

Uma década do movimento de Arte Indígena Contemporânea no Brasil: um caminho transgeracional coletivo em rede

A Decade of the Contemporary Indigenous Art Movement in Brazil: A Collective, Networked, and Transgenerational Journey

Laura Burocco¹

Centro em Rede de Investigação em Antropologia

Resumo

O artigo analisa a consolidação da Arte Indígena Contemporânea no Brasil na última década, destacando seu caráter coletivo, transgeracional e politicamente engajado. A partir de exposições, projetos institucionais e articulações internacionais, evidencia a ampliação da presença de artistas, curadores e coletivos indígenas em circuitos nacionais e globais, bem como as tensões que isso produz nas estruturas institucionais e narrativas históricas. Originado do podcast AIC, no âmbito do projeto A North-South Dialogue in Afro-Indigenous Art (2022–2024), o texto reconhece avanços, mas também aponta contradições e alerta para possíveis capturas pelo mercado de arte brasileiro e internacional. Conclui que a Arte Indígena Contemporânea se afirma como um campo crítico em expansão, no qual estética, política e cosmologia se articulam para questionar o universalismo e as lógicas competitivas do conhecimento ocidental.

Palavras-chave: Acervos; História da Arte; Coletivos; Pedagogia.

Abstract

The article examines the consolidation of Contemporary Indigenous Art in Brazil over the past decade, highlighting its collective, transgenerational, and politically engaged character. Through exhibitions, institutional projects, and international networks, it shows how Indigenous artists, curators, and collectives have expanded their presence in national and global circuits while also challenging institutional structures and dominant historical narratives. Originating from the AIC podcast developed within the project A North-South Dialogue in Afro-Indigenous Art (2022–2024), the text acknowledges both achievements and contradictions, while also warning against potential capture by the Brazilian and international art markets. It concludes that Contemporary Indigenous Art in Brazil has emerged as an expanding critical field in which aesthetics, politics, and cosmology intertwine to question universalism and the competitive logics of Western knowledge production.

Keywords: Collections; Art History; Collectives; Pedagogy.

Introdução

Em 2020, quando o Brasil passava por um dos momentos mais sombrios da sua história recente, Gilberto Gil declarou em entrevista: “No Brasil as coisas estão piorando e melhorando ao mesmo tempo. Melhoram na medida em que aqueles que querem que piorem, fazem tanto mal que criam condições para que aqueles que

¹ Pesquisador Associado Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA) ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, Portugal. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7767-4941>. E-mail: lburocco@gmail.com.

querem que melhorem sejam encorajados a agir” (Gill apud Burocco, 2021). A observação do Gill encontra respaldo nas palavras de Kassia Borges: “O movimento de Arte Indígena Contemporânea ganhou mais força no governo Bolsonaro porque foi um inferno, foi um governo genocida²” (comunicação particular, 2023). Sem dúvida uma nova geração de artistas do movimento Indígena brasileiro (*uma guinada transgeracional fenomenal*, Esbell, 2020) tem assumido a linha de frente, utilizando a arte como instrumento e dar continuidade a uma luta intergeracional travada com múltiplas ferramentas. Como destacou Ailton Krenak em 2022: ‘Em 1987, durante a Assembleia Constituinte, a gente estava dismantelando uma assimilação. Vocês, artistas da exposição Hãhãw, estão dando consequência a esse gesto que pode ter ficado despercebido: a gente conseguiu impedir que o Brasil se tornasse uma nação de mestiços assimilados` (Krenak apud Milanez et al., 2024, p.670).

Com foco na trajetória e na produção de artistas, curadores e acadêmicos indígenas brasileiros, este capítulo acompanha o processo de afirmação da Arte Indígena Contemporânea no Brasil e sua crescente projeção internacional. Ao mesmo tempo, evidencia como esse movimento se articula à luta indígena global pelo reconhecimento das estéticas, dos saberes e das identidades dos povos indígenas, revelando a indissociabilidade entre prática artística e ação política. Essas observações e trajetória foram reconstruídas por meio de entrevista realizadas pessoalmente ao longo do projeto *Diálogo Sul Norte sobre Arte Afro-Indígena* com algum dos maiores representantes desse movimento indígena brasileiro, e através da leitura de fontes secundárias. O projeto, realizado entre 2022-2023, em sequência do *Pavilhão Sámi* na 59ª Biennale de Veneza, incluiu a realização de duas conversas online entre artistas Indígenas Brasileiros e uns artistas e acadêmicos Sámi. Para facilitar o diálogo, e introduzir a história do movimento de AIC Brasileiro aos interlocutores Sámi, em quase ausência de materiais em língua inglesa, foi realizado o podcast, *AIC – Arte Indígena Contemporânea*, traduzido em língua inglesa³. O título foi uma homenagem ao falecido artista e pensador Jaider Esbell, que o cunhou.

² Levando como exemplo o caso dos Yanomami durante a epidemia de COVID um estudo do Instituto Socioambiental em parceria com a Universidade Federal de Minas Gerais analisou um possível cenário de contágio considerando 50% da população (13.800 pessoas) nas áreas mais afetadas. No pior cenário, com alta transmissão, ocorreram até 5.000 novos casos em 120 dias, atingindo 40% da população. (Burocco, 2020)

³ A primeira versão em português foi disponibilizada anteriormente a todo/as participantes e pode se encontrar online.

Apesar da intenção do Esbell ser aquela de tomar distância da denominação de Arte contemporânea Indígena – “a arte antes de ser contemporânea ela é indígena” (Esbell, 2019, p. 49) - precisamente para afirmar a existência desde sempre da arte Indígena, apesar de não ‘reconhecida’ pelo mundo da arte ocidental, é preciso prestar atenção para ‘um risco muito grande na aceitação imediata das categorizações’, que Naine Terena lança em manifestar a sua preferência pelo termo *MEIN - Manifestações Estéticas Indígenas*. Se nas palavras de Esbell “o termo espacial, chamado contemporâneo também é algo datado, desgastado e que quando é posto a serviço de uma avaliação unilateral não atende quando a linha do tempo, das ideias, e os feitos acabam por se desalinhar por não obedecerem mais a uma estrutura de controle e manipulação” (Esbell, 2020b, p.3), Terena afirma (2022, p.454) que corre-se o risco, que estas categorizações (arte/contemporânea) possam ‘elevar algumas produções e colocar outras em situação de invisibilidade e vulnerabilidade’ assim como ‘deixar parentes indígenas que estão nas aldeias com dúvida sobre a legitimidade de suas produções’ acabando tendo o efeito de enfatizar, em vez de contrastar, a preconceituosa divisão entre arte e artesanato⁴. O capítulo origina-se do roteiro do primeiro episódio do podcast AIC— a ascensão da arte indígena contemporânea no Brasil.

A demarcação das Instituições de Arte do e no Brasil

A presença de artistas indígenas no cenário artístico brasileiro chama atenção há pelo menos uma década. Na peça de teatro ‘*Makunaimã: o mito através do tempo*’ (Taurepang et al. 2019) realizada no museu/casa de Mário de Andrade em São Paulo, durante a comemoração do centenário da “*Semana de Arte Moderna*” em 2019, Jaider Esbell, afirma que, naquela época, havia cerca de 10 artistas indígenas reconhecidos no Brasil. A peça encena uma conversa imaginária entre o fantasma de Mário de Andrade e intelectuais, artistas e acadêmicos indígenas herdeiros de Makunaíma. Cristino Wapichana, escritor indígena pertencente ao povo Wapichara, afirma:

Makunaimã: o mito através do tempo’ é um livro revolucionário. Ele traz à tona vozes e visões do outro lado — o indígena —, que por noventa anos foi

⁴ Neste sentido foi interessante a escolha dos curadores da *Luleå 2022 Craft & Art Biennale*, Onkar Kular e Christina Zetterlund. Que fizeram questão de remarcar no texto curatorial como “a Bienal inclui artesanato e arte. E não o artesanato em relação à arte, relação que confirmaria uma longa hierarquia histórica na biografia da arte ocidental”. Em vez disso, decidem “situar o artesanato numa paisagem mais ampla de fabricação que inclui tudo, desde a preparação de alimentos e tecelagem, modificações de carros e escultura em madeira, artesanato em palha e jóias. Ofícios que existem no cotidiano, independentemente da origem, classe e formação do sujeito criador” (Burocco, Buala 12 Janeiro 2023)

totalmente invisível, sendo repetidamente desrespeitado em sua existência e em sua sacralidade. Este processo começa com a recuperação da própria figura de Makunaimã, a divindade indígena que habita o Monte Roraima, no extremo norte do Brasil, e que faz parte da sacralidade de alguns povos indígenas que vivem sob seus cuidados e olhar. (Taurepang et al.2019, p.11)

Esbell já havia manifestado sua íntima relação com Makunaíma no texto *Makunaima, O Meu Avô em Mim!*, ao afirmar que “Makunaima não é só um guerreiro forte, másculo, macho e viril distante de uma realidade possível. [...] Ele é uma energia densa, forte, com fonte própria como uma bananeira” (2018, p. 11). Essa relação também aparece na exposição *Trans Makunaima, O Buraco é mais Embaixo* (2018) realizada em Manaus, dedicada ao personagem. Na legenda da obra *Makunaima V. Técnica*, o artista afirma: “A parte que acredita que Makunaíma tem mesmo caráter nenhum está fora de moda, mas bem representa o Brasil preguiçoso de gente com índole duvidosa” (2018, p. 28). Em 2026, a exposição coletiva “*Macunaíma é Duwid*”⁵ com curadoria do artista wapichana Gustavo Caboco e assistência de Thierry Freitas, também destacou a complexidade do personagem por meio de obras de artistas do grupo Ajuri (mutirão), formado por Jaider Esbell, Carmézia Emiliano, Jama Wapixana, Bartô Macuxi, Mario Flores Taurepang e Isaias Miliano, além dos convidados Denílson Baniwa e Glicéria Tupinambá (Gobbi, 2026). A mostra reafirma uma intenção já presente na curadoria da Bienal de Veneza de 2024, descrita por Caboco como:

[...] uma decisão mesmo de assumir o lugar do Nordeste por ser o litoral para confrontar as muitas narrativas de invasão e descobrimento também que continuam sendo as histórias mais repetidas, como por exemplo aquela do Hans Staden, histórias que trazem a visão europeia do que a invasão do litoral foi. E hoje tem um debate forte entre artistas do Nordeste [sobre estas contra historias, N.da A.] (comunicação pessoal, Burocco, 2024).

Se nos últimos anos teve um evidente crescimento do número de artistas indígenas no Brasil, alguns eventos e exposições foram cruciais para que esta afirmação acontecesse. Como afirmou Adriano Pedrosa em 2019: “nos últimos cinco anos houveram mais exposições dedicadas à arte indígena algo que você não teria visto 10 anos atrás”. Uma das primeiras exposições inteiramente dedicadas a artistas indígenas foi *MIRA: Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas*, realizada

⁵ <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/macunaima-e-duwid/>

em 2014 na Universidade Federal de Minas Gerais, com curadoria de Maria Inês de Almeida. Observa Arissana Pataxó, que integrou o projeto:

A partir da exposição MIRA, compreendi o quanto o Brasil estava atrasado em termos de acesso à arte indígena e de acesso de artistas indígenas a espaços oficiais de arte. Quando vi o perfil de artistas indígenas vindos de outros países próximos – havia professores universitários, curadores, outros estudando arte e trabalhando em instituições de arte. (comunicação pessoal, 2023)

A exposição reuniu 125 obras de 54 artistas indígenas do Brasil, Bolívia, Colômbia, Equador e Peru trabalhando em diferentes linguagens como telas, esculturas e vídeos com o objetivo de “pensar a construção do conhecimento a partir de outras perspectivas culturais”. Isto implica considerar a multiplicidade das perspectivas dos povos indígenas sobre questões como guerra, espiritualidade, gênero e violência. Segundo a professora Leda Martins da Universidade Federal de Minas Gerais:

O MIRA permitiu enfatizar a urgência de incorporar as perspectivas, pensamentos e práticas dos povos indígenas nos circuitos de produção do conhecimento acadêmico - contribuindo efetivamente para a visibilidade e valorização que há muito merecem (Almeida, 2014)

Um segundo momento importante foi a indicação de Jaider Esbell, Ibã Huni Kuin e Arissana Pataxó ao prêmio PIPA 2016. Esbell ganhou o prêmio PIPA online, enquanto Arissana ficou em segundo lugar. O prêmio não busca revelar novos nomes, mas reconhecer e dar visibilidade a artistas já consolidados no cenário brasileiro. A categoria online é decidida pelo público, o que leva os próprios artistas a promoverem suas obras. Segundo Arissana:

[...] nessa divulgação acabamos expandindo muito o público que acompanha e conhece o nosso trabalho. Jaider ganhou o primeiro lugar e eu o segundo, e vários outros artistas foram indicados nos últimos anos. Naquela época, teve um impacto enorme, por sermos os primeiros artistas indígenas a sermos indicados. (comunicação pessoal, 2023)

Desde então Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Daiara Tukano, Isael Maxakali, Aislan Pankararu, Glicéria Tupinambá e UÝRA (Emerson Pontes) conquistaram os prêmios PIPA.

Em 2017, Ailton Krenak, escritor, pensador e liderança histórica do movimento indígena, no âmbito dos “*Episódios do Sul*” promovidos pelo Goethe-Institut de São

Paulo, reuniu artistas indígenas então emergentes, criando um espaço de encontro e articulação. Em destacar a importância desse momento, Arissana Pataxó, entre o/as participantes, afirma: “Ailton Krenak percebeu que alguns artistas precisavam ser reunidos para conversar e se conhecerem e quis criar uma rede de aproximação entre os artistas, curadores e pesquisadores de arte indígena. Foi no final de 2017 ao início de 2018, que conseguimos estabelecer esse vínculo e colaborar com o trabalho uns dos outros, e a promoção da arte indígena começou a se fortalecer nos espaços institucionais” (comunicação pessoal, 2023). Segundo Denilson Baniwa: “Se não fosse pelo encontro no Goethe, de repente, a gente nunca se conheceria, nunca teria trabalhado juntos. Estaria cada um no seu lugar, trabalhando só sua comunidade, só no seu círculo muito, muito íntimo” (comunicação pessoal, Burocco, 2024). No mesmo ano, Sandra Benites, do povo Guaraní Nandeva, educadora e doutora em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi nomeada co-curadora da exposição “*Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena*” no Museu de Arte do Rio de Janeiro⁶. Foi a primeira vez que uma curadora indígena foi convidada para organizar uma exposição em uma grande instituição do Brasil. Nas palavras de Kassia Borges “percebi que as coisas também estavam mudando. Já tinha feito uma exposição na Tate em Londres, onde estava o Ramiro (curador adjunto de Arte das Primeira Nações e Indígena na Tate Modern, N.da A), mas no Brasil tudo ficava igual. Quando vi Sandra, Jaider, os MAHKU e Denilson, pensei: algo está mudando!” (comunicação pessoal, Burocco, 2023). Dois anos depois, em 2019, foi Denilson Baniwa, junto com Pedro Gradella, a ocupar a galeria da Universidade Federal Fluminense com a exposição *Teko Porã e ReAntropofagia*. A exposição traçou um panorama da produção indígena brasileira com utilização de diferentes linguagens, entre eles vídeo, fotografia digital com um claro remando antropofágico.

Figura 1 - Re-antropofagia, Niterói, Rio de Janeiro, 2019.

⁶ Sobre o processo curatorial veja-se Sandra Benites, Pablo Lafuente, 2019a, 2019b



Fonte: lauraburocco.

Ao se referir ao movimento antropofágico, Denílson declara:

Eu acho genial [a vontade do movimento antropofágico de devorar tudo, N.da A] por isso mesmo que precisamos ver onde tudo aquilo virou algo sem sentido hoje; foi modificado ao ponto de ter pouco daquela ideia inicial. Tem que se tomar o discurso sobre como a antropofagia é necessária para que hoje possamos repensar a colonização, buscar meios pela arte de nos encontrar no Brasil. É um requerer o sentido original antropófago. Essa obra está na entrada da exposição para que todos os artistas Indígenas possam devora-la, e seguindo na exposição. Depois vemos os resultados desse devorar. Entã o é uma oferenda para os artistas Indígenas; um modo de devorar tudo o que foi colonizado, e daí começar a repensar seu papel na arte. Se, como mais um outro artista, ou como um índice de novos pensamentos. O texto no papel é um aviso, que não o existe arte brasileira sem repensarmos o nosso estado de colonizados ainda hoje. (comunicação pessoal, Burocco, 2019)

Entre 2019-2020, uma outra exposição de impacto foi a exposição *Vai e Vem* com curadoria de Raphael Fonseca realizada no *Centro Cultural Banco do Brasil*. Através do trabalho de mais de 30 artistas indígenas contemporâneos de diversas formações, e de diversas regiões do Brasil, a exposição mostra como a rede, uma tecnologia ancestral criada pelos povos ameríndios, foi apropriada pelos europeus e resgatada na exposição através dos trabalhos.

A partir do convite pioneiro de Sandra Benites em 2017, instituições artísticas brasileiras, como a Pinacoteca e o Museu de Arte de São Paulo, passaram a olhar à

produção indígena. Em 2021 a Pinacoteca de São Paulo convidou Naine Terena, artista visual e professora da PUC de Mato Grosso do Sul para assumir a curadoria de “Véxoa – Sabemos”, a primeira exposição dedicada à arte indígena da instituição. A exposição reuniu obras de 23 artistas e coletivos indígenas de diferentes etnias e regiões do país. Como se lê no texto curatorial, a exposição integra a proposta da instituição de “pensar a arte contemporânea brasileira, seus nomes e processos históricos” (Terena apud Ribeiro et al., 2021). A mostra questiona o conceito de arte que historicamente contribuiu para a desvalorização das produções visuais indígenas, ao colocar em diálogo obras da chamada produção “tradicional”, antes vistas de forma reducionista como “primitivas” ou etnográficas, e trabalhos de arte indígena contemporânea em linguagens como escultura, objeto, vídeo, fotografia e instalação. Terena ressalta, porém, que não basta realizar uma exposição: é necessário que a equipe do museu esteja preparada para dialogar com artistas e comunidades indígenas e compreender as especificidades dessa produção, e expressa suas preocupações:

[...] existe um grande interesse na produção indígena contemporânea no momento, estou muito preocupada com essa ideia de moda, porque implica algo que pode ser descartado após perder a novidade. Para evitar que isso aconteça, a arte indígena precisa não apenas estar presente em exposições temporárias, mas também ser incorporada ao acervo permanente das instituições. A Pinacoteca de São Paulo, por exemplo, fundada em 1905, só incorporou obras de artistas indígenas ao seu acervo permanente em 2019, quando adquiriu obras de Denilson Baniwa e Jaider Esbell. Este é um processo que também envolve educação, que precisa estar presente nos livros didáticos infantis e também na academia. (Orlandi, 2021)

A denúncia dessa ausência já havia sido feita por Denilson Baniwa na performance *Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (2018). A intervenção ocorreu - fora da programação oficial - no Parque Ibirapuera, onde o artista desfolhou o livro *Breve História da Arte* e, usando máscaras e mantos de onça, questionou a ausência de artistas indígenas na história da arte (Goldnestein, 2019, p. 89)⁷. Apesar da necessidade de permanecer atento às forças apropriadoras e utilitaristas do

⁷ Breve história da arte. Tão breve, mas tão breve, que não vejo a arte indígena. Tão breve que tem indígena nessa história da arte. Mas eu vejo índios nas referências, vejo índios e suas culturas roubadas. Breve história da arte. Roubo. Roubo. Roubo. Isso e o índio? Aquilo é o índio? É assim que querem os índios? Presos no passado, sem direito ao futuro? Nos roubam a imagem, nos roubam o tempo e nos roubam a arte. Breve história da arte. Roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo. Arte branca. Roubo, roubo. Os índios não pertencem ao passado. Eles não têm que estar presos a imagens que brancos construíram para os índios. Estamos livres, livres, livres. Apesar do roubo, da violência e da história da arte. Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros! (Baniwa, apud Diniz 2019:264).

mercado, cinco anos depois constata-se que essa preocupação pode ser parcialmente relativizada. Ainda que tardia, ocorreu uma transformação significativa na presença de artistas e intelectuais indígenas em exposições, coleções de instituições de arte e na academia, com repercussões também no cenário internacional.

Figura 2 - Acervo em Transformação, MASP 2023.



Fonte: lauraburocco.

Exemplos desse movimento incluem o projeto *Acervo em Transformação*, do MASP, e as aquisições da Pinacoteca, que também passou a convidar curadores indígenas para exposições temporárias, como Naine Terena (2021), Denílson Baniwa (2023) e Gustavo Caboco (2025). No âmbito internacional, destaca-se a incorporação das obras *Carta ao Velho Mundo* (2018–2019) e *Na Terra Sem Mal* (2021), de Jaider Esbell, à coleção permanente do Centro Pompidou, em Paris. Como observado por Paula Berbert (2024, p.468) o "hackeamento da Bienal", inaugurado por Denilson Baniwa em 2018, teve continuidade na 34^a *Bienal de São Paulo Embora esteja escuro, ainda canto* em 2021. Definida como “*A Bienal Indígena*” pelo maior número de artistas indígenas já vistos na história, cinco brasileiros (Daiara Tukano, Sueli Maxakali, Jaider Esbell, Uýra Sodoma e Gustavo Caboco), e quatro estrangeiros, Abel Rodríguez (Colômbia), Pia Arke (Groenlândia), Jaune Quick-to-See Smith (USA), Sebastián Calfuqueo (Chile). Essa representação foi possível através da combinação entre a presença de artistas indígenas na Bienal e a curadoria de Jaider Esbell do projeto paralelo “*Moquém_Surari: arte indígena contemporânea*” realizado no MAM de São Paulo, sendo em grande parte financiado pelo próprio artista. De acordo com o texto curatorial [da Moquém] de Esbell:

A exposição apresenta obras de 34 artistas indígenas que incorporam transformações, traduções visuais de suas cosmologias e narrativas,

tornando presente a profundidade temporal que subjaz às suas práticas. As obras atestam que o tempo da arte indígena contemporânea não está refém do passado. A ancestralidade é mobilizada no agora, reconfigurando posições enunciativas e relações de poder para produzir outras formas de encontro entre mundos não baseadas em extrativismos coloniais (Eshell, 2021).

Como, ‘um *moquém* não se faz só’ (Eshell, apud Berbert, 2024, p.469) ‘o critério para o convite aos artistas que compuseram essa constelação fundamentou-se numa pergunta: “quais foram as relações que nos trouxeram até aqui?” (Berbert, 2024, p.448). É este ‘fazer coletivo’ que provavelmente desorienta o mundo narcisista e individualista da arte ocidental. Ao descrever o processo de criação do Pavilhão Hãhãwpuá, os curadores afirmam:

É difícil a gente conseguir entender – as pessoas chegam [em Veneza] com frases tipo: ‘Ah mas a artista, Célia, não tem uma tradição artística’. Exatamente! Não é isso que a gente quer trazer, não quer trazer uma tradição artística, quer trazer uma “tradição” Tupinambá de trabalho que em alguma parte se resolve artisticamente (Denilson Baniwa, comunicação pessoal, Burocco, 2024)

A gente fez uma exposição em que os artistas eram expositores e ao mesmo tempo curadores. Considerando que todos ajudaram na escolha da sua obra, ou na proposição, em alguma forma todos colaboraram, todos foram curadores então a gente foi nesse caminho. (Arissana Paraxó, comunicação pessoal, Burocco, 2024)

Tudo que a gente expressa, a autoria da curadoria, é a manifestação de vários processos que são discussões entre todos. Porque, às vezes, um comenta uma coisa, e daí surge um papo, e já se perde de quem surgiu, e não importa... (Gustavo Caboco, comunicação pessoal, Burocco, 2024)

Para Jaider Eshell, a presença indígena na Bienal representava um “reparo histórico mínimo”, já que a mostra ocorre há setenta anos em terras Guarani. Poucas semanas antes de sua morte, o artista denunciou, em entrevista à revista *Elástica* (Tavares, 2021), o oportunismo da Bienal. Manifestou insatisfação com a forma como a instituição se apropriava da presença indígena para afirmar seu compromisso político, sem estabelecer um diálogo efetivo. Como afirmou “o diálogo exige um tempo de análise, de escuta, de silêncio, respeito e observação para tentar olhar conhecer e compreender um pouco de outro mundo”, algo que, segundo ele, não interessava ao sistema da Bienal (Cypriano, 2021). Logo após o falecimento do artista, Denilson Baniwa, publicou uma carta aberta, na qual denuncia o sistema das artes

A demanda por respostas para salvar a arte, a pressão para não falharmos em nossa jornada ou com nossos parentes indígenas, a fome incessante

daqueles que nos veem como um novo produto devorador no mercado, tudo isso é considerado um sucesso considerável e o auge de uma carreira, um muro que nos cerca e nos afasta do que é mais importante: uma vida saudável [...] Se o sucesso e o auge pelos quais tanto lutamos resultam em tragédia, sinto que preciso refletir ainda mais sobre o tipo de arte indígena que devo construir. E se a recepção que o mundo da arte ocidental nos deu levou um de nós a um fim trágico, preciso refletir ainda mais sobre o tipo de relação que quero manter com a arte ocidental. (Baniwa, 2021)

Coerente com esse posicionamento, Baniwa desenvolve sua prática artística e curatorial a partir da ideia de cuidado, entendendo o curador menos como uma figura de autoridade e mais como alguém responsável por zelar e criar relações.

Aqui no Brasil, então meu trabalho enquanto artista é muito mais político do que a construção de objetos. Acho que esse é como eu me considero artista nesse lugar. Então a maioria dos meus trabalhos desenvolvem espaços que ajudem ocupar outros espaços (Denilson Baniwa, comunicação pessoal, Burocco, 2023)

Em 2023, Baniwa ocupa a Pinacoteca de São Paulo com a instalação Escola Panapaná, com curadoria de Renato Menezes. Estruturada em três andares, a obra funciona como um espaço artístico, colaborativo e pedagógico dedicado ao ensino de línguas, culturas, arte e música dos povos Baniwa e Guarani. Baseada no conceito de cuidado como prática de proteção, formação e construção de comunidade, a instalação transforma o museu em um espaço de troca e aprendizagem a partir da interação do público com cada professor, e membro de cada comunidade, superando a lógica do cubo branco, as hierarquias e as divisões convencionais entre linguagens artísticas (Burocco, 2024, pp. 576–583). Intenção pedagógica semelhante orienta *Nhe'ẽ Porã: Memória e Transformação*, exposição curada por Daiara Tukano no Museu da Língua Portuguesa no mesmo período. Dedicada às mais de 175 línguas faladas pelos 305 povos indígenas do Brasil. A mostra reúne obras de mais de 50 artistas, fotógrafos, cineastas, comunicadores e pesquisadores indígenas articulando pinturas rupestres, artefatos, documentos históricos, vídeos e estações interativas que permitem conhecer árvores linguísticas, histórias, cantos e discursos em dezenas de línguas indígenas. Reafirmando o potencial da arte indígena como ferramenta de pesquisa, educação e transformação, Tukano destaca que “a exposição não foi feita para ser vista apenas uma vez. É feita para ter abordagens diferentes, e cada vez que

você voltar encontrará outras formas de navegar, aprender e pensar” (Tukano apud Burocco, 2024, pp. 566–575).

Após realizar, em 2022, a primeira exposição individual de Joseca Yanomami, o MASP instituiu o Ano Indígena em 2023. Sob a coordenação dos curadores indígenas Edson Kayapó, Fernanda Tupinambá e Kassia Borges, e em parceria com o KODE Bergen Art Museum na Noruega, organizou a grande mostra coletiva *Histórias Indígenas*. A exposição foi estruturada em oito núcleos: sete dedicados a diferentes regiões e povos da América do Sul, América do Norte, Oceania e Escandinávia, e um voltado aos ativismos indígenas ao redor do mundo⁸. A nomeação dos três curadores ocorreu após a saída de Sandra Benites, que assumiu a direção de Artes Visuais da FUNARTE, tornando-se a primeira pessoa indígena a ocupar o cargo⁹. Figura pioneira no movimento indígena das artes, Benites enfrentou diversos embates institucionais. Ao lado de Clarissa Diniz, responsável pela curadoria do núcleo *Retomadas* da série *Histórias Brasileiras* do MASP, chegou a abandonar o projeto em protesto contra a exclusão de fotografias do MST e da luta indígena, de João Zinclar, André Vilaron e Edgar Kanaykõ Xakriabá posteriormente reintegradas após negociações com a direção do museu¹⁰. Ao deixar a instituição, declarou ter sido “chamada apenas para redigir alguns textos” (Oliveira, 2022; Medeiros, 2022). Sua crítica ecoa as denúncias de Jaider Esbell sobre os limites do compromisso reparatório das instituições com a presença indígena. Nas palavras de Denílson:

Toda estrutura de poder da arte no mercado ou no mundo da arte no Brasil foi construída durante muitos anos e é muito sólido. Quando chega alguém diferente ou que pensa coisas diferentes, geralmente é afastado ou rechaçado. O que aconteceu com a Sandra que entra com o pensamento Guarani dentro de um espaço [MSP] onde pensamento Guarani não cabia. E ela sozinha naquele espaço foi soterrada por todas as coisas desse mundo. Isso acontece em todos os lugares, ou pelo menos na maioria dos lugares [...] . É difícil alguém não só indígena, mas alguém que não seja dessa base padrão de formação ou de acesso, se estabelecer nesses espaços. Indígenas, negros, não binários, pessoas não binárias, é tudo muito estranho e muito violento. O que acontece de uma estratégia nossa é de que a gente sempre esteja apoiando um ao outro, não deixar ninguém sozinho também

⁸ Os oito núcleos foram organizados por Abraham Cruzvillegas; Alexandra Kahsenni:io Nahwegahbow, Jocelyn Piirainen, Michelle LaVallee e Wahsontiio Cross; Bruce Johnson-McLean; Edson Kayapó, Kássia Borges Karajá e Renata Tupinambá; Irene Snarby; Nigel Borell; e Sandra Gamarra, sob coordenação curatorial de Adriano Pedrosa e Guilherme Giufrida, do MASP.

⁹ No mesmo ano Ailton Krenak tornou-se o primeiro indígena eleito para a Academia Brasileira de Letras (ABL), assumindo a cadeira nº 5 sucedendo o historiador José Murilo de Carvalho.

¹⁰ Leia-se a nota do MASP em Medeiros 2022b

nesses lugares. Aconteceu muito com a Sandra e a gente não quer que se repita isso. (comunicação pessoal, Burocco, 2023)

Alianças internacionais nas artes e na academia

Para além das parcerias institucionais internacionais, como a colaboração entre o MASP e o KODE, tornou-se cada vez mais frequente a participação de artistas indígenas brasileiros em exposições no exterior. Um dos primeiros marcos ocorreu em 2012, na Fundação Cartier de Arte Contemporânea, em Paris, com o coletivo Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU). O grupo tem origem no final dos anos 2000, e oficializou-se em 2013 quando passou a traduzir cantos, mitos e visões ancestrais Huni Kuin em desenhos figurativos para os cursos de estudos indígenas da Universidade Federal do Acre. Os primeiros registros de sua produção resultam desse intercâmbio entre aldeias e universidade. Kassia Borges, artista, curadora e integrante do MAHKU, lembra:

A primeira vez que vi o trabalho do Makhu ser reconhecido não foi no Brasil, e sim na exposição deles na Fundação Cartier de Arte Contemporânea, em Paris, em 2012. Não foi um brasileiro que descobriu o Makhu. Foi alguém que postou o trabalho deles na internet, e então a Fundação Cartier viu e foi até a aldeia visitá-los. E depois disso, a popularidade deles não parou de crescer (comunicação pessoal, Burocco, 2023).

Em 2012, após a visita do antropólogo Bruce Albert e do curador Hervé Chandès, o MAHKU participou da exposição *Histoires de voir, Show and Tell*, contribuindo com a capa do catálogo, na Fundação Cartier. Dez anos depois, realizou a mostra individual *Mirações-Visões* no MASP, com curadoria de Adriano Pedrosa e participação de Ibã Huni Kuin como curador convidado. Albert e Chandès também assinaram a curadoria de *Somos Floresta* (2023), parceria entre a Fundação Cartier e a Trienal de Milão que reuniu 27 artistas, com destaque para produções indígenas. A relação com a Fundação Cartier contribuiu ainda para ampliar a visibilidade de artistas yanomami, como Joseca Yanomami, em diálogo com a obra de Claudia Andujar, revalorizada diante dos ataques ao povo Yanomami durante o governo Bolsonaro (2018–2022). Em 2021, a exposição *Claudia Andujar: A luta Yanomami*, com curadoria de Thyago Nogueira, do Instituto Moreira Salles, circulou entre Brasil, Paris, Milão, Barcelona e Nova York (Burocco, 2021b, 2023b). As relações indígenas Sul–Norte, discutidas

também pelo projeto *South-North Dialogues* (2022–2024), remontam à luta Sámi dos anos 1980, como o Alta Movement e o Máze Group (1978) ¹¹, e às articulações internacionais de Raoni e Krenak em defesa dos direitos territoriais e ambientais, que aproximaram lideranças da Amazônia e do norte da Europa. Essa relação encontra uma nova expressão no convite feito a Arissana Pataxó, em 2017, pelo artista norueguês Mikko Lipiäinen para participar da exposição *In the Dark I Don't Have Four Limbs*, no Centre for Contemporary Art, em Trondheim. Foi a primeira vez que a artista teve que enfrentar dificuldades burocráticas de uma mostra internacional. De acordo com ela:

Tive que ir a Salvador e pedir permissão ao Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico IPHAN para obter autorização para levar as obras para o exterior, declarando que a obra não era um bem específico do patrimônio do Brasil. Recebi a autorização somente depois que a exposição já havia começado, e as obras chegaram somente depois que a exposição terminou. (Arissana Pataxó, comunicação pessoal, Burocco 2022)

Apesar dessas dificuldades, a artista sucessivamente participou de diversas exposições internacionais. Entre as primeiras estão *Aparatus*, com curadoria de Tales Frey, no Porto (2020), e a coletiva *Oh, I Love Brazilian Women!*, com curadoria de Luiza Testa, em Nova Iorque. Sua trajetória internacional culminou na integração da equipe curatorial do Pavilhão Brasileiro da Bienal de Veneza de 2024.

Em 2021, a exposição *Ressurgimentos da Amazônia! / Resurgences of Amazonia!*, com curadoria de Marissa Lôbo e Ivana Marjanović, apresentou Moara Tupinambá e Uýra Sodoma no Kunstraum Innsbruck, na Áustria. Reunindo fotografias, vídeos, colagens e peças sonoras, a mostra abordava identidade indígena, memória, pertencimento e as experiências de comunidades ribeirinhas e assentadas da Amazônia, destacando sua importância socioecológica e a resistência aos processos de colonização e suas continuidades no presente. No mesmo ano Uýra realizou uma residência no *Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea*, na Itália, onde apresentou a performance *Florestas que dormem sob o asfalto*. Embora o trabalho comissionado ao artista estivesse relacionado ao contexto em que a residência foi

¹¹ O grupo buscava definir e criar um espaço para a identidade e cultura Sámi como parte da arte contemporânea, assim como assumir os protestos contra os planos de construção de uma barragem hidrelétrica no rio Alta. Veja-se Susanne Hætta, 2020.

realizada, os conflitos que atravessam esse território não lhe foram apresentados¹². A região abriga um dos mais antigos movimentos ambientalistas da Itália, o NOTAV, criado em 2005 em oposição à construção de uma linha ferroviária de alta velocidade, considerada de forte impacto ambiental. Uýra participou também da *Manifesta 14*, em Prishtina, aproximando as histórias dos efeitos devastadores da destruição dos rios pela violência das atividades comerciais e industriais em Manaus e Prishtina. No ano seguinte, integrou o projeto *Arctic/Amazon: Networks of Global Indigeneity*, em Ontario, que reuniu povos indígenas do Ártico e da Amazônia para refletir sobre colonialismo, violência e ecologia, fortalecendo perspectivas indígenas sobre responsabilidade social, proteção ambiental e resiliência cultural. No mesmo ano, Sandra Benites, com assistência de Anita Ekman, curou *Ka'a Body – Cosmovision of the Rainforest*, apresentada em Londres e Paris. A exposição buscava denunciar as relações históricas entre a Europa e a floresta, divulgando a resistência de seus povos, e arrecadar fundos para projetos dedicados aos direitos e à cultura indígena através da venda de obras. As curadoras exigiram a participação de coletivos de mulheres¹³ e, que a galeria financiasse sua produção (Benites, et al. 2024:712). Reunindo cerca de vinte artistas e coletivos, a mostra incluiu performances, filmes, fotografias, pinturas, gravuras, esculturas e artes tradicionais, com especial atenção à produção de mulheres indígenas, tanto de artistas já reconhecidas quanto de criadoras sem experiência prévia em circuitos comerciais ou internacionais. Como afirma Benites (2024), “as obras desta exposição refletem as visões de mundo dos povos indígenas, que são indissociáveis da floresta”, propondo um diálogo capaz de gerar troca e cura. Dois anos depois, essa iniciativa teve continuidade em *Womb of the Earth (Útero da Terra): Cosmovisões da Floresta Tropical*, realizada em Santa Fé, com a participação de coletivos e artistas indígenas mulheres oriundas de territórios florestais, historicamente com menor acesso a galerias e museus (Benites et al., 2024, p. 716).

¹² informação que obtive na troca de uma mensagem com o mesmo Uýrá

¹³ Participaram da exposição Wera Alcides, AMITIKATXI (Articulação das Mulheres Indígenas Tiriyo, Katxuyana e Txikiyana), Kume Assurini, Denilson Baniwa, Sandra Benites, Kassia Borges (Rare Karaja Huni Kuin, Huni Kuin MAHKU Collective), Anita Ekman, Jaider Esbell, Zahy Guajajara, Iba Huni Kuin (Coletivo Huni Kuin MAHKU), Yaka Huni Kuin (Coletivo Aimbú), Xadalu Tupã Jekupé, Rita Pinheiro Sales Kaxinawa (Coletivo Kayatibu), Isadora Matos (Coletivo Aimbú), Sandra Nanayna, Macelo Noronha, Pamatoa (Coletivo Suruí), Aislan Pankararu, Ermelinda Bosco Peixoto, Sallisa Rosa, Florinda Martins da Silva, Edu Simões, Acelino Tui (Coletivo Huni Kuin MAHKU), Daiara Tukano, Gilson Tupinambá, Yakakumalu Wauja (Coletivo Wauja), Andrey Guaianá Zignatto.

Em 2022, Denilson Baniwa, Moara Tupinambá e Janaú participaram da 22ª Bienal de Sydney, NIRIN, *borda* na língua Wiradjuri, com curadoria do artista indígena australiano Brook Andrew. Concebida como um esforço coletivo de artistas e representantes de povos originários, a mostra foi impactada pela COVID-19 e teve que mudar sua programação para online com o objetivo de fortalecer vozes historicamente marginalizadas e compartilhar histórias de comunidades globais. Moara Tupinambá e Janaú apresentaram um vídeo da *Marcha das Mulheres Indígenas* (2019), enquanto Baniwa exibiu o registro da performance *Pajé Onça Hackeando a 33ª Bienal de São Paulo*.

Artistas indígenas também têm encontrado alianças significativas com universidades. Um exemplo é o projeto *Um Outro Céu*¹⁴ (2021), que articulou arte, ecologia política e antropologia para dar visibilidade às lutas indígenas no Brasil. Desenvolvido por uma rede de docentes e estudantes da UFBA, UFRB, UNEB e Universidade de Sussex, surgiu do *Mapeamento das Violações aos Direitos Indígenas no Nordeste do Brasil*, coordenado por Felipe Cruz Tuxá, Felipe Milanez, Jurema Machado e Mary Menton, em resposta ao agravamento dos conflitos e ao descaso governamental durante a pandemia. Quinze artistas¹⁵ foram convidados a tornar visíveis essas violências por meio de suas obras. Em continuidade ao projeto, Arissana Pataxó, Denílson Baniwa, Naine Terena e Gustavo Caboco participaram, em 2022, da exposição *Racism and Anti-Racism in Brazil: The Struggle of Indigenous Peoples*, em Manchester, resultado da colaboração entre lideranças indígenas, artistas, intelectuais, acadêmicos e cientistas sociais para discutir racismo e violência contra os povos indígenas no Brasil¹⁶. Caboco apresentou a performance sonora *encontro di-fuso* e Arissana Pataxó a obra *Mikay*, um facão de cerâmica que pergunta: “O que significa para você ser indígena?”. Aproveitando sua presença na Europa, Caboco e Terena participaram ainda do painel *Cosmologiescapes*, realizado durante o encontro indígena *aabaakwad*, no contexto da Bienal de Veneza de 2022. Criado em 2018 pela curadora anishinaabe Wanda Nanibush, da Art Gallery of Ontario (AGO), o encontro surgiu como resposta

¹⁴ <https://umoutroceu.ufba.br/>

¹⁵ O/as artistas foram : Arissana Pataxó, Eduarda Yacunã Tuxá, Glicéria Tupinambá, Olinda Yawar Tupinambá, Edivan Fulni-ô, Leide Pankararu, Lindaure Xukuru-Kariri, Ziel Karapotó, Benício Pitaguary, Reginaldo Kanindé, Arawi Suruí, Irekran Kayapó, Kryt Gavião Akratikatejê, Isael Maxakali e Ailton Krenak

¹⁶ Racismo e Anti- Racismo no Brasil: A Luta dos Povos Indígena, Manchester <https://projects.alc.manchester.ac.uk/racism-indigenous-brazil/pt/pagina-inicial/>

ao descompasso entre o crescente interesse pela arte indígena e o conhecimento sobre ela¹⁷. Seu objetivo é reunir artistas, curadores e pensadores indígenas em um espaço internacional de reflexão sobre suas próprias práticas (Burocco, 2022; 2022b).

Figura 3 - Gustavo Caboco e Naine Terena na mesa Cosmologyscapes, Abaakwad, Venezia 2022.



Fonte: lauraburocco.

No final de 2022, o Museu de Arte Sacra da UFBA recebeu a exposição *Hãhãw: Arte Indígena Antirracista*, fruto do projeto Culturas de Antirracismo na América Latina (CARLA), que reuniu mais de vinte artistas indígenas e circulou posteriormente por comunidades e instituições culturais. Essas colaborações entre artistas, pesquisadores indígenas e universidades valorizam a “metodologia do passo atrás”, entendendo a pesquisa como um processo coletivo de diálogo e reflexão (Milanez et al., 2024, p. 669).

No âmbito acadêmico, destaca-se o lançamento, em 2024, da revista *Pihhy*, realizada em parceria entre o Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena da Universidade Federal de Goiás e o Ministério da Cultura. A publicação aborda temas como educação, direitos, política, ciência e artes por meio de conteúdos escritos, sonoros e audiovisuais, valorizando a oralidade e a diversidade de formas de expressão dos povos indígenas. Em colaboração com o *Center for Latin American and Caribbean Studies* da University of California, Berkeley, seus conteúdos também são disponibilizados em inglês, ampliando sua circulação internacional e contribuindo para reequilibrar regimes de visibilidade ainda marcados pela predominância dessa língua

¹⁷ A preocupação é compartilhada pelas pesquisadoras Kassia Borges e Naine Terena (2022: pp. 454-455) em um momento no qual muitos olhares e pensamentos se voltam para a produção artística dos povos originários do Brasil.

nos circuitos indígenas globais. No mesmo ano a MODOS Revista de História da Arte da Unicamp publicou o *Dossier Processos curatoriais e exposições de artes indígenas na/da América Latina*, organizado por Ilana Goldstein, Arissana Pataxó e Aristoteles Barcelo Neto. Menos institucionalizados, mas igualmente relevantes, são os projetos educativos impulsionados por Moara Tupinambá por meio do Grupo de Estudos Maenry Tupinambá (Gemtupy), coletivo dedicado à pesquisa e ao fortalecimento da identidade Tupinambá. Entre suas iniciativas destacam-se ciclos de formação online, já em sua terceira edição, a revista *Parenteis*, lançada em 2025, uma cartilha antirracista e um estudo sobre indígenas em contexto urbano, voltado a pessoas em processos de retomada, famílias e jovens interessados em reconstruir vínculos de pertencimento por meio da escuta e do encontro coletivo. Inspiradas em Linda Tuhiwai Smith (1999), as formações incentivam pesquisadores indígenas a retomar narrativas dos arquivos coloniais como ferramentas de reexistência, reconstrução e autodeterminação¹⁸. Outro importante instrumento educativo enquanto, “ser em movimento”, é o manto Tupinambá. Segundo Denilson Baniwa, “o manto apareceu pela primeira vez em uma exposição no Nordeste, em 2014, e uma segunda no projeto *Outro Céu*, em 2021. Já estava nesse exercício de preparação do caminho”. Nesse percurso, o manto passou por Brasília, onde integrou a exposição *Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá | Essa é a grande volta do manto tupinambá* (2021)¹⁹, com curadoria de Augustin de Tugny, Glicéria Tupinambá, Juliana Caffé e Juliana Gontijo. Seu deslocamento tornou-se, no ano seguinte, o eixo da mostra *Manto em Movimento*²⁰ (2022), realizada pela Casa do Povo em parceria com o MAC USP. A exposição acompanhou o reencontro de Glicéria Tupinambá com os mantos de seu povo e promoveu encontros com comunidades indígenas na aldeia Kalipety, do povo Guarani Mbya, e no Museu das Culturas Indígenas. Esse processo também foi registrado no documentário *Eu Ouvi o Chamado: Retorno dos Mantos Tupinambá*, de Robson Dias e Myrza Muniz, que acompanha a trajetória de exílio dos mantos e a missão conduzida por Glicéria Tupinambá para sua repatriação na Europa. A jornada culminou no retorno do manto preservado no Museu Nacional da

¹⁸ Sobre arquivos veja-se também o trabalho de Caboco Waphicana e Manoki, 2023.

¹⁹ Entre o/as artistas: Edimilson de Almeida Pereira, Fernanda Liberti, Glicéria Tupinambá, Gustavo Caboco, Livia Melzi, Rogério Sganzerla e Sophia Pinheiro.

²⁰ <https://casadopovo.org.br/manto-em-movimento/>

Dinamarca, em Copenhague, ao Museu Nacional, no Rio de Janeiro (Dias; Muniz, 2025).

Figura 4 - frame do documentário 'Eu Ouvi O Chamado: Retorno dos Mantos Tupinambá' de Robson Dias e Myrza Muniz, 2025.



Fonte: Robson Dias e Myrza Muniz.

Em 2023 Glicéria integrou a coletiva de artistas convidados a participar da exposição *Quilombismo*, curada por Bonaventure Ndikung, curador da Bienal de São Paulo de 2024, com o trabalho *Tupinambá Ybaka | O Céu Tupinambá* na *The Haus der Kulturen der Wel*, altissonante 'A Casa das Culturas do Mundo' de Berlim²¹. Em 2024, o manto chegou ao Pavilhão Hãhãwpuá, na Bienal de Veneza, quase ao mesmo tempo em que retornava ao Brasil por meio da restituição do exemplar do Museu Nacional da Dinamarca, onde permanecia desde 1689, ao Museu Nacional do Rio de Janeiro. Ambos os acontecimentos constituem marcos no reconhecimento da Arte Indígena Contemporânea no Brasil e internacionalmente. São dois momentos históricos no processo de justiça epistêmica impulsionado pela arte indígena brasileira. Embora o debate sobre restituição ainda seja incipiente no país, o caso do manto Tupinambá abriu caminho para novas reivindicações. Paralelamente, a transformação do Pavilhão do Brasil em *Pavilhão Hãhãwpuá*, com curadoria de Arissana Pataxó, Denílson Baniwa e Gustavo Caboco, representou outro momento histórico ao reunir, pela primeira vez, artistas e curadores indígenas na representação brasileira da Bienal. Se o Pavilhão Sámi de 2022 havia marcado a estreia de um pavilhão indígena em

²¹ No que diz respeito às políticas decoloniais na Alemanha, vale lembrar o caso de disciplinamento, censura e infantilização ocorrido na documenta 15 contra o coletivo de Jacarta ruangrupa, que respondeu com uma carta aberta intitulada, 'Estamos com raiva, estamos tristes, estamos cansados, estamos unidos', denunciando a 'superioridade eurocêntrica — e neste caso especificamente germanocêntrica.' Disponível online em <https://www.e-flux.com/notes/489580/we-are-angry-we-are-sad-we-are-tired-we-are-united-letter-from-lumbung-community>

Veneza, o Hãhãwpuá ampliou esse gesto ao integrar curadoria e criação indígenas. A mostra reuniu *Ka'a Pûera: somos pássaros ambulantes*, de Glicéria Tupinambá, vinculada à trajetória política de seu povo e do próprio manto; *Equilíbrio*, de Olinda Tupinambá, sobre a violência da exploração florestal e a sensibilidade da mata; e *Cardume*, de Ziel Karapotó, que contrapõe a resistência espiritual e política indígena às guerras coloniais. Em conjunto, as três obras configuram uma tríade dedicada ao cuidado e à defesa dos territórios. Apesar de a presença indígena não ser novidade na Bienal de Veneza²², as duas últimas edições marcaram um salto de representatividade. Se, em 2022, a exposição principal contou com a obra de Jaider Esbell, que, infelizmente, foi prejudicada por uma montagem que acabou sobrepondo seu trabalho à instalação, embora potente, da artista colombiana Delcy Morelos, em 2024 essa presença se afirma de forma mais estruturante, ocupando as duas sedes principais. Nos *Giardini*, o Pavilhão Central é transformado em uma “miração” de cores pelo coletivo MAHKU; no *Arsenale*, destaca-se a instalação monumental do coletivo de mulheres Māori Mataaho, vencedor do Leão de Ouro.

Figura 5 - Matahaao no Arsenale (esquerda) MAKHU no Giardini (direita) Biennale Venezia 2024.



Fonte: lauraburocco.

O Pavilhão Sámi e o Hãhãwpuá representam uma continuidade, ainda que não direta, (nenhum dos participantes Sámi da edição de 2022 esteve presente nem na Bienal

²² Entre os artistas Indígenas presentes em edições anteriores da Biennale lembra-se: os artistas Brett Graham e Rachael Rakena estavam na Bienal de Robert Storr em 2007, dez anos depois, a curadoria de Christine Macel, incluiu um *Pavilhão do Xamã* que, apesar de um enquadramento curatorial questionável, constituiu um espaço relevante de visibilidade, abrindo um debate mais amplo sobre o tema. Nessa mesma edição, destacou-se também o pavilhão da Nova Zelândia com Lisa Reihana, artista maori. Em 2019, ainda em Veneza, o Canadá apresentou o coletivo Inuit *Isuma*, enquanto o artista aborígine Richard Bell realizou a performance/protesto *No tin shack*, viabilizada por financiamento privado após não ter sido selecionado para o pavilhão australiano. (Burocco, 2022b).

de 2024 nem no encontro aabaakwad), reforçando a inserção do movimento indígena brasileiro em redes internacionais. Nas palavras de Katia Garcia Anton, curadora do Pavilhão de 2022:

[...] existe essa rede de língua inglesa de poder e possibilidades de financiamento que tem impacto no mundo indígena global [...] funciona como uma rodovia, onde eles fazem coisas juntos – trocam bolsas de estudo eles enviam delegações daqui para lá e, claro, isto acontece porque eles falam inglês para que possam conversar entre si, mas é também porque existe uma conexão estrutural para o financiamento e para a academia que levou a uma espécie de exclusão de outras redes indígenas da América do Sul, mas também a Ásia, ou mesmo o que poderia ser na África ou no Oriente Médio, onde o inglês poderia estar, mas simplesmente não estão assim conectado. Acho que é uma questão estrutural e acho que o mundo indígena de língua inglesa está cada vez mais ciente disso e está lentamente começando a estruturar uma espécie de resposta a esta grande questão (comunicação pessoal, Burocco, 2022)

Exemplo disso pode ser visto na inclusão oficial de Denilson Baniwa no evento aabaakwad em 2024²³. Se, em 2022, a intervenção de Naine Terena e Gustavo Caboco contou com uma tradução improvisada, realizada por uma mulher brasileira que trabalhava na organização, desta vez as falas tiveram tradução feita por uma colaboradora de longa data, Jamile Pinheiro Dias. Além disso, a presença indígena na 60ª edição da Bienal tornou-se palpável não apenas dentro das sedes do evento, mas também pelas ruas da cidade. Um mês antes da abertura de 2024, a Tate Modern de Londres anunciou a criação de um fundo para aquisição de obras de artistas indígenas contemporâneos do norte da Europa — Sámi e Inuit — em parceria com a Fundação AKO, incluindo a primeira aquisição de obras da artista sámi Outi Pieski. A iniciativa foi apresentada como o início de um projeto mais amplo de captação de recursos para obras de artistas de outras comunidades indígenas, especialmente do Sul global (América Latina, Ásia e Oceania) (Oliveira et al., 2024, p. 3). Como observam os autores, “seu anúncio às vésperas da abertura da bienal deixa pouco espaço para coincidências fortuitas” (Oliveira et al., 2024, p. 5)²⁴. Nesse sentido, como observa Hazel Friedman (1997), “as bienais, mais do que eventos, constituem um microcosmo de relações de poder no mundo real”, atravessado por dinâmicas

²³ O evento se diferenciou radicalmente da edição anterior. Consistente presença foi aquela dos representantes das Oceania seja entre artistas que acadêmicos que também assumiram uma posição de liderança do evento abakwaad – chamado de *Indigenous Vision Forum*, com a duração de apenas um dia, organizado pelo BLAK C.O.R.E. (Universidade de Melbourne) em colaboração com o Guggenheim Abu Dhabi, utilizando a sede do prestigioso museu em Veneza – e tendo como convidado de relevo representantes Sharjah Foundation – indissociáveis dos maiores capitais do mercado da arte global.

²⁴ Igualmente não parece coincidência que em outubro de 2025 Máret Anne Sara, uma das três artistas Sámi parte do Sámi Pavilion 2022, inaugurou uma exposição individual na Tate Modern Turbine Hall.

geopolíticas e financeiras. Nesse contexto, a mudança de enfoque nos títulos das principais revistas de arte entre 2022 e 2024 de “maior presença africana da história da Bienal de Veneza” (Artnet, 2022) para “artistas indígenas são o coração da Bienal” (NYT, 2024) evidencia os interesses econômicos que permeiam esses eventos. Se a inserção da arte indígena contemporânea brasileira no circuito internacional já é um dado consolidado, torna-se fundamental manter vigilância crítica diante das forças de captura de um dos mercados mais ávidos do mundo. Assim, chama a atenção a frase presente no texto curatorial da exposição *Complexo Brasil*, na Fundação Calouste Gulbenkian, com curadoria de José Miguel Wisnik, Milena Britto e Guilherme Wisnik:

Afirmamos um valor forte da vida brasileira: o poder de incorporação, ou seja, de uma relação com o mundo em que não se tira o corpo fora, da qual são exemplos o manto tupinambá, o Manto da Apresentação de Arthur Bispo do Rosário, os parangolés de Hélio Oiticica. Neles está contido, de alguma forma, um enredo do Brasil²⁵ (Wisnik, Britto e Wisnik, 2025)

Por um lado, a afirmação pode ser lida como um avanço do movimento de *Arte Indígena Contemporâneo - AIC* e das *Manifestações Estéticas Indígenas - MEIN*, no seu reconhecimento na história da arte brasileira, ao colocar o manto Tupinambá ao lado de um dos principais ícones da arte nacional, Hélio Oiticica. Por outro, pode também sugerir um convite a que a marginalidade continue a ser uma heroicidade.

Conclusões

Se, em 2019, Esbell identificava apenas dez artistas indígenas, sete anos depois o número de artistas, curadores e acadêmicos indígenas reconhecidos continua a crescer. Esta evolução revela dois aspectos centrais do movimento estético de arte contemporânea Indígena. Em primeiro lugar, o seu caráter dinâmico: ao contrário da estaticidade mórbida que frequentemente marca a história ocidental, trata-se de um movimento em permanente transformação, que encontra precisamente nesse trânsito a sua força vital. Em segundo lugar, evidencia que esta produção ultrapassa o campo estritamente estético incorporando também uma função pedagógica, e afirma-se como instrumento de luta política coletiva. Pode-se argumentar que as produções indígenas - que seja uma obra, um texto, um canto, uma curadoria - em razão de seu caráter coletivo, enraizado em saberes compartilhados, estabelecem um diálogo com

²⁵ Texto na íntegra: <https://gulbenkian.pt/agenda/complexo-brasil/>

a noção de “*intelecto geral*” formulada por Karl Marx (2007), ainda que se constituam a partir de cosmologias e regimes de conhecimento distintos daqueles por ele analisados. Nessa perspectiva, a arte indígena encontra-se igualmente sujeita ao risco de captura e apropriação, não apenas dos conhecimentos que mobiliza, mas também das formas de relação e dos modos de produção de conhecimento que lhe são próprios. Como lembrado “para os povos indígenas, a arte é um atravessamento de mundos, enquanto o artista seria o mediador desses mundos. Enquanto o sistema da arte centraliza seu interesse no objeto, a arte indígena, de modo abrangente, se volta para as relações” (Benites et al. 2025, p.719). Se, por um lado, a crescente inserção do movimento indígena brasileiro naquilo que Katia García-Antón define como uma “rodovia” anglófona “onde se fazem coisas juntos”²⁶ amplia suas possibilidades de circulação, interlocução e reconhecimento internacional, por outro, torna-se mais necessário do que nunca manter a vigilância diante do “mecanismo narcisista da colonialidade, que pretende a tudo fagocitar para ao final tão somente reproduzir a si mesmo, agora munido de um conveniente e superficial ‘verniz’ decolonial” (Berbert, 2025, p. 470). Ao refletir sobre esses percursos coletivos, destaca-se a amplitude e a consistência da produção textual, acompanhadas pelo crescimento contínuo do número de pesquisadores que, nas universidades, desenvolvem trabalhos nas mais diversas áreas. Merece atenção, ainda, o esforço dedicado à circulação desses conhecimentos por meio de publicações de acesso livre. Em contraste com uma tendência cada vez mais frequente no circuito expositivo, a ausência de catálogos ou a produção de publicações centradas quase exclusivamente em imagens, de alto custo e acesso restrito, muitas iniciativas indígenas têm investido na organização, edição e disponibilização aberta de seus materiais, frequentemente em formato bilíngue em línguas indígenas. Como evidenciado ao longo deste texto, trata-se de um trabalho minucioso que envolve pesquisa, tradução, edição e elaboração gráfica, muitas vezes resultando em publicações que são, elas próprias, obras de arte. Mais do que simples instrumentos de divulgação, esses materiais constituem uma contribuição fundamental para a formação de arquivos, memórias e referências

²⁶ Evidências são o *aabaakwad* (Art Gallery of Ontario), as articulações com *Arctic/Amazon: Networks of Global Indigeneity* (The Power Plant Contemporary Art Gallery, Ontario), *Histórias Indígenas* (MASP / KODE Bergen Art Museum, Noruega) e o projeto de aquisição Tate/AKO Foundation, Londres, por outro, a Fundação Cartier deve ser excluída desse conjunto, uma vez que suas relações antecedem o atual momento de maior visibilidade da arte indígena.

contra-coloniais. Valentin-Yves Mudimbe (1988) define a “biblioteca colonial” como o vasto conjunto de textos missionários, etnográficos, administrativos e acadêmicos por meio dos quais o Ocidente “inventou” a África. Processo semelhante pode ser identificado em relação a Abya Yala. Desconstruir essas narrativas, revelar os pressupostos racistas que as sustentam e evidenciar os limites do universalismo epistemológico ocidental constitui uma dimensão fundamental do trabalho desenvolvido por esses artistas²⁷. Assim como dito por Jaider “O sistema de arte europeu desconhece e, portanto, não reconhece que entre os indígenas há um sistema de arte próprio, com sentidos e dimensões próprios” (Esbell, 2019). Essa ignorância não apenas é tolerada, mas naturalizada, e precisa ser denunciada. É preciso deslocar o lugar do desconforto. Na demarcação das instituições brasileiras como resultado do que Krenak definiu a ‘demarcação das telas’, ou seja o âmbito visual como territórios de luta, arte e educação caminham juntas, “reescrevendo uma outra história brasileira, onde o lugar de fala se faz presente [...] abrindo a possibilidade de reescrita de uma história da arte mais inclusiva” (Terena, 2022, p. 454), bem como de um sistema de produção do conhecimento que remete à crítica do universalismo da modernidade eurocentrada. Nas palavras de Denilson Baniwa

No Canadá, nos Estados Unidos, onde têm uma tradição já muito longa de artistas Indígenas, tem vários artistas que não estão mais reivindicando autorrepresentação, ou discutindo sobre apropriação cultural, ou discutindo sobre repatriação só, isso está incluído, mas a principal reivindicação é em que lugar nós estamos na história da arte, que não é arte amazônica, não é arte indígena, não é nenhum estilo de arte específico [...] Não é estar dentro da galeria, não é estar dentro da exposição. É estar dentro da história da arte. (comunicação pessoal, Burocco 2024)

Esse questionamento sobre o que constitui a história da arte passa por “repensar, reimaginar e redesenhar essas estruturas, unindo a história da arte à história das florestas e dos povos que nelas habitam, os povos das florestas” (Benites et al., 2025, p. 721). Como também observa Jaider nas minhas notas do curso online que ministrou com Paula Berbert em 2020, trata-se de “imprimir uma nova dinâmica de construção de conhecimento, algo que traga muito mais abertura e envolvimento do que exclusão ou distanciamento”. Trata-se, assim, de refletir sobre como repensar os próprios

²⁷ Entre os vários exemplos podem ser lembradas as revisões de manuais de arte feitas pelo Jaider Esbell e Denilson Baniwa assim como as formações organizadas por Moara Tupinambá e o Grupo de Estudos Maenry Tupinambá e as ‘conversas com ausências do Caboco e Manoki.

instrumentos teóricos e institucionais capazes de sustentar essas dinâmicas, em contraste com o sistema de produção capitalista que estrutura o campo das artes e tende a neutralizar suas diferenças. Como afirma Esbell (2020), “a gente precisa uma hora ampliar as leituras de mundos para minimamente ser justo com aquilo ou aquele que a gente pesquisa”. Nesse movimento, todos são implicados: indígenas e não indígenas, na medida em que a ampliação dessas leituras permite escapar de um mundo intelectual autorreferencial e em crescente colapso. O que não faltam são leituras.

Este trabalho foi financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), no âmbito do contrato 2021.02172.CEECIND.

REFERÊNCIAS

de ALMEIDA Maríá Inês, 2014. Mira! – Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas. Introdução. MUNDO AMAZÔNICO 5;

BANIWA, Denílson, 2021. A arte em luto. Por Denilson Baniwa, Racismo Ambiental;

BENITES Sandra, JESUS Naine Terena, 2022. Editorial, Eu estava aqui o tempo todo e você não me viu: desafios e conquistas da arte indígena contemporânea brasileira Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.2, pp 454-455;

BENITES, Sandra; EKMAN, Anita; RIBEIRO AMARO, Fernanda, 2024. A história da arte como histórias das florestas. Reflexões sobre protagonismo feminino a partir da exposição Ka'a Body: cosmovisões da floresta. MODOS: Revista

de História da Arte, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 728-737;

BENITES Sandra, LAFUENTE, Pablo Lafuente, 2019a. A Way of Working Together. On Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena, South as a State of Mind;

BENITES Sandra, LAFUENTE, Pablo Lafuente, 2019b. Walking towards the indigenous protagonism: on the work process in Dja guata Porã: Río de Janeiro Indígena, Terremoto;

BUROCCO, Laura, 2024. Processos coletivos de aprendizados dentro de espaços institucionais de arte. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 561-599, mai.2024;

BUROCCO, Laura, 2023b, A Journey of Care Between Friendship and Knowledge, Terremoto;

BUROCCO, Laura, 12 janeiro 2023. Bienal de Luleå, autodeterminação dos povos originários dos países nórdicos europeus, Buala;

BUROCCO, Laura, 20 abril 2022b. O pavilhão Sami e o encontro Indígena "aabaakwad" ocupam a Bienal de Veneza, Buala;

BUROCCO, Laura, 2022. The Political Aesthetic of Bridging Worlds. Terremoto, 2022;

BUROCCO, Laura, 2021b, Claudia Andujar, passaggio tra gli Yanomami, Il Manifesto;

BUROCCO, Laura, 2021. CURA e Vozes Contra o Racismo: pratiche artistiche e curatoriali di contro colonizzazione dal Sud, Roots&Routes, Special Issue § Anche Le Statue Muoiono Anno XI, N°35, 2021;

BUROCCO, Laura, 2020. Brasile, bisogna salvare le vite indigene dall'epidemia, Il Manifesto;

BUROCCO, Laura, 2019. Afrofuturismo e o devir negro do mundo n. 38 (2019): ÍNDIXS-NEGRXS Arte&Ensaio Revista UFRJ;

CABOCO, Gustavo; MANOKI, Tibuicí, 2021. "Isso tudo não me diz nada": a impermanência como ponto de encontro no Arquivo Histórico da Bienal de São Paulo - conversa com ausências. São Paulo: Picada;

CYPRIANO, Fabio. A guerra de Jaider Esbell, 2021;

DINIZ, Clarissa, 2019. Questionar para reafirmar – reflexões sobre o “rolezinho”

curatorial e político da 33ª Bienal de São Paulo. MODOS. Revista de

História da Arte. Campinas, v. 3, n.1, p.250-265;

ESBELL, Jaider, 2018. Makunaima, O Meu Avô Em Mim! (Revised by Parmenio Citó) Iluminuras, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan/jul, 2018;

ESBELL, Jaider, 2019. Jaider Esbell. Coleção Tembetá. Rio de Janeiro: Azougue;

ESBELL, Jaider, 2020. A Arte Indígena Contemporânea como armadilha para armadilhas, 9 de julho;

ESBELL, Jaider, 2020b. Caminhos para a Arte Indígena Contemporânea, Curso online MAM Arte indígena contemporânea, imaginar é criar mundos com Jaider Esbell e Paula Berbert, julho;

FRIEDMAN Hazel, 1997. The curator as God, The Mail&Guardian;

GOLDSTEIN, Ilana, 2019. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”:

povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. MODOS. Revista de

História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.68-96;

GOLDESTEIN Ilana Seltzer, Arissana Braz Bonfim de Souza, e Aristoteles Barcelos Neto. 2024. "Processos Curatoriais E exposições De Artes indígenas Na Da América Latina". *MODOS: Revista De História Da Arte* 8 (2): 260-92. <https://doi.org/10.20396/modos.v8i2.8676991>.

GOBBI Nelson, 2026. Jornada de Macunaíma a Marte, O Globo;

HÆTTA, Susanne, 2020. Mázejoavku. Indigenous Collectivity and Art, OCA;

JESUS Naine Terena, 2022. Manifestações estéticas indígenas – pensar o fazer arte indígena no Brasil. *Revista Estado da Arte*, Uberlândia. v.3, n.2, p.457-463;

MEDEIROS, Jotabê, 2022. "Muleta" burocrática para censura no Masp é metástase do autoritarismo, *Arte!Brasileiros*;

MEDEIROS, Jotabê, 2022b. Masp recua e propõe repor fotos de Sem Terra em exposição, *Arte!Brasileiros*;

MILANEZ, Felipe et al., 2024. O fazer coletivo como método curatorial: Arte indígena, re-ocupações e disputas contra o imaginário colonial. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 664-704;

OLIVEIRA Caroline, 2022. "É difícil lidar com um sistema que engessa a gente", diz curadora indígena que deixou o Masp, *Brasil de Fato*;

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; MALTA, Marize; COUTO, Maria de Fátima Morethy, 2024. Histórias da arte e visualidades indígenas, *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 01–21;

ORLANDI, Ana Paula, 2021. In Conversation with Naine Terena, "Art Functions as an Instrument of Struggle for Indigenous Populations", C&;

RIBEIRO, Luciara TUPINAMBÀ Moara, 2021. Véxoa: Nós Sabemos (Ou O Que Não Sabemos);

Wapichana, Marcelo Ariel, Mário de Andrade, Deborah Goldemberg, Theodor Koch-Grünberg, Iara Rennó. Deborah Goldemberg (Dramaturgia), 2019. Makunaimã: o mito através do tempo, Elefante Editora;

TAVARES Artur, 2021. "O que são 70 anos diante de 521, meu querido?", *Elástica* ,

TUHIWAI SMITH, Linda, 1999. Decolonizing Methodologies Research and Indigenous Peoples, Zed Book;

VERCELLONE, Carlo, 2007. From Formal Subsumption to General Intellect: Elements for a Marxist Reading of the Thesis of Cognitive Capitalism. *Historical Materialism* 15 (2007) 13–36.

Revistas online

Revista Parenteses, Grupo de Estudos Maenry Tupinambá,
https://drive.google.com/drive/folders/1ATdNae2JoXF3auA9iasjwagbbaorl3aU?fbclid=PAQ0xDSwLwkoZleHRuA2FlbQlXMAABp098t3vv7lqXKhBRC3B9mgS79zlwDXzZSxNj7nLNFg7fuVEWKKjOe_AJgcWA_aem_fMEwW9ujCTHNSVjaLHaPe
Revista PIHHY <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/revista-eletronica-conexao-cultura-e-pensamento>;
https://linktr.ee/revistapihhy?utm_source=ig&utm_medium=social&utm_content=link_in_bio&fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAc3J0YwZhchBfaWQMMjU2MjgxMDQwNTU4AAGnKKBxSJhpWKjM_xTFO99oTsVcNY8Mf3fhd9y2KEbR2bSCxrGxbUKbrlAFnmU_aem_g2fuLalhLuBgsbMG6EfcMA

Catálogos

22nd Biennale Of Sydney, Niri 2020, Exhibition Report;
Catalogo bilingue (português e guarani mbya) da exposição Moquéim_Surari: arte indígena contemporânea. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021;
Catalogo bilingue (português e nheengatu) da exposição Kwá yapé turusú yuriri assojaba tupinambá | Essa é a grande volta do manto tupinambá, Brasília 2021;
Catálogo da exposição, Vaivém, Centro Cultural Banco Do Brasil, São Paulo, 22 De Maio A 29 De Julho De 2019

Audio-visual

BANIWA, D. Hackeando a 33ª Bienal de Artes de SP. Registro de performance.
Disponível em: <https://youtu.be/MGFU7aG8kgI>;
DIAS, Robson, MUNIZ Myrza 2025. Eu Ouvi O Chamado: Retorno dos Mantos Tupinambá, Dossier Between Restitution and Re-appropriation, Agora-Etnográfica <https://etnografica.cria.org.pt/en/agora/299>
Arte Indígena Contemporânea podcast series <https://iono.fm/c/8642>
(pt) <https://iono.fm/e/1404632> (en).



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