

O “terceiro espaço” da Arte Indígena Contemporânea

The ‘third space’ of Contemporary Indigenous Art

Daniel Dinato¹

Universidade do Quebec em Montreal

Resumo

O texto analisa a emergência da Arte Indígena Contemporânea (AIC) como um campo que contribui para reposicionar os sujeitos indígenas no imaginário brasileiro. Em contraste com a tradição antropológica, que privilegiou produções artísticas vinculadas a contextos considerados “tradicionais”, o artigo destaca a crescente presença de artistas indígenas em contextos urbanos. Esses artistas atuam em um “terceiro espaço”, híbrido e situado entre o tradicional e o contemporâneo, no qual afirmam novas formas de identidade, expressão e agência, ampliando as noções de indigeneidade no Brasil. Por fim, o texto apresenta uma entrevista realizada pelo autor com o artista Jaider Esbell em 2014, evidenciando aspectos centrais de sua prática e pensamento artístico.

Palavras-chave: Terceiro espaço; Arte Indígena Contemporânea; Jaider Esbell.

Abstract

The text analyzes the emergence of Contemporary Indigenous Art as a field that contributes to repositioning Indigenous peoples within the Brazilian imaginary. In contrast to the anthropological tradition, which privileged artistic productions linked to so-called “traditional” contexts, the article highlights the growing presence of Indigenous artists in urban settings. These artists operate within a “third space,” a hybrid zone situated between the traditional and the contemporary, in which they assert new forms of identity, expression, and agency, thereby expanding notions of indigeneity in Brazil. Finally, the text presents an interview conducted by the author with the artist Jaider Esbell in 2014, revealing key aspects of his artistic practice and thought.

Keywords: *Third space; Contemporary Indigenous Art; Jaider Esbell.*

É como se a Arte Indígena Contemporânea fosse um conceito que servisse minimamente para as pessoas curiosas, para os artistas se sentarem nessa sombra por alguns minutos, respirarem, tomarem fôlego e, a partir daí, continuar uma jornada, que, volto a dizer, não deveria oferecer a perspectiva de um fim, nem uma conclusão em si mesmo. Que a pesquisa continue sempre viva e reverberante, mas que ela siga para esse tempo que a gente está vivendo que é de reposicionar o indígena ou, pelo menos posicionar. Muitas das vezes, ele não foi nem sequer posicionado. Muitos brasileiros, por exemplo, ainda acreditam piamente que os índios não existem mais. Acreditam que essas sociedades já foram extintas. Então, a arte indígena contemporânea vem com esse elemento surpreendente de dizer

¹ Doutor em Estudos e Práticas das Artes na Université du Québec à Montréal (UQAM). Mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9066-0939>. E-mail: daniel@dinato.com.br.

que essas sociedades estão vivas, embora com outros nomes, com outras configurações, com outros termos, com outras roupas e outras cores também. (JAIDER ESBELL, 2018)

Início esta apresentação com as palavras de Jaider Esbell, enunciadas durante uma conversa que realizamos, Paula Berbert e eu, com ele no dia 12 de outubro de 2018, em São Paulo. A meu ver, essa fala sintetiza uma das principais contribuições da chamada Arte Indígena Contemporânea (AIC): sua potência de reposicionar o sujeito indígena no imaginário nacional. Nesse sentido, acredito que a AIC tem colaborado para ampliar e complexificar a noção de indigeneidade no Brasil, evidenciando que existem inúmeras e ilimitadas formas de sê-la.

“Índio não faz arte”

Ao escrever esse texto, é impossível não lembrar de um evento que vivenciei em 2014. Na ocasião, durante uma entrevista para a seleção de mestrado em Antropologia Social, fui interpelado por um dos membros da comissão avaliadora, que afirmou que “índio não faz arte”. Essa pessoa, com vasta experiência de pesquisa junto a povos indígenas, sugeria — se bem a compreendo — que esses povos possuem formas expressivas ou “cultura material”, mas não aquilo que, nós, não indígenas, entendemos por arte — ainda que essa seja uma questão em aberto.

Naquela época, embora a arte indígena contemporânea ainda não tivesse ocupado os principais espaços da arte contemporânea brasileira — como viria a ocorrer no final da década —, movimentos importantes já estavam em curso. Dentre eles, podemos destacar a visionária exposição *Mira! Artes visuais contemporâneas dos povos indígenas*, curada por Maria Inês de Almeida e aberta em junho de 2013 no Centro Cultural da UFMG em Belo Horizonte, que contou mais de 100 obras de 54 artistas indígenas de 5 países (Bolívia, Brasil, Colômbia, Equador e Peru). Além disso, ainda em 2013, Jaider Esbell havia organizado o *I Encontro de Todos os Povos*, no Espaço de Cultura e Arte União Operária da UFRR em Boa Vista, reunindo artistas de 11 das 13 nações indígenas que compõem o estado de Roraima, bem como realizado sua primeira exposição individual, em Normandia, sua cidade natal (SILVA, 2025). Tivesse aquele membro da banca tomado conhecimento desses projetos — suponho

que não os tenha visto —, teria ainda afirmado que “índios não fazem arte”? Ou diria que já não eram mais “índios”?

A arte indígena e a antropologia

Até aquele momento, os estudos sobre as artes indígenas no Brasil eram, salvo raras exceções, negligenciados por críticos e historiadores da arte, permanecendo sob domínio quase exclusivo da antropologia (KERN, 2017; PITTA, 2021). Em sua maioria, esses estudos analisavam as especificidades de manifestações artísticas indígenas realizadas em contextos ditos tradicionais, focando nos usos, significados, funções e agências desses “objetos²” ou expressões. Não é minha intenção, nesta breve introdução, realizar uma historiografia da antropologia da arte indígena no Brasil, mas cabe mencionar três coletâneas que foram essenciais nesse campo e que exemplificam o que busco dizer.

A primeira delas, o terceiro volume da *Suma Etnológica Brasileira*³, intitulado *Arte Índia*, coordenado por Berta Ribeiro e publicado em 1986, reúne dez artigos⁴ que abrangem o estudo da estética e dos aspectos simbólicos da cultura material de diferentes povos indígenas brasileiros, com foco no “significado simbólico contido na estrutura e na decoração do artefato” (RIBEIRO; RIBEIRO, 1986, p. 11). Baseando-se em um esquema teórico e metodológico vinculado à chamada antropologia simbólica, os artigos analisavam os fatos da cultura como fatos de comunicação. Em suma, dizia Berta Ribeiro,

O que se postula nesses trabalhos não é tanto a valorização das dimensões estéticas das obras analisadas ou simplesmente sua descrição formal, e sim as relações entre expressão (forma) e conteúdo (significado). Ou seja, formas que remetem a referentes que lhe são exteriores: sistemas de organização social, mitos, papéis rituais. Trata-se, portanto, da exteriorização

² Coloco o termo entre parênteses porque não costuma corresponder à forma como, de maneira geral, os povos indígenas compreendem e se relacionam com essas entidades relacionais. A esse respeito, convém mencionar a proposta do curador Jordan Wilson (2016), implementada na exposição *česna?em: the city before the city*, realizada em 2015 em Vancouver, que, ao substituir o termo “objeto” por “pertencimento (belonging)”, buscava justamente enfatizar as relações que os vinculam a um território específico e às pessoas que nele vivem.

³ A partir da seleção de artigos do *Handbook of South American Indians* foram publicados três volumes da *Suma Etnológica Brasileira*: I. *Etnobiologia*; II. *Tecnologia Indígena*; e III. *Arte Índia*. O plano geral previa sete volumes, dos quais quatro nunca chegaram a ser publicados.

⁴ Dos dez artigos, apenas um fazia parte da edição original do volume V do *Handbook of South American Indians*, intitulado *Art*, de A. L. Kroeber.

material de ideias e conceitos que podem ser decodificados, ou melhor, interpretados segundo o contexto cultural em que se inserem. Em outras palavras, trata-se de estudar o conjunto da parafernália que identifica o indivíduo e o grupo como uma linguagem visual, um código, uma iconografia. (RIBEIRO; RIBEIRO, 1986, p. 15)

A partir dessa perspectiva, os artigos apresentam análises de objetos ou expressões artísticas — tais como máscaras, instrumentos musicais, adornos plumários e pinturas corporais — de diferentes povos indígenas, que possuem usos e funções internas às suas comunidades, as quais, por sua vez, estão enraizadas em seus territórios tradicionais. Em outras palavras, os artistas⁵ responsáveis pelas práticas expressivas e artísticas analisadas nos textos viviam em seus próprios territórios — isto é, em aldeias — e, por meio de suas práticas, estabeleciam um diálogo direto com elementos culturais considerados tradicionais em seus povos.

Seis anos depois, em 1992, uma outra importante coletânea antropológica dedicada ao tema foi publicada. *Grafismo Indígena – Estudos de Antropologia Estética*, organizada por Lux Vidal, apresentou importantes pesquisas sobre artes gráficas entre doze sociedades indígenas e um sítio arqueológico, mostrando “tanto a antiguidade como o aspecto perseverante dessas manifestações” (VIDAL, 2007, p. 14). A maioria dos autores enfatiza os aspectos sociais, simbólicos e estéticos das práticas artísticas analisadas, destacando que, “no contexto tribal, mais do que em qualquer outro, a arte funciona como um meio de comunicação” (VIDAL, 2007, p. 17). Desta forma, os trabalhos se propõem a descrever e interpretar os contextos sociais e culturais “nos quais estas “qualidades objetivas de beleza” foram criadas e mantidas” (VIDAL, 2007, p. 17), considerando as manifestações visuais analisadas como expressões estéticas gráficas de identidades étnicas e culturais dos povos indígenas analisados. Diferentemente da publicação de 1986, porém, são abordadas questões relativas ao desenvolvimento histórico e às mudanças produzidas pelo contato com

⁵ Em relação à definição da figura do artista indígena em comparação com o artista dito ocidental — que não é o foco deste artigo —, Darcy Ribeiro afirma, no capítulo 1 da coletânea, que: “O artista índio não se sabe artista, nem a comunidade para a qual ele cria sabe o que significa isto que nós consideramos objeto artístico. O criador indígena é tão somente um homem igual aos outros, obrigado, como todos, às tarefas de subsistência da família, de participação nas durezas e alegrias da vida e de desempenho dos papéis sociais prescritos de membro da comunidade” (RIBEIRO; RIBEIRO, 1986, p. 30). Uma perspectiva bastante semelhante foi reafirmada em 2010 pela também antropóloga Els Lagrou. Segundo ela: “Trata-se de povos que não partilham nossa noção de arte. Não somente não têm palavra ou conceito equivalente aos de arte e estética de nossa tradição ocidental, como parecem representar, no que fazem e valorizam, o polo contrário do fazer e pensar do Ocidente neste campo” (LAGROU, 2010, p. 1).

os Brancos e com a sociedade nacional de forma geral. Nesse sentido, Vidal e da Silva afirmam que:

Vários trabalhos desta coletânea consideram as manifestações visuais analisadas como expressão estética gráfica de identidades étnicas e culturais de povos indígenas, confrontados principalmente de fora, ou seja, a partir do polo das sociedades nacionais em que se encontram inseridos. (VIDAL, 2007, p. 280)

Da mesma forma, entretanto, que na coletânea de 1986, todos os artistas que produziram as práticas artísticas analisadas viviam em seus territórios (em sua maioria, aldeados e em contexto 'rural') e estavam em diálogo direto com os saberes e práticas ditos tradicionais de suas nações. Ainda que, como tenha mostrado o Censo de 1991⁶ — o primeiro no Brasil a contar a população indígena —, já naquela época 24,15% da população indígena declarasse viver em contexto urbano, esse fenômeno foi ignorado pelos autores do livro. Sem avaliar a qualidade dos textos, ressalto que eles reforçam, ainda que involuntariamente, a ideia de que a cultura indígena — o que inclui a arte —, para existir, deve ser produzida a partir de um território específico, em geral "rural" e coletivizado, considerado tradicional, não sendo vista como algo que pudesse ser praticado por indivíduos indígenas vivendo em contextos urbanos ou ditos "não tradicionais".

Esse mesmo problema persiste na terceira coletânea que evocarei neste artigo. Publicado em 2013, *Quimeras em diálogo – Grafismo e figuração na arte indígena*, organizado por Carlo Severi e Els Lagrou, propõe uma 'antropologia da percepção que analisa o estatuto e a agência da imagem em sua relação com o universo cognitivo particular no qual opera' (LAGROU, SEVERI, 2013, p. 14). Mobilizando a noção de quimera — 'onde o que é dado a ver apela necessariamente à interpretação do que é implícito' (LAGROU, SEVERI, 2013, p. 14) —, o livro reúne um conjunto de textos dedicados à figuração e aos grafismos indígenas da Amazônia, propondo-se a testar essa definição e a investigar sob quais formas as quimeras podem existir nessa região. Também aqui, ainda que, segundo o Censo de 2010 (IBGE, 2011), a população indígena urbana representasse 36,2% do total de 896.917 pessoas

⁶ A população auto-declarada indígena na época era de 294.131 pessoas, das quais 71.026 viviam em contexto urbano. Para mais informações, ver: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). *População residente, segundo a situação do domicílio e a condição de autoidentificação indígena*. Disponível em: <https://indigenas.ibge.gov.br/graficos-e-tabelas-2.html>. Acesso em: 24 mar. 2026.

autodeclaradas indígenas no Brasil à época, esse fenômeno também não foi contemplado na publicação.

O terceiro espaço

Em 2022, o Censo do IBGE mostrou que, das 1.693.535 pessoas autodeclaradas indígenas no Brasil, 914.746 viviam em regiões urbanas. Além disso, do número total, 1.071.992 viviam fora de Terras Indígenas demarcadas (IBGE, 2023). Artistas indígenas contemporâneos — que, por diversas razões, nasceram ou passaram a viver ao longo de suas vidas em contextos urbanos, muitas vezes longe dos territórios tradicionais de seus povos —, como Denilson Baniwa (residente em Niterói, Rio de Janeiro), Daiara Tukano (residente em Brasília, Distrito Federal), Aislan Pankararu (residente em São Paulo, São Paulo), Naine Terena e Gustavo Caboco (residentes em Cuiabá, Mato Grosso) — para citar apenas alguns⁷ — podem ser considerados parte dessas estatísticas. Eles também integram, eu diria, aquilo que o curador Cree Gerald McMaster, a partir de uma ideia do artista Métis Edward Poitras, denominou de ‘nova tribo’. Segundo o autor, trata-se de artistas:

Cujas práticas, embora não convencionais, não tradicionais e, por vezes, controversas, continuam, em grande medida, fortemente comprometidas com a expressão de sua identidade indígena. Esses novos artistas tendem a situar-se nos interstícios de espaços bem definidos. Eles são mais propensos a problematizar sua agência em relação à comunidade. (McMaster, 1999, p. 44, nossa tradução).

Para McMaster, o artista indígena contemporâneo vive e opera em múltiplos espaços, ambíguos e indeterminados, mas repletos de possibilidades: um “entre-lugar” (in-betweenness). Nessa perspectiva, esses artistas habitam e atuam não apenas entre o território tradicional e o espaço urbano, mas também entre o tradicional e o contemporâneo, o centro e a periferia, o museu e a galeria, a arte e o artesanato, bem como entre o indígena e o não indígena (aboriginal/non-aboriginal). Nesse sentido, evocando o teórico pós-colonial Homi Bhabha, o curador afirma que:

⁷ Jaider Esbell residia em Boa Vista, Roraima desde os seus 18 anos, tendo nascido em Normandia, em território onde hoje é a T.I Raposa Serra do Sol, demarcada em 2005.

Para citar Homi Bhabha, a hibrididade ‘é o “terceiro espaço” que permite o surgimento de outras posições. Trata-se de um espaço conceitual no qual novas atitudes, opiniões e modos de pensar e sentir podem ser expressos, onde novos pontos de vista são apresentados e novas abordagens e orientações são observadas. Bhabha denomina esse ‘terceiro espaço’ como um espaço incomensurável, porém produtivo, de diferença cultural. A hibrididade é comumente utilizada para descrever algo de origens mistas ou composto por elementos distintos. De fato, o termo possui outras conotações: ele abrange a ideia de ocupar espaços intermediários, bem como entidades múltiplas, compostas ou sincréticas e novas formações, além de pessoas mestiças. Sugiro que, nesse terceiro espaço, ou ‘reserva x’, emerge um novo sujeito, a ‘nova tribo’. Trata-se de um novo lugar que permite a indivíduos diferenciados levarem consigo princípios antigos para participar de forma produtiva e criativa no mundo. (McMaster, 1999, p. 190, nossa tradução)

Segundo McMaster, desde o fim da Segunda Guerra Mundial, os povos indígenas da América do Norte estariam vivendo em um período “pós-reserva”, marcado pelo enfraquecimento do controle total do Estado e pela consequente transferência de autoridade para os conselhos próprios de cada nação indígena. Nesse contexto — que coincide com a migração significativa de populações indígenas dessas regiões para os centros urbanos —, esses povos teriam passado a “reivindicar sua subjetividade, buscando alcançar a plena posse de si mesmos” (McMaster, 1999, p. 37, nossa tradução). É nesse momento “pós-reserva”, portanto, que emergiria o que o autor denomina de “nova tribo” da arte indígena contemporânea.

Quinze anos depois, um argumento semelhante foi apresentado por David Garneau, artista Métis, ao defender que “o mundo da arte indígena é um terceiro espaço, uma corrente entre e no interior dos mundos da arte aborígine e da arte dominante” (Garneau, 2014, p. 321, nossa tradução). Nesse artigo, o autor propõe uma distinção entre o que classifica como arte/artista aborígine (*aboriginal artist*) — aquele que não apenas reconhece sua ancestralidade em relação a um determinado grupo, mas também declara uma relação direta entre sua produção criativa e sua cultura de origem — da arte/artista indígena (*indigenous artist*) — aquele que expressa uma cosmovisão indígena, em vez de simplesmente ou prioritariamente ilustrar sua cultura particular, e que busca construir um espaço autônomo não prescrito nem pela cultura

dominante nem por uma cultura indígena tradicional. Tendo em mente esses termos, Garneau afirma que:

O paradoxo, então, é que, ao se identificar e trabalhar como artista aborígine (aboriginal artist), você pode ser capaz de nadar no grande lago, mas apenas se nadar como os outros peixes nadam. Alternativamente, você poderia permanecer em sua bolha, como um espécime exótico, e fora do alcance da atenção crítica. Mas, se você deseja engajar o mundo a partir de um ponto de vista indígena sem ser confinado apenas à perspectiva específica de sua cultura, é necessário nadar tanto no lago quanto através da bolha; é preciso um terceiro espaço, a corrente indígena. (Garneau, 2014, p. 326)

Hoje, olhando retrospectivamente para o momento de emergência do movimento da Arte Indígena Contemporânea⁸ (AIC) no Brasil — e, sobretudo, para a atuação de duas de suas figuras centrais, Denilson Baniwa e Jaider Esbell —, parece possível afirmar que, para alcançar a atenção da crítica (e do campo da arte em geral), foi necessário que os artistas indígenas contemporâneos fossem além e rompessem a bolha do chamado “tradicional”. Foi necessário que se engajassem não apenas com as tradições de seus povos, mas também com linguagens, teorias críticas e com as tendências da arte não indígena, brasileira e global, moderna e contemporânea. Precisaram habitar um novo espaço: terceiro, híbrido, múltiplo e reposicionar-se enquanto indivíduos, para que pudessem ser reconhecidos como sujeitos — como pares — e não mais apenas como objetos do discurso alheio. Pode-se dizer, então, que foi preciso ocupar um lugar de fronteira para conseguir se fazer ouvir em toda a sua multiplicidade.

Essa luta, é claro, não começou com a AIC — nem terminará com ela —, mas acredito que algo se deslocou de modo irreversível, ainda bem. Nesse sentido, podemos lembrar como alguns de seus eventos precursores, por exemplo, da propaganda da União das Nações Indígenas⁹, realizada no final dos anos 1980, pós-Constituição de 1988, em que Mac Suara Kadiwel despe-se de sua “roupa de Branco”, ficando apenas com os adereços ditos tradicionais sobre o corpo e, olhando para a

⁸ É importante ressaltar que a AIC envolve um conjunto heterogêneo de artistas, com diferentes experiências e práticas. Mesmo em relação ao termo, há ruídos e disputas conceituais. Naine Terena, por exemplo, propõe o uso da expressão “Manifestações Estéticas Indígenas” (JESUS, 2022).

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mJnjl5z1Wrw>. Acesso em: 24 mar. 2026.

câmera, questiona o espectador: “Você acha que está faltando alguma coisa em mim, né?”. Podemos também recordar a famosa performance de Ailton Krenak na Assembleia Constituinte de 1988, quando pinta seu rosto, bem como seu visionário *Programa de Índio*, realizado na Rádio USP entre 1985 e 1991. Poderíamos lembrar ainda de Eliane Potiguara, a primeira escritora indígena a publicar no Brasil, e de Tiurê Potiguara, que, desde 1975, produziu uma importante série de fotografias, performances e filmes, como *Baía da Traição* (1985) e *Mekaron* (1993). Todos esses artistas e pensadores, eu diria, viveram e ainda vivem um terceiro espaço, um entre-lugar, para além do binômio tradicional/contemporâneo. Eles abriram espaço para a geração da AIC ocupar, merecidamente e não sem conflitos, os principais espaços da arte contemporânea no Brasil¹⁰.

A entrevista

A entrevista transcrita abaixo foi realizada por e-mail, em outubro de 2014. À época, eu desenvolvía meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Ciências Sociais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), dedicado à exposição *¡MIRA! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas*. Enviei então um questionário com dez questões a diversos artistas participantes da mostra. Três deles — Jaider Esbell, Harry Valera e Benjamín Jacanamijoy Tisoy¹¹ — gentilmente responderam a um jovem pesquisador iniciante. Naquele momento, além de sua participação na exposição supracitada, Jaider já havia organizado outros projetos importantes, como o *I Encontro de Todos os Povos*, em Boa Vista, reunindo 11 das 13 nações indígenas que compõem o estado de Roraima, bem como realizado sua primeira exposição individual, em Normandia (Silva, 2025). A Arte Indígena Contemporânea (AIC), porém, ainda não havia alcançado a visibilidade e a legitimidade que viria a alcançar ao final daquela década.

Nesse sentido, parece-me importante fazer circulá-la, pois ela já anunciava questões centrais para Jaider, como sua visão da arte como um meio de comunicação

¹⁰ Como questão para pesquisas futuras, será relevante compreender mais profundamente a relação entre a Constituição de 1988, as mudanças que ela introduziu na relação do Estado brasileiro com os povos indígenas e a emergência da “nova tribo” da Arte Indígena Contemporânea, alguns anos depois.

¹¹ As três entrevistas foram publicadas previamente em Dinato (2014).

entre mundos, que “se completa com a referência ancestral” e que deveria cumprir uma “função social”. Ele afirmava desejar que sua arte fosse vista “como um ponto de entrada, na vida das pessoas, para um lugar inalcançável, que nós, indígenas, acreditamos existir e que, em algumas condições, podemos até alcançar”. Pintava, dizia ainda, “para falar desse mundo dos indígenas que vivem em mundos impossíveis, não físicos ou palpáveis”. Além disso, relatava retratar em suas pinturas “a dor da incompreensão, a diferença, a indiferença e a autodestruição”. Por fim, não se eximia de defender a venda de obras como um modo de exercer sua capacidade criativa em plenitude e citava a loucura de Frida Kahlo - construída “em cima do declínio de seu amor e de seu corpo como fonte de admiração” - como fonte de inspiração.

1. Você faz parte de algum grupo indígena? Qual?

Sim, eu sou da etnia Makuxi, povo que vive no Brasil (Roraima), na Guiana e parte da Venezuela.

2. Você mora junto a seu grupo indígena?

Não, eu moro na cidade de Boa Vista, a capital do Estado e vou na reserva periodicamente. Eu deixei a comunidade aos 18 anos para estudar e trabalhar, vivo na cidade desde então.

3. Como você aprendeu a pintar?

Eu sou autodidata, a pintura é apenas um elemento que aplico em formas para compor um projeto de comunicação, no caso, a obra de arte. Eu não sou pintor, eu busco colocar a tinta, seus contrastes em perfeito equilíbrio com a forma para estar pronta a primeira proposta da minha obra, a obra se completa com a referência ancestral e daí alguém precisa dizer do que se trata, o que sempre vem em forma de texto ou outras referências. Parece complicado, mas eu me comunico assim com a

arte, sempre uma extensão a ser complementada. É esse o grande detalhe da arte indígena contemporânea.

4. O que é arte?

Arte é algo que vem depois do artista. É uma palavra difícil de decifrar pois está mais associada a uma função subjetiva que a uma categoria isolada, com medidas métricas. Arte é algo que passa por um processo criativo, geralmente fruto da conjuntura da vida social e política do artista, vai adiante e deve cumprir uma função social, transformadora, muito além da mera função de atender o conforto de quem busca unicamente contemplar. Arte é algo vivo, poderoso, que causa impacto imediato e reverbera. Esse impacto é o resultado de todas essas energias, que volto a dizer, deve estar bem definido na figura enigmática do artista e em sua relação com o mundo.

5. Como você espera que os quadros sejam vistos pelo público?

Geralmente eu vejo essa relação da obra interagindo com as pessoas, uma relação injusta, especialmente para a arte feita por artistas indígenas. Explico; tudo depende do que a pessoa que está diante da obra está pré-disposta a receber, o quanto ela vai se permitir para que a mensagem comece a ter algum efeito mais profundo. Como meus quadros contam geralmente uma história longa e complexa, mas longe do óbvio e da reprodução, o que me deixa tenso é ser tido como um artista abstrato. Eu espero que as obras sejam vistas como um ponto de entrada, na vida das pessoas, para um lugar inalcançável, que nós indígenas, acreditamos existir e em algumas condições podemos até alcançar.

6. Por que você pinta?

Eu pinto porque sei que as pessoas são muito atraídas pelo visual. As cores causam nas pessoas, todas as sensações e dependendo de como as cores são usadas, são ferramentas altamente eficazes no processo de comunicação. Se você

tem o domínio das cores, você tem uma espécie de poder e se o artista tem sensibilidade pra trabalhar isso na medida certa, ele atinge um nível que o senso comum estabelece como gênio. Eu pinto para falar desse mundo dos indígenas que vivem em mundos impossíveis, não físicos ou palpáveis. Eu pinto para dar forma a esse mundo imaginário que de outra forma estaria mais longe de ser concebido. Eu pinto para falar o que ninguém talvez quisesse ouvir.

7. O que você retrata em suas telas?

O inconsciente, a beleza da lei da natureza, a dor da incompreensão, a diferença, a indiferença e a autodestruição.

8. Como você enxerga a venda de quadros?

Eu acho que tem que vender mesmo. Temos que valorizar sempre a obra original, a autenticidade, aquilo só existe ali, e em nenhum outro lugar no mundo. Hoje você pode paziguar o seu apego guardando as fotografias das obras e assim, pode e deve vender a obra. A nossa economia mudou, mas os valores de trocas são os mesmos, a vida flui nessa troca e ali se exercitam as habilidades de estipular valor pra tudo, o que é muito natural das pessoas. Volto a dizer; a arte deve amparar o artista e também o contrário. O artista deve ir além de apenas “sobreviver” da sua arte, ele deve ter condições de exercer sua capacidade criativa na plenitude e hoje mais do que nunca, sem dinheiro nada poderá ser feito. Vamos adquirir uma obra?

9. Conte mais sobre sua arte:

A minha arte é apenas uma “desculpa” para eu falar de coisas que não diria se não fosse artista.

10. Você admira quais artistas?

Eu gosto da loucura da vida de Frida Kahlo. Ela construí-a-se em cima do declínio de seu amor e de seu corpo.

Conclusão

Conheci Jaider Esbell através do Facebook, em 2013. Nesse mesmo ano, tive a oportunidade de ver sua obra *Mais um parto* (2012) na exposição *¡MIRA!*. Alguns dias depois, escrevi a ele para conhecer melhor seu trabalho e perguntar se costumava comercializar suas obras. Oito anos depois, na última vez em que nos vimos, durante a semana de abertura da 34ª Bienal de São Paulo (a “Bienal dos Índios”, como ele a renomeou), Jaider me entregou a única pintura que comprei dele. Nesse dia, ele foi de táxi até o local onde eu estava hospedado e, sem parar, me entregou a obra. Antes disso, porém, fez um gesto que, assim como a frase com a qual começo este texto, me parece também resumir bem sua atuação dentro do voraz sistema da arte contemporânea: esticou o braço para fora da janela do carro, esperou tranquilamente que eu me aproximasse e, quando cheguei bem perto, com um único movimento, driblou minha mão e bateu com a pintura no meu braço, sorrindo — como quem diz: “fica esperto”. E então se foi.

Referências

DINATO, Daniel Revillion. **Permanências e mudanças na arte indígena: o caso da exposição “Mira!”**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/115944>. Acesso em: 24 mar. 2026.

GARNEAU, David. Indigenous art: From appreciation to art criticism. Em: ***Double Desire: Transculturation and Indigenous Contemporary Art***, 2014, p. 311-26.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Censo Demográfico 2010*. Rio de Janeiro: IBGE, 2011. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/>. Acesso em: 24 mar. 2026.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Censo Demográfico 2022*. Rio de Janeiro: IBGE, 2023. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/>. Acesso em: 24 mar. 2026.

JESUS, Naine Terena. Manifestações estéticas indígenas: pensar o fazer arte indígena no Brasil. **Revista Estado da Arte**, v. 3, n. 2, p. 457-463, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n2-2022-66614>. Acesso em: 24 mar. 2026.

KERN, Daniela. Historiography of Indian Art in Brazil and the Native Voice as Missing Perspective. Em: AVOLESE, C. M.; CONDURU, R. (org.). **New worlds: frontiers, inclusion, utopias**. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA); Comité International de l'Histoire de l'Art; Vasto, 2017. p. 101-115.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, SP, v. 2, n. 00, 2010. DOI: [10.20396/proa.v2i00.16419](https://doi.org/10.20396/proa.v2i00.16419). Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16419>. Acesso em: 24 mar. 2026.

LAGROU, Els et SEVERI, Carlo (ed.). **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

MCMMASTER, Gerald. **The New Tribe: Critical Perspectives and Practices in Aboriginal Contemporary Art**. Gilmore Reproductions, 1999.

PITTA, Fernanda Mendonça. A ‘breve história da arte’ e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 223–257, 2021. DOI: [10.20396/modos.v5i3.8666380](https://doi.org/10.20396/modos.v5i3.8666380). Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8666380>. Acesso em: 24 mar. 2026.

RIBEIRO, Berta G.; RIBEIRO, Darcy. **Suma etnológica brasileira : Arte Índia**. Petrópolis, RJ: Vozes; FINEP, 1986.

SILVA, Ivete da. O Neto de Makunaimê é Doutor das Artes: a trajetória do artista indígena Makuxi Jaider Esbell . **Revista Digital do LAV**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. e15/1–18, 2025. DOI: 10.5902/1983734890400. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/90400>. Acesso em: 20 jan. 2026.

VIDAL, Lux Boelitz (org.). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2007. Publicado originalmente em 1992.

WILSON, Jordan. “Belongings” in *čəsnaʔəm: the city before the city*. *Intellectual Property Issues in Cultural Heritage (IPinCH)*, 27 jan. 2016. Disponível em: <http://www.sfu.ca/ipinch/outputs/blog/citybeforecitybelongings/>.



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