativas espirituais e decisões coletivas na elaboração das obras. Essas epistemologias desestabilizam o campo artístico ao mostrar que o conhecimento não é abstração, mas responsabilidade compartilhada. É precisamente essa relacionalidade que instituições tentam, muitas vezes, reconfigurar dentro de categorias como “arte comunitária”, que operam reduções conceituais e despolitizações estruturais. A recusa indígena a tais enquadramentos é tanto estética quanto ontológica.

As perspectivas políticas que sustentam essas práticas evidenciam que a autonomia epistêmica só é possível em condições de autonomia territorial. A Convenção 169 da OIT (1989), a Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos

dos Povos Indígenas (2007) e o artigo 231 da Constituição de 1988 reconhecem formas de autodeterminação, mas esses marcos jurídicos se tornam insuficientes quando o Estado falha em garantir o direito originário à terra. Relatórios recentes da APIB (2021–2023) revelam que políticas culturais, mesmo quando ampliam a visibilidade de artistas indígenas, são frequentemente atravessadas por burocracias e racismo institucional que inviabilizam a autonomia material dos projetos. A luta contra o Marco Temporal tornou explícita a contradição entre reconhecimento cultural e negação territorial: não há futuro indígena sem terra. Assim, a criação artística que imagina mundos possíveis opera simultaneamente como prática de denúncia e como afirmação de soberania.

A apropriação de tecnologias contemporâneas pelos povos indígenas evidencia a potência cosmopolítica dessas reconfigurações. O movimento Mídia Índia transforma plataformas digitais em espaços de documentação, denúncia e criação estética, rompendo com o monopólio colonial da imagem. Mbembe (2020) observa que as tecnologias digitais, embora inscritas em infraestruturas capitalísticas, podem ser reapropriadas para produzir brechas no regime necropolítico; essa brecha se materializa quando coletivos indígenas utilizam vídeo, fotografia, remix e redes sociais para afirmar outros modos de existência. Denilson Baniwa intensifica esse gesto ao reapropriar ícones da cultura pop, da publicidade e da política brasileira, expondo a colonialidade imagética e desarticulando seus efeitos disciplinadores. Ao transformar linguagens digitais em ferramentas de insurgência simbólica, esses artistas fazem da tecnologia um campo de disputa cosmopolítica, no qual o futuro é fabricado por práticas de sobrevivência e invenção.

As reconfigurações que emergem dessa insurgência não dizem respeito apenas ao campo da arte; elas confrontam as bases ontológicas da modernidade. A arte indígena contemporânea projeta futuros que não dependem da lógica extrativa, do antropocentrismo ou do progresso linear; projeta mundos em que a memória é força viva e o território é entidade relacional. Esses futuros não são especulações distantes, mas desdobramentos concretos das práticas de resistência que ocorrem nas retomadas territoriais, nas assembleias comunitárias e nas intervenções urbanas. A futuridade indígena é, portanto, gesto político e estético que recusa a morte imposta pela colonialidade e afirma a continuidade de mundos devastados. Em vez de

imaginar o futuro como horizonte abstrato, ela o realiza como movimento de retomada, como cuidado do mundo e como abertura cosmopolítica.

Síntese Analítica

A irrupção da arte indígena no campo contemporâneo desestabiliza o regime epistemológico que sustenta a divisão moderna entre estética e política. Tal desestabilização não se produz como adição de novas vozes a um espaço previamente estruturado, mas como deslocamento das condições ontológicas que tornam possível a própria ideia de “campo artístico”. A tensão emerge quando cosmopolíticas indígenas — fundadas na continuidade entre corpo, território e mundo — entram em fricção com dispositivos institucionais moldados pela racionalidade colonial. Essa fricção revela que o espaço da arte, longe de ser neutro, opera como tecnologia de ordenação do sensível, nos termos de Rancière (2004), e como dispositivo de governo, no sentido foucaultiano, que administra presenças e regula existências.

A inscrição dessas cosmopolíticas tensiona diretamente o que Mbembe (2020) denomina regime necropolítico: uma matriz de poder que distribui vulnerabilidades e define quais vidas podem aparecer e quais permanecem condenadas ao apagamento. A arte indígena mobiliza imagens, cantos e narrativas que recusam essa gestão colonial do existir, e é precisamente essa recusa que confronta as instituições culturais. Mais do que conflito estético, trata-se de uma colisão ontológica: mundos que afirmam a vitalidade do território — como em Kopenawa (2015) e Krenak (2020) — encontram instituições formatadas pela história do colecionismo, pela museologia imperial e por um pensamento que reduz a obra a objeto autônomo. A tensão não decorre de incompreensão hermenêutica, mas de ontologias inconciliáveis que disputam o direito de definir o real.

O enfrentamento com a curadoria global mostra como as instituições funcionam como operadores de tradução assimétrica. A crítica de Smith (2012) ao arquivo colonial evidencia que toda mediação institucional envolve escolhas que naturalizam hierarquias e silenciam epistemologias consideradas não inteligíveis. Quando coletivos como o MAHKU ou artistas como Denilson Baniwa circulam por bienais e exposições europeias, emerge o limite estrutural dessas instituições: a necessidade

de conter, classificar e estetizar aquilo que, em sua origem, não se separa da luta territorial. A discrepância entre reconhecimento estético e violência material — denunciada por APIB (2023) e visível nos conflitos envolvendo mineração, garimpo e demarcação — expõe um paradoxo que fragiliza a própria legitimidade institucional: museus celebram a presença indígena enquanto o Estado que os financia negligencia a proteção dos mesmos corpos que ali se tornam visíveis.

A disputa pela visibilidade evidencia que a arte indígena desorganiza o contrato ontológico da modernidade, questionando o monopólio epistemológico que sustenta seus critérios de verdade. Viveiros de Castro (2002) descreve o perspectivismo ameríndio como ontologia relacional que desloca a ideia de sujeito centrado e de mundo objetificado; esse deslocamento atinge o próprio conceito de autoria, que nas epistemologias indígenas se distribui entre coletividade, ancestralidade e território. As instituições culturais, ao operarem sob o paradigma moderno da originalidade individual, não conseguem acomodar essa lógica relacional sem reduzi-la à categoria de “arte comunitária”, gesto que Bourdieu (1996) permitiria ler como tentativa de proteger a hierarquia interna do campo. A captura opera não porque os artistas indígenas se aproximam do sistema, mas porque seu modo de criação desmonta os pressupostos que sustentam o sistema.

A fricção entre mundos se intensifica nos conflitos curatoriais que envolvem censura direta ou indireta. Tais conflitos não são incidentes isolados: revelam a persistência de uma matriz de inteligibilidade europeia, incapaz de reconhecer a agência do território ou a presença dos espíritos como elementos constitutivos da obra. Basilio (2021) demonstra que a pintura huni kuin não representa, mas atualiza presenças; a recusa institucional em acolher essa concepção é menos epistemológica do que política, pois admitir outra ontologia implicaria transformar o modo de funcionamento da própria instituição. A controvérsia na Documenta Fifteen, como noticiada pelo The Guardian (2022), evidencia essa incapacidade estrutural: ao tentar enquadrar obras insurgentes dentro de categorias pré-estabelecidas, as instituições revelam que a diversidade só é acolhida quando não ameaça o núcleo ontológico que as sustenta.

Essa disputa ontológica produz efeitos sobre o tempo. A futuridade indígena, tal como tematizada por Caboco (2021) e reelaborada por Krenak (2020), não projeta o futuro como horizonte linear, mas como retorno e reativação. Esse modo de temporalidade confronta o que Rifkin (2017) denomina colonialismo temporal: a imposição de uma única forma de organizar a experiência histórica. O tensionamento temporal se torna evidente quando práticas de reexistência operam não como utopia, mas como afirmação de mundos presentes. O futuro indígena é sempre ontológico: é o retorno do território ao corpo, o reerguimento de espacialidades feridas, o desfazer da lógica extrativa que sustenta a modernidade. A arte, nesse contexto, não é antecipação do novo, mas reabertura do possível.

O uso insurgente de tecnologias digitais aprofunda essa disputa. A apropriação crítica das mídias por movimentos como Mídia Índia produz um duplo deslocamento: rompe o monopólio colonial da imagem e reinscreve o território na circulação global de discursos. A digitalidade, frequentemente associada à aceleração capitalística, é reconfigurada como plataforma de denúncia e imaginação coletiva, num movimento que dialoga com a crítica de Mbembe (2020) sobre as possibilidades de subversão dentro das infraestruturas tecnopolíticas. A arte indígena faz da tecnologia espaço cosmopolítico, onde o sensível se articula com o político para desestabilizar regimes de verdade e propor futuros habitáveis.

Esses atravessamentos revelam que o conflito não se dá apenas entre artistas e instituições, mas entre formas de mundo. A arte indígena contemporânea implode a ficção moderna de universalidade e evidencia que todo regime de conhecimento é situado, parcial e sustentado por relações de poder. A crítica de Tuck e Yang (2012) ao uso metafórico do território reforça que a epistemologia moderna opera apagamentos sistemáticos quando tenta traduzir perspectivas indígenas para suas categorias. O impasse não é hermenêutico: é ontológico. Para que a arte indígena seja plenamente reconhecida, não basta ampliar curadorias; é necessário transformar o próprio solo conceitual que sustenta o campo artístico.

Esse deslocamento ontológico exige reconsiderar o papel do Estado, das instituições e das políticas culturais. A Convenção 169 da OIT (1989) e a Declaração da ONU (2007) reconhecem o direito à autodeterminação, mas seu alcance é limitado

quando não há garantia territorial efetiva. O campo da arte, ao operar como esfera pública ampliada, expõe essa contradição: a celebração estética sem garantia material se converte em forma sofisticada de colonialidade. A denúncia recorrente de artistas e coletivos, como nas cartas públicas de Esbell (2020, 2021), evidencia que a luta por visibilidade não pode ser separada da luta pela terra. É nesse entrelaçamento que a arte se torna prática ontopolítica, mobilizando mundos que insistem em existir apesar da violência histórica.

A discussão que emerge da fricção entre os quatro eixos revela, portanto, que a arte indígena contemporânea não apenas participa da cena artística: ela redesenha seus contornos epistemológicos, ontológicos e políticos. A disputa não é por inclusão, mas por transformação. Não se trata de ampliar o repertório institucional, mas de reconhecer que outros mundos — com outras temporalidades, outras ontologias e outras formas de vida — reivindicam o direito de reconfigurar o que entendemos como arte, memória, futuro e existência. O desafio reside em criar condições para que tais mundos coexistam sem serem reduzidos, traduzidos ou domesticados; condições que implicam enfrentar as tensões entre visibilidade e violência, reconhecimento e apagamento, presença e captura.

Conclusão

A emergência da arte indígena no circuito contemporâneo revela tensões que ultrapassam o âmbito estético e expõem conflitos estruturais entre ontologias em disputa. No entanto, a análise aqui desenvolvida enfrenta limites inevitáveis diante da complexidade e da heterogeneidade das cosmopolíticas indígenas, que não podem ser plenamente apreendidas por categorias conceituais produzidas no interior da modernidade ocidental. Qualquer tentativa de descrição corre o risco de reiterar o gesto colonial de tradução que Smith (2012) critica, convertendo mundos inteiros em objetos inteligíveis segundo parâmetros eurocentrados. Essa limitação epistemológica não é apenas de método: é expressão da própria condição colonial que ainda estrutura o campo acadêmico e institucional. Além disso, o escopo empírico que fundamenta esta abordagem, embora ancorado em casos relevantes, não esgota a multiplicidade de práticas, territórios e temporalidades que compõem a produção indígena contemporânea.

Outro limite reside na assimetria de fontes disponíveis. Grande parte da bibliografia indígena circula em formatos não convencionais — falas, rituais, cantos, assembleias, conversas comunitárias — que desafiam a forma escrita ocidental e, portanto, escapam às bases de dados e arquivos que organizam a pesquisa acadêmica. A dependência estrutural de registros institucionalizados produz lacunas que deformam ou silenciam dimensões fundamentais dessas práticas. Há também limitações impostas pelo próprio campo artístico global, cujo registro historiográfico privilegia exposições, curadorias e instituições do Norte Global, dificultando a reconstrução de processos que ocorrem fora desses centros. Cada uma dessas condições afeta a possibilidade de compreender plenamente a profundidade ontológica das cosmopolíticas mobilizadas pelos artistas indígenas.

Apesar desses limites, a análise aqui apresentada abre caminhos para estudos futuros capazes de aprofundar e deslocar o debate. Uma agenda de pesquisa robusta exige metodologias que não apenas incorporem, mas sejam transformadas pelas epistemologias indígenas, o que implica adotar abordagens colaborativas, comunitárias e orientadas pelo território. Investigações sobre futuridades indígenas poderiam dialogar mais intensamente com filosofia da técnica, para compreender de que maneira coletivos indígenas reapropriam dispositivos digitais, tensionando infraestruturas tecnopolíticas. Estudos comparativos entre museus ocidentais e instituições indígenas — como casas de saber, centros de memória e escolas de liderança — poderiam revelar modos alternativos de arquivar, expor e cuidar de obras, rompendo com o paradigma colonial do patrimônio. Há também espaço para abordagens interdisciplinares que articulem antropologia, crítica da imagem, estudos decoloniais, ecologia política e teoria estética, capazes de dar conta da complexidade das relações entre território, corpo, espiritualidade e criação artística.

No campo das políticas públicas, tornam-se urgentes mecanismos que articulem reconhecimento cultural e garantia territorial, deslocando o modelo atual que celebra artistas indígenas ao mesmo tempo em que admite violências contra seus povos. Sem terra, não há obra — não apenas no sentido material, mas ontológico. Políticas culturais precisam ser acompanhadas por marcos de proteção territorial, consulta prévia conforme a Convenção 169 da OIT e financiamento direto para iniciativas comunitárias de arte e memória que fortaleçam autonomias locais. No

âmbito internacional, programas de residências, exposições e intercâmbios poderiam incorporar protocolos éticos de participação indígena, evitando a captura institucional e garantindo que narrativas não sejam filtradas por comissões curatoriais eurocentradas. Também se fazem necessárias políticas de democratização das tecnologias digitais, permitindo que a produção audiovisual indígena se fortaleça como contra-arquivo capaz de romper o monopólio colonial da imagem.

A tensão entre mundos que atravessa a arte indígena contemporânea não encontrará resolução no âmbito da estética ou da curadoria. Trata-se de disputa ontológica que exige transformações profundas no modo como instituições, Estados e políticas entendem a vida, o território e a criação. O que se vislumbra, portanto, não é uma conclusão fechada, mas um horizonte de responsabilidade: reconhecer que outros modos de existir demandam outras formas de pesquisar, legislar, cuidar e imaginar. São esses deslocamentos, ainda em curso, que delineiam caminhos possíveis para estudos futuros e políticas que não apenas descrevam mundos indígenas, mas permitam que eles continuem a existir.

REFERÊNCIAS

APIB. Relatórios de Violência Contra os Povos Indígenas no Brasil (2021–2023). Brasília: Articulação dos Povos Indígenas do Brasil. Disponível em: <https://cimi.org.br/wp-content/uploads/2024/07/relatorio-violencia-povos-indigenas-2023-cimi.pdf> Acesso em: 12 dez. 2025.

BASILIO, A. A imagem-canto e a estética Huni Kuin. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

BARDIN, Laurence. Análise de conteúdo. São Paulo: Edições 70, 2011.

BRAUN, Virginia; CLARKE, Victoria. Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, v. 3, n. 2, p. 77–101, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>.

BOURDIEU, P. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CABOCO, G. Retomada: Corpo e Território. Catálogo de artista. São Paulo, 2021.

CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. Brasília: Senado Federal, 1988.

CONVENÇÃO 169 DA OIT. Convenção Sobre Povos Indígenas e Tribais. Genebra: Organização Internacional do Trabalho, 1989.

DOCUMENTA FIFTEEN. Kassel: Documenta Institut, 2022. Disponível em: <https://documenta-fifteen.de>. Acesso em: 12 dez. 2025.

ESBELL, J. Carta aberta sobre a presença indígena na arte contemporânea. 2020. Disponível em: <https://www.jaideresbell.com/post/carta-aberta>. Acesso em: 12 dez. 2025.

ESBELL, J. Nota pública (2021). Disponível em: <https://www.jaideresbell.com/post/nota-publica-2021>. Acesso em: 12 dez. 2025.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. A) Amazonas e Denilson Baniwa. Fundação Clóvis Salgado, 2024. Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/a-amazonas-e-denilson-baniwa/>. Acesso em: 12 dez. 2025.

GUARDIAN, The. Documenta 15 rocked by controversy over alleged antisemitic imagery. Londres, 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/jul/17/documenta-15-germany-art-fair-chief-resigns-amid-outrage-over-anti-semitic-works>. Acesso em: 12 dez. 2025.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, A. A vida não é útil. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

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

MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin. Documentação artística e institucional. Disponível em: <https://www.instagram.com/mahkumovimento/>. Acesso em: 12 dez. 2025.

MBEMBE, A. Brutalismo. São Paulo: n-1 edições, 2020.

MEDEIROS, Jotabê. Bienal de São Paulo é histórica com arte indígena. Amazônia Real, 03 set. 2021. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/bienal-de-sao-paulo/>. Acesso em: 12 dez. 2025.

MÍDIA ÍNDIA. Plataforma indígena de comunicação. Disponível em: <https://midiaindia.org>. Acesso em: 12 dez. 2025.

OIT. Convenção 169 da OIT sobre Povos Indígenas e Tribais. Genebra, 1989.

ONU. Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas. Nova York: ONU, 2007.

PAGE, Matthew J. et al. The PRISMA 2020 statement: An updated guideline for reporting systematic reviews. BMJ, v. 372, n. 71, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1136/bmj.n71>.

RANCIÈRE, J. A partilha do sensível. São Paulo: Editora 34, 2004.

RANCIÈRE, J. O desentendimento: política e filosofia. São Paulo: 34, 1996.

RIFKIN, M. Beyond Settler Time: Temporal Sovereignty and Indigenous Self-Determination. Durham: Duke University Press, 2017.

SMITH, L. T. Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples. 2. ed. Londres: Zed Books, 2012.

TUCK, E.; YANG, K. W. Decolonization is not a metaphor. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, v. 1, n. 1, 2012.

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



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