



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - PPGARTES

MARLENE BINDER MELI

ARTES INDÍGENAS NO SISTEMA DAS ARTES VISUAIS:

Modos de exibição na Argentina e no Brasil

Belém – Pará

2025

MARLENE BINDER MELI

ARTES INDÍGENAS NO SISTEMA DAS ARTES VISUAIS:

Modos de exibição na Argentina e no Brasil

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza

Linha de Pesquisa: Memórias, História e Educação em Artes

Belém – Pará

2025

MARLENE BINDER MELI

ARTES INDÍGENAS NO SISTEMA DAS ARTES VISUAIS:

Modos de exibição na Argentina e no Brasil

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Banca Examinadora

Prof. Dr. JOSÉ AFONSO MEDEIROS SOUZA
Orientador – PPGARTES/UFPA

Prof. Dr. SÁVIO LUÍS STOCO
Examinador Interno – PPGARTES/UFPA

Prof. Dr. Paulo Henrique de Oliveira Gomes
Examinador Interno – PPGARTES/UFPA

Prof. Dra. Alecsandra Matias de Oliveira
Examinadora Externa – ECA/USP

Belém – Pará

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B612a Binder Meli, Marlene.
ARTES INDÍGENAS NO SISTEMA DAS ARTES VISUAIS :
Modos de exibição na Argentina e no Brasil / Marlene Binder Meli.
— 2025.
134 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Medeiros Souza José Afonso
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em
Artes, Belém, 2025.

1. Arte indígena. Artesanato. Arte popular. Argentina.
Brasil. . I. Título.

CDD 745.5




**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**


**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.**

Aos doze (12) dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e cinco (2025), às dezesseis e trinta (16h30) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência do orientador professor doutor José Afonso Medeiros Souza, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Dissertação de Marlene Binder Meli, intitulada: **ARTES INDÍGENAS NO SISTEMA DAS ARTES VISUAIS: MODOS DE EXIBIÇÃO NA ARGENTINA E NO BRASIL**. Perante a Banca Examinadora, composta pelos professores doutores: José Afonso Medeiros Souza (Presidente), Paulo Henrique de Oliveira Gomes (Examinador Interno), Sávio Luís Stoco (Examinador Interno), Alecsandra Matias de Oliveira (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, o professor José Afonso Medeiros Souza, passou a palavra à mestranda, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer que ressaltou a excelência da pesquisa realizada, resultando em **aprovação**. Tal aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor José Afonso Medeiros Souza agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da banca e pela mestranda. Belém-Pa, 12 de agosto de 2025.


José Afonso Medeiros Souza (Presidente)

Documento assinado digitalmente
 **JOSE AFONSO MEDEIROS SOUZA**
 Data: 14/08/2025 09:49:40-0300
 Verifique em <https://validar.itl.gov.br>


Paulo Henrique de Oliveira Gomes (Examinador Interno)

Documento assinado digitalmente
 **PAULO HENRIQUE DE OLIVEIRA GOMES**
 Data: 14/08/2025 11:31:55-0300
 Verifique em <https://validar.itl.gov.br>


Sávio Luís Stoco (Examinador Interno)

Documento assinado digitalmente
 **SAVIO LUIS STOCO**
 Data: 19/08/2025 12:07:49-0300
 Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Alecsandra Matias de Oliveira (Examinador Externo)

Documento assinado digitalmente
 **ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA**
Data: 14/08/2025 10:33:23-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Marlene Binder Meli (Discente)

Documento assinado digitalmente
 **MARLENE BINDER MELI**
Data: 19/08/2025 17:02:36-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Roxana e Diego, e ao meu irmão Iván.

À CAPES e ao Grupo de Cooperação Internacional de Universidades Brasileiras (GCUB), por me proporcionarem o acesso a uma bolsa para estudar em uma universidade de prestígio no Brasil, como é a Universidade Federal do Pará, a quem também agradeço.

Ao meu orientador, Afonso Medeiros, pela orientação imprescindível e pela sua qualidade humana.

Aos professores Alecsandra Matias, Paulo Henrique Gomes e Sávio Stocco, pelo valioso intercâmbio e incentivo à pesquisa.

Aos meus amigos estudantes estrangeiros hispano-falantes na UFPA — Julián, Ana María, Catalina, Marcial — por me fazerem sentir em casa.

Aos colegas do programa de mestrado PPG Artes: Ingrid, Úrsula, Keoma, Isabela, Xifu, Doris, Leonardo, Gisele e Lygia. A meu querido colega Gabriel, por ter acompanhado a presente pesquisa e ter feito a revisão final.

Aos meus amigos da escola de danças, por me apresentarem um novo universo expressivo: Ivan, Bruno, João, Ann.

À equipe da Bienal das Amazônias — Cristina, Karol, Emerson, Giovanni, Karine — e à sua direção: Livia, Eduardo, Keyna e Vânia, pela generosidade na partilha de informações. À artista Célia Tupinambá, pelo seu depoimento.

Às pessoas ligadas ao espaço La Abadía, Teresa Pereda e Valeria Keller, por me fornecerem o catálogo e pelas orientações. A Susana Smulevici, pela orientação na pesquisa historiográfica.

A todos os meus amigos que, mesmo à distância, me acompanharam e apoiaram durante minha estadia em Belém: Nahil, Ana, Román, Natalia, Luis, Clara, Majo, Florencia e Nicole.

E a todos os pesquisadores, artistas e autores que alimentaram a pesquisa, por ampliarem minha forma de ver e pensar o mundo.

RESUMO

BINDER MELI, Marlene. **Artes indígenas no sistema das artes visuais: modos de exibição na Argentina e no Brasil**¹. 2025. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2025.

A pesquisa analisa os modos de exibição das artes indígenas no Brasil e na Argentina, partindo da invenção moderna do conceito de arte e explorando as categorias de artesanato, arte indígena e arte popular no contexto contemporâneo dos dois países. A partir da análise da trajetória historiográfica local e de uma reflexão sobre duas exposições – *Tierra de encuentros, cielos y colores* (Buenos Aires, 2015) e a *I Bienal das Amazônias* (Belém, 2023), o texto busca reconhecer práticas insurgentes e repensar as narrativas sobre a inserção dessas produções nos sistemas de arte visuais. Ao questionar as categorias e as formas estabelecidas de exibição de artes indígenas em instituições de arte em ambos os casos, tenta-se estabelecer uma abordagem comparativa para tentar entender a dinâmica cultural e de exibição de cada país. Também problematiza a influência da colonialidade na valorização da arte indígena, propondo uma reflexão crítica sobre como essas obras são inseridas (ou marginalizadas) no circuito institucional da arte.

Palavras-chave: Arte indígena. Artesanato. Arte popular. Argentina. Brasil.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMEN

La investigación analiza las formas de exhibición del arte indígena en Brasil y Argentina, partiendo de la invención moderna del concepto de arte y explorando las categorías de artesanía, arte indígena y arte popular en el contexto contemporáneo de ambos países. A partir del análisis de la trayectoria historiográfica local y del análisis de dos exposiciones - «Tierra de encuentros, cielos y colores» (Buenos Aires, 2015) y la I Bienal das Amazônias (Belém, 2023), el estudio busca reconocer las prácticas insurgentes y repensar las narrativas sobre la inserción de estas producciones en los sistemas de artes visuales. Al cuestionar las categorías establecidas y los modos de exhibir artes indígenas en instituciones artísticas en ambos casos, intenta establecer un enfoque comparativo para comprender las dinámicas culturales y expositivas de cada país. También problematiza la influencia de la colonialidad en la valorización del arte indígena, proponiendo una reflexión crítica sobre cómo estas obras son insertadas (o marginadas) en el circuito institucional del arte.

Palabras clave: Arte indígena. Artesanía. Arte popular. Argentina. Brasil.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1- "Em 2050 descobrimos Brasil é América Latina" da série "Profecias", 2018-2020, do artista Rodolfo Lamonier.....	7
Imagem 2- Talha wichi. Detalhe de um beija-flor se alimentando de um palam-palam. Jorge Díaz, Missão Chaqueña, 2015, Palo santo com marchetaria, alto: 27 cm, coleção do autor. ..	16
Imagem 3 - El rapto (El Malón) de Johann Moritz Rugendas (1802-1858).....	19
Imagem 4 - Muiraquitã em forma de rã. Acervo do Museu Nacional, Rio de Janeiro.	22
Imagem 5- Ibã Huni Kuin, Bane Huni Kuin, Movimento dos artistas Huni Kuin (MAHKU) - Sem título, 2017.....	25
Imagem 6 – Ilustração de Ricardo Carpani do livro Martín Fierro, de José Hernandez. Buenos Aires: Ediciones Programa 1952.	27
Imagem 7 - Publicação Revista Brasileira de Folclore ano I Nº 1 de setembro/dezembro de 1961. Brochura. Ilustrada. 112 páginas. 16x23cm. Ministério da Educação e Cultura - Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.	29
Imagem 8 - Luis Perlotti, Promesante jujeña, cerâmica policromada, 76 x 57 x 34 cm.	33
Imagem 9 - Atelier franciscano, Ecce Homo, Século XVII, talha em madeira policromada, 30 x 19 x 16 cm.	39
Imagem 10 - Tecido de chaguar, feito pela artista wichi Claudia Alarcón e o coletivo SILAT, apresentado na 60º Bienal de Veneza 2024.	40
Imagem 11- Caminhada dos povos indígenas no dia da comemoração dos povos indígenas, Belém do Pará, 21 de abril de 2024. Etnia Kayapó apresentando danças e cantos tradicionais no contexto urbano.	42
Imagem 12 - Assembleia do MOCASE, que reuniu mais de 3.000 representantes de organizações de camponeses, representantes do governo provincial, do judiciário, da universidade UNSE e de outras organizações.	44
Imagem 13 - Vista do primeiro andar, I Bienal das Amazônias - Belém, 2023.....	46
Imagem 14 - Vista do térreo, I Bienal das Amazônias - Belém, 2023	46
Imagem 15 - Capa do livro História geral da arte no Brasil de Walter Zanini, org. (São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983)	48
Imagem 16 - Berta Riberio no Parque do Xingu, década 1980.....	50
Imagem 17 - Darcy Ribeiro com indígenas Kadiwéu, Mato Grosso do Sul, 1947.	51
Imagem 18 - O manto tupinambá que a Dinamarca devolveu ao Brasil em 2024.....	54
Imagem 19 - Mestre Vitalino, retirantes, cerâmica. Acervo Museu de Arte Popular do Recife.	57
Imagem 20 - Denilson Baniwa, "Pajé Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo, performance, 2018.	60
Imagem 21 - Painel de entrada no prédio da Bienal das Amazônias. Gráfica e título da exibição.....	63
Imagem 22 - Obra "Hamaca Atada Guaraya Prehispânica", de Genoveva Orirepia, 150 x 265 cm, 2023	64

Imagem 23 - A obra de Genoveva Orirepia no contexto da sala de exibição da I Bienal das Amazônias.	65
Imagem 24 – Detalhe da obra “Hamaca Atada Guaraya Prehispânica”, de Genoveva Orirepia.	66
Imagem 25 - Obra Maery, de Moara Tupinambá e coletivo, 180x100 cm, 2023 - Frente.....	68
Imagem 26 - Obra Maery, de Moara Tupinambá e coletivo, 180x100 cm, 2023 - Verso	68
Imagem 27 - Detalhe da obra Maery, de Moara Tupinambá e coletivo, 180x100 cm, 2023 ...	69
Imagem 28 - Detalhe do zine que acompanhava a obra Maery, de Moara Tupinambá e coletivo	70
Imagem 29 - Obra Desbatismo, de Glicéria Tupinambá, 2023.	73
Imagem 30 - Detalhe da obra Desbatismo, de Glicéria Tupinambá, 2023.....	73
Imagem 31- Célia Tupinambá. Registro audiovisual da performance Desbatismos. 12 de novembro de 2023.	75
Imagem 32- Frame do registro audiovisual da performance Desbatismos, de Célia Tupinambá, 12 de novembro de 2023.	76
Imagem 33 - Frame do registro audiovisual da performance Desbatismos, de Célia Tupinambá, 12 de novembro de 2023.	76
Imagem 34 –Máscara rei diabo. Latão, Puno, Perú. Segunda metade do século XX. Museu de Artes e Tradições Populares - Instituto Riva Agüero.....	82
Imagem 35 - Reposo (1889) de Eduardo Schiaffino, 109 x 200 cm., óleo sobre tecido.....	84
Imagem 36 - El templo de Eurindia (1923), de Alfredo Guido. Tinta sobre papel, 60x79 cm.	86
Imagem 37- Pendente diaguita, Museo de Historia Nacional de Valparaíso 1982 , Coleção Ludwig, 1921.....	87
Imagem 38 - Reserva do Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, Julho 2017.	89
Imagem 39 - Líderes da comunidade Qom durante um protesto e acampamento na cidade de Buenos Aires em 2015.....	92
Imagem 40 - Nova sala de Arte Pré-hispânica e Colonial no Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires.....	94
Imagem 41 - Imagem de sala da exibição Tekoporã, no Museu Nacional de Belas Artes (2015).....	95
Imagem 42 - Abadia de São Bento, Buenos Aires, Argentina	97
Imagem 43 - Sala El monte com público. Obra: cocar de penas do Grande Chaco.....	98
Imagem 44 – Vista da sala La distancia. Adornos para cabeça masculinos da etnia Mapuche e foto de dançarinos purrufe.....	99
Imagem 45 – Vista da sala La Distancia. Adornos e vestimentas femeninos e foto de Pillañ-Kushé.....	100
Imagem 46 – Vista da sala El monte. Adornos corporais de povos do Grande Chaco	101
Imagem 47 – Vista da sala El monte. Máscaras rituais masculinas, Aña Aña. Madeira policromada. Chané, Río Carapary, Argentina.....	102

Imagem 48 - Sobrecinto de miçanga, Povo Wayana, 2011. Terra Indígena PI Tucumaque, Brasil.....	103
Imagem 49 - Máscara Upé ou Cara grande. Taparipé, Rio Xingú, Brasil.....	104
Imagem 50 - Zulema Ruiz en el telar. Tejiendo bajo los árboles. Integrante del grupo Huarmisachamanta. Sunchituyoj, Santiago del Estero. Proyecto Adobe.....	105
Imagem 51 – Serie de fotografías Paraná Ra’anga, Facundo de Zuviría.	107
Imagem 52 – Vista da sala La fiesta. Máscaras peruanas de madeira e gesso policromado..	108
Imagem 53 - Vista da sala La fiesta. Máscaras peruanas de madeira e gesso policromado...	109
Imagem 54 - Vista da sala La fiesta. Máscaras peruanas de madeira e gesso policromado...	110
Imagem 55 - Vista da sala La distancia. Peças mapuches dentro de vitrines.....	113
Imagem 56- Convite online ao bate papo de Luis Eduardo Pincén.....	114
Imagem 57 - A Ministra dos Povos Indígenas, Sonia Guajajara, durante seu discurso de posse. 11 de janeiro de 2023.....	122
Imagem 58 - Curadores do Pavilhão Hãhãwpuá: Denilson Baniwa, Arissana Pataxo e Gustavo Caboco Wapichana.	124
Imagem 59 - Claudia Alarcon Puntana e as mulheres do coletivo Silät.....	125

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	7
INTRODUÇÃO	12
1. Discussão teórica	16
1.1 Questionando o conceito ocidental das artes visuais	18
1.2 De que falamos quando falamos de arte popular	25
1.3 A construção do sujeito povo e do popular.....	30
1.4 O indígena na cultura popular	34
1.5 A questão indígena na atualidade.....	40
2. Artes indígenas no contexto brasileiro.....	46
2.1 Artes indígenas na historiografia e no sistema das artes brasileiro	47
2.2 Sobre três obras de arte indígena na I Bienal das Amazônias	59
2.3 Reflexões preliminares	78
3. Artes indígenas no contexto argentino	82
3.1 Artes indígenas na historiografia e no sistema das artes argentino	83
3.2 Reflexões sobre o passado e o presente na exibição <i>Tierra de encuentros, cielos y colores</i>	96
3.3 Reflexões preliminares	111
4. Encerramento.....	117
4.1 Análise comparativa.....	117
4.2 Considerações finais.....	121
Referências bibliográficas	127

APRESENTAÇÃO

Imagem 1- "Em 2050 descobrimos Brasil é América Latina" da série "Profecias", 2018-2020, do artista Rodolfo Lamonier



Fonte: Prêmio Pipa. Disponível em: <https://www.pipaprize.com/artists/randolpho-lamonier/>

*"Mas o que salva a humanidade
é que não há quem cure a curiosidade".*

Tom Zé

Eu poderia começar esta dissertação disfarçando, dizendo que foram vários os motivos que me levaram a vir da Argentina para estudar no Brasil e, especificamente, em Belém do Pará. Poderia inventar mitos de origem, contos românticos, mas a verdade é uma só: a curiosidade me trouxe até aqui. E, com isso, não tenho a pretensão de dizer nada de novo. A motivação de todo pesquisador, além de um profundo amor pelo conhecimento, sempre foi e sempre será a curiosidade de descobrir algo desconhecido para ele. Para aqueles que se interessam pelo homem e sua cultura, a curiosidade sobre o outro é, sem dúvidas, o principal motivo para se embarcar na aventura da pesquisa.

Se eu tivesse que identificar onde começou minha curiosidade pela arte, aquele primeiro contato que marcou minha sensibilidade visual, diria que foi a partir dos artesanatos brasileiros e argentinos, pendurados nas paredes da minha casa de infância. A grande maioria desses objetos tinham sido de amigos dos meus pais, que nos deixaram as peças quando voltaram ao Brasil, enquanto os artesanatos argentinos foram adquiridos por meus pais em feiras e mercados durante passeios e viagens. Na infância, eu nunca me questioneei sobre a procedência desses objetos; apenas sabia que gostava muito deles e frequentemente os tirava das paredes para brincar, o que resultou na quebra de muitas dessas peças. Não conseguiram chegar intactas às minhas mãos adultas, mas ficaram na minha memória.

Em 2016, visitei Dalva e Alberto, aqueles amigos paulistas dos meus pais, e junto com eles fui a várias exposições, incluindo a remontagem da mostra *A mão do povo brasileiro* no MASP. Observando os objetos pertencentes à cultura popular do Brasil expostos no primeiro andar do renomado museu, comentei para eles que me faziam lembrar das peças que estavam na casa da minha infância, embora eu não soubesse como tinham chegado até lá. Com muita leveza, e provavelmente sem perceber a importância daquele momento para mim, Dalva respondeu: 'Claro! Fui eu quem comprou esses objetos no Norte e Nordeste e, quando voltei, deixei com sua mãe!' Lembro desse instante como um momento de revelação. O que parecia óbvio para ela, revelou a origem e explicou meu fascínio. Acredito que meu interesse em estudar expressões populares, em vez das grandes obras de arte apresentadas nas aulas de História da Arte durante a graduação, foi influenciada por aquele primeiro contato com os artesanatos na minha mais tenra infância.

Estudar no Brasil é um sonho que cultivei durante muitos anos, pois vejo a contribuição brasileira para a arte latino-americana como essencial e de grande impacto nas expressões artísticas da região. Desde 2013, tenho visitado diversos espaços voltados ao estudo das artes populares, o que me levou a acreditar que, no Brasil, há um enfoque mais consistente e uma maior integração da arte popular na cultura visual contemporânea, em comparação com a Argentina. Essa percepção tem sido uma das principais motivações por trás do meu desejo e curiosidade de estudar neste país.

Não é surpreendente afirmar que ainda existem muitos distanciamentos entre a América Latina de fala hispânica e a de fala portuguesa, evidentes em todos os campos do conhecimento. Brasil e seus *hermanos* nem sempre parecem ter uma relação tão fluida como os demais países da região, seja pela barreira idiomática ou por questões culturais. No entanto, neste esforço por nos aproximarmos, aqueles que confiamos na construção de uma região mais integrada acreditamos que não precisamos procurar fora para encontrar as chaves da construção de uma episteme que sirva aos interesses da nossa região, a partir das nossas histórias e nossas vivências. Apesar das distâncias, há uma realidade: existe uma maior proximidade nos locais por onde fluem os rios, que atuam como conectores entre países, tendo como resultado as fronteiras mais permeáveis com o gigante do sul. Duas grandes bacias hidrográficas conectam o Brasil pelas águas: a bacia do Prata o liga com Uruguai, Paraguai e Argentina; e a bacia do rio Amazonas com o Peru, Colômbia, Equador, Venezuela, Guiana, Suriname e Bolívia. Além das fronteiras terrestres, onde também existe uma porosidade, é nas cidades situadas às margens desses rios onde o portunhol floresce, os ritmos musicais se misturam e o Brasil se reconhece mais latino-americano.

Cresci à margem de um grande rio, na cidade de Buenos Aires. Vim para estudar à beira da baía do Guajará, onde os encontros das águas amazônicas ocorrem. Na cidade de Belém, tive a oportunidade de aprender e refletir sobre os conceitos herdados em nossa região fruto da colonialidade, como o conceito eurocêntrico de arte e suas diversas caracterizações. E, felizmente, na Universidade Federal do Pará encontrei professores como meu orientador Afonso Medeiros, que compartilha essa visão e me estimulou com seu olhar que procura repensar a história da arte.

No percurso do mestrado em Artes, me deparei em uma questão que não tinha percebido antes: produzir conhecimento no norte do Brasil significa enfrentar a uma dupla dominação,

sendo que a Amazônia constitui uma colônia de colônias² nas dinâmicas de poder acadêmico dentro do próprio país. Apesar de ser um desafio, acredito que isso nos permite habitar um espaço de maior compromisso intelectual ao “usar la periferia como un sitio afirmativo y deconstructivo a la vez, que combina pertenencia de lugar con la movilidad táctica de un giro de contextos que conjuga la especificidad y el desplazamiento” (Richards, 2014, p.19) desde que se evite cair naquilo que a autora chama de “queja tecercermundista” (ibidem). É fundamental assumir a identidade de pesquisadores subalternos, e carregá-la com orgulho, pois é essa vivência a que nos concede autoridade para desmontar discursos que são parte da nossa vivência cotidiana.

No que tem a ver com minha trajetória acadêmica e profissional, me formei como Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Nacional das Artes, e me especializei em Indústrias Culturais pela UNTREF. Além disso, fiz cursos técnicos de joalheria, engaste de pedras, gravura, encadernação de livros e outros ofícios artísticos. Devido à minha aproximação não só teórica, mas também na prática artística, me interessei em entender as artes como um *fazer*. Por esse motivo, o dilema da distinção entre arte e artesanato, arte erudita e artes populares atraiu meu olhar há vários anos. Segundo Richard Sennett, a palavra artesanato “designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más” (2012, p. 20), sendo o produto do encontro entre a cabeça e a mão, exercendo habilidade, compromisso e bom senso. Esta definição poderia muito bem ser usada para definir a palavra *arte*, e é a definição que eu pretendo defender, já que o artista também aspira à excelência em seu trabalho. No entanto, a história da arte tomou para si a tarefa de diferenciar claramente entre o que é considerado *arte* e *artesanato*, como se fossem conceitos irreconciliáveis. Comecei a explorar a bibliografia sobre essa temática na minha tese de graduação, e no âmbito do mestrado procurei prosseguir a análise desta abordagem refletindo sobre as experiências brasileiras e argentinas.

No campo profissional, minha trajetória na Produção Cultural em diversas instituições do sistema das artes permitiu o desenvolvimento de um olhar crítico sobre as dinâmicas institucionais e curatoriais nesses espaços. Como pessoa não indígena atuando nesse meio, considero fundamental problematizar e desconstruir os discursos predominantes, analisando

² Eduardo Galeano usa essa expressão para se referir à dependência redobrada do Paraguai em relação à mediação das submetrópoles regionais de Buenos Aires e São Paulo (Escobar, 2014, p.102) Neste caso, usamos-a para nos referirmos ao colonialismo interno sofrido pela região norte em relação às metrópoles do sudeste do Brasil.

como são construídas as narrativas em torno da arte não ocidental, a fim de evitar a exotização e a idealização da alteridade. Como ressalta bell hooks, “quando escrevemos sobre experiências de grupos aos quais não pertencemos, devemos pensar sobre a ética de nossas ações, considerando se nosso trabalho será usado ou não para reforçar e perpetuar a dominação” (2019, p.101). Dado que minha pesquisa se concentra na análise de como as expressões artísticas indígenas são exibidas e abordadas em circuitos de arte legitimados, reafirmo a importância de uma abordagem reflexiva e crítica, com o objetivo de contribuir para a construção de espaços artísticos mais inclusivos e plurais.

Durante a escrita desta dissertação, integrei a equipe de Produção da Bienal das Amazônias, experiência que me proporcionou uma imersão direta no caso de estudo brasileiro e um contato próximo com os agentes envolvidos, possibilitando uma análise mais aprofundada e evitando idealizações que acontecem frequentemente quando ficamos longe do ‘campo’.

O último capítulo desta pesquisa, dedicado ao sistema das artes argentino, foi escrito em Buenos Aires, visando maior acesso às fontes e uma aproximação direta com o contexto investigado. Embora uma análise comparativa abrangente entre os sistemas de arte dos dois países seja uma tarefa muito ampla para uma dissertação de mestrado – e esteja longe de ser o objetivo deste trabalho –, a intenção foi iniciar um caminho de exploração de possíveis diálogos e aprendizados entre as experiências brasileira e argentina, refletindo sobre como certos aspectos de cada modelo podem inspirar ou desafiar o outro. A minha vivência em ambos os contextos foi essencial para desconstruir percepções romantizadas que eu possuía anteriormente, aquilo que nos leva a acreditar que a grama do vizinho é sempre mais verde do que a nossa.

Agora, de volta a Buenos Aires, percebo o quanto o tempo em Belém foi transformador, tanto no âmbito acadêmico quanto no pessoal. Viver e estudar em outro país é um exercício constante de empatia, adaptação e questionamento do que consideramos ‘normal’ ou cotidiano. Sou grata por essa experiência, que não só ampliou minha visão sobre a arte, mas também sobre o mundo e as diferentes formas de habitá-lo e representá-lo.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como foco os modos de exibição da arte indígena no Brasil e na Argentina, analisando como a montagem e a expografia influencia sua valorização. A forma como esses objetos são apresentados não é neutra: ela reflete e reforça discursos institucionais, históricos e sociais, moldando a maneira como a arte indígena é interpretada e apreciada. A exibição de uma obra em diferentes espaços pode gerar leituras distintas sobre seu significado e valor. Da mesma forma que uma refeição servida numa vasilha de porcelana e bandeja de prata causa uma impressão diferente daquela mesma refeição apresentada em um recipiente descartável, também não é o mesmo expor uma obra em uma vitrine de um museu etnográfico, pendurada do teto em uma exposição de arte contemporânea ou vê-la sendo vendida numa barraca na feira de artesanato local.

Este trabalho busca demonstrar como a variação na valorização das artes indígenas evidencia dinâmicas de poder historicamente enraizadas, que influenciam as escolhas do que é exposto e os discursos por trás das peças exibidas. São mecanismos que permeiam os espaços expositivos e os sistemas de legitimação cultural, mostrando que a valorização de uma obra não depende apenas de sua materialidade ou do conhecimento envolvido em sua produção, mas também do lugar que ocupa dentro da estrutura institucional e simbólica da sociedade em um momento determinado.

Por meu interesse no estudo das artes populares e considerando a ampla diversidade de manifestações desse tipo na Argentina e no Brasil, decidi focar em uma de suas muitas vertentes: as artes indígenas. O que me permitiu abordar esse tema dentro do grande conjunto das artes populares foi a base teórica fornecida por estudiosos latino-americanos hispanofalantes, como Ticio Escobar e Néstor García Canclini, que analisam essas expressões como uma especificidade dentro desse vasto e diversificado campo. A partir de uma revisão do conceito das artes indígenas ao longo da historiografia da história da arte em ambos os países, percebi que, especificamente no Brasil, essa forma de expressão costuma ser tratada separadamente das artes populares³. Por isso, considereei pertinente trazer a abordagem desses autores, que pode resultar uma contribuição na discussão dentro do território brasileiro, e em

³ Essa afirmação pode ser verificada em publicações como *História Geral da Arte no Brasil* (1983), sob a coordenação e direção editorial do Walter Zanini, no qual o capítulo 2 foi dedicado à Arte Índia, pelo antropólogo Darcy Ribeiro, e o capítulo 14 ao Artesanato, da autoria de Vicente Salles. Esse ponto será desenvolvido no capítulo dois desta dissertação.

refletir comparativamente sobre o que implica optar por essa vinculação. Em comparação com outras regiões do Brasil, a arte desenvolvida pelos povos indígenas é bastante estudada na Amazônia, especialmente no Pará, o que me proporcionou o contexto perfeito para me aprofundar no assunto.

A respeito da relevância do estudo de culturas comparadas sobre arte indígena popular, vários autores afirmam a importância de um estudo contemporâneo sobre o tema. No caso argentino, apesar de muito ter sido escrito sobre a dicotomia entre arte e artesanato, a historiadora María Alba Bovisio aponta que há pouca pesquisa sustentada e atualizada: “en nuestro país no contamos con investigaciones recientes sistemáticas y sostenidas como las que han desarrollado, por ejemplo, Mirko Lauer en el Perú, Ticio Escobar en Paraguay y Néstor García Canclini en México, las últimas obras dedicadas a la artesanía argentina realizadas por Mario Palavecino y Raúl Cortazar con enfoques marcadamente tradicionalistas y folclorizantes datan de los años 50 y 60” (2002, p.17). No caso brasileiro, a pesquisadora Alessandra Simões Paiva afirma: “a decolonialidade no Brasil ainda é um ponto problemático, já que a colonização portuguesa trouxe especificidades que diferenciam o caso brasileiro do resto da América Latina. Estudos comparativos teriam significativa contribuição nesse cenário” (Simões Paiva, 2022, p. 29). Diante disso, torna-se essencial uma análise a partir de uma perspectiva transcultural no campo das artes, buscando um aprendizado conjunto fundamentado na experiência dos dois países. Além do mais, a maioria dos textos sobre arte indígena foi ou ainda é produzida por antropólogos, o que reforça a urgência de que nós, profissionais da arte, passemos a refletir sobre essas expressões, integrando-as ao nosso campo de interesse e debate.

Para afunilar ainda mais o objeto de pesquisa, optamos por dois casos de estudo que visam evidenciar os atritos entre as práticas artísticas tradicionais e contemporâneas dos povos indígenas. O primeiro caso a ser analisado são três obras exibidas na *I Bienal das Amazônias*, edição inaugural do que possivelmente seja um evento artístico e cultural que permaneça e posicione a região Norte do Brasil no circuito da arte contemporânea. As bienais são um formato muito particular de exposição artística, no qual o objetivo é mostrar os artistas mais destacados do momento, seja em torno de uma tendência ou de algum outro eixo conceitual. Nesta pesquisa, só serão analisadas obras de artes indígenas expostas na *I Bienal das Amazônias* que se afastam ou se aproximam das concepções tradicionais e contemporâneas da prática artística destes povos e seus modos de exibição dentro do circuito da arte contemporânea.

Em seguida, é analisada a exposição *Tierra de encuentros, cielos y colores*, curada por Teresa Pereda – artista e pesquisadora com grande trajetória no estudo da arte indígena na Argentina – que foi realizada em *La Abadía – Centro de Arte y Estudios Latinoamericanos* no ano de 2015. Nesta exibição foram apresentados objetos de povos indígenas de vários países da América do Sul, como Argentina, Peru e Brasil, majoritariamente datados no século XX e que fazem parte de acervos de museus etnográficos e coleções particulares. Um ponto importante na escolha dessa exibição é o fato de que *La Abadía* teve uma existência breve na cena artística: o Centro de Estudos foi inaugurado em 2015 e encerrou suas atividades em 2018. Segundo o levantamento do estado da arte, conferimos que há pouca pesquisa desenvolvida na Argentina sobre esse espaço e ainda menos no Brasil, o que poderia ser uma valiosa contribuição para resgatar a memória desta tentativa de *virada decolonial* no cenário das artes visuais *porteñas*. Um dos aspectos destacáveis foi a montagem da exposição, que apresentou os objetos de forma contemporânea, tratando-os de obras de arte em vez de adotar uma abordagem folclórica ou etnográfica. Além disso, as obras foram apresentadas juntamente com uma série de fotografias do artista Facundo Zuviría, o que nos permite refletir sobre a convivência das obras de artes indígenas de tipologias tradicionais com obras em linguagens contemporâneas de artistas não indígenas.

A delimitação temporal proposta abrange o período de 2015 a 2023, pois corresponde a uma fase em que a revalorização de narrativas associadas a uma revisão de conceitos herdados que está acontecendo em diversos espaços dedicados à difusão cultural em ambos os países, ao mesmo tempo que dá continuidade a uma longa tradição no estudo das expressões artísticas indígenas abordadas principalmente por antropólogos, etnógrafos e folcloristas.

A metodologia desta pesquisa é qualitativa, fundamentada em uma revisão bibliográfica que abrangeu livros, catálogos de exposições, dissertações e estudos já realizados sobre o tema, além da revisão de literatura de artistas e curadores indígenas. Dado que uma análise do sistema das artes argentino e brasileiro não poderá ser explorado em todas as suas dimensões, a dissertação apresenta uma primeira aproximação estruturada por capítulos que podem ser compreendidos como artigos, notas, análises breves e reflexões, focando especificamente nos modos de exibir artes indígenas nas exposições escolhidas, que fizeram parte do sistema das artes de cada um dos países. Minha experiência, conhecimento e valores serão incorporados ao processo de forma crítica e reflexiva. Além disso, os procedimentos adotados para a construção

dos estudos de caso foram desenvolvidos de maneira indutiva ao longo da pesquisa, permitindo um aprofundamento progressivo a partir do material analisado.

O primeiro capítulo da dissertação foca em uma discussão teórica sobre o questionamento do conceito ocidental das artes visuais, do conceito de arte popular e da construção do sujeito *povo*. Logo em seguida, explora autores que propõem inserir a arte indígena entendida como uma especificidade dentro das artes populares e detalha o enfoque dessa aproximação. Por último, desenvolve a questão indígena na atualidade com o intuito de refletir sobre a identidade indígena nos tempos contemporâneos.

No segundo capítulo, o texto explora o contexto brasileiro, analisando como a historiografia e o sistema das artes abordam as artes indígenas ao longo do século XX revisando os principais textos da disciplina. Para ilustrar essa discussão, o capítulo apresenta um estudo de caso focado em três obras exibidas na I Bienal das Amazônias no ano de 2023. A partir dessa seleção, busca-se compreender como as narrativas em torno das artes indígenas são construídas e mediadas no evento, identificando tanto avanços quanto limitações na forma como essas expressões são valorizadas e interpretadas dentro do sistema artístico brasileiro.

No terceiro capítulo, a pesquisa se aprofunda no contexto argentino da arte indígena, traçando um percurso historiográfico que permite refletir sobre sua trajetória, desde os registros e interpretações do passado até suas manifestações e reconhecimento no presente. Para exemplificar essas questões, o capítulo apresenta um estudo de caso da exposição *Tierra de encuentros, cielos y colores*, realizada no Centro de Arte y Estudios Latinoamericanos La Abadía, em Buenos Aires, no ano de 2015. A partir dessa exibição, investiga-se como a curadoria abordou a arte indígena, quais narrativas foram construídas em torno das obras e de seus criadores, e de que maneira contribuiu para ampliar o debate sobre a inserção dessas expressões no cenário artístico contemporâneo argentino.

A dissertação conclui com uma análise comparativa entre a experiência dos dois países, trazendo reflexões para um aprendizado compartilhado a partir da abordagem da arte indígena como uma especificidade da arte *popular* e os modos de exibição em cada um deles.

1. Discussão teórica

A discussão teórica desta dissertação foi norteada a partir da releitura de um dos livros que mais me marcaram durante a minha graduação, que abriram minha cabeça pra novas perspectivas na pesquisa da arte dos *outros* - *El mito del arte y el mito del pueblo* de Ticio Escobar, publicado em 1986 e reeditado após revisão em 2014. No prólogo desta nova edição, o curador e pesquisador argentino Roberto Amigo apresenta uma afirmação essencial: diante da visão totalitária de uma nação homogênea “es central la inclusión de lo indígena como una especificidad del arte popular, con sus propios procedimientos simbólicos” (2014, p.11). Depois de ler essa frase, comecei a refletir a respeito de considerar a arte indígena como arte popular. Embora pareça óbvio, já que as populações indígenas fazem parte do que chamamos de ‘povo’, não é habitual ver produções indígenas nos museus ou coleções de arte popular. No caso brasileiro, quando se fala em arte popular, o senso comum tende a pensar nos artesãos do Nordeste, e não na produção visual dos povos indígenas da Amazônia. Não é por acaso, pois responde a um desdobramento histórico, sendo que “o ruralismo e a ideologia artesanal marcavam então quase toda a esquerda brasileira, exaltando o Nordeste, o nordestino e as formas da cultura popular nordestina” (Risério, 2016, p. 61). No caso da Argentina, algo semelhante aconteceu. O senso comum coloca como arte popular objetos de *platería criolla*, tecidos tradicionais como os *ponchos* dos gaúchos pampeanos⁴, mas de modo algum colocariam uma talha em madeira da etnia wichí nessa categoria.

Imagem 2- Talha wichí. Detalhe de um beija-flor se alimentando de um palam-palam. Jorge Díaz, Missão Chaqueña, 2015, Palo santo com marchetaria, alto: 27 cm, coleção do autor.



Fonte: *Imágenes indígenas del bosque chaqueño: Animales y plantas en el universo visual wichí*, de Rodrigo Montani. Disponível em: <https://journals.openedition.org/caravelle/2897?lang=pt>

⁴ Prova disso são as obras expostas no Museo de Arte Popular José Hernandez, em Buenos Aires, com ênfase na cultura gauchesca como principal expoente da arte popular argentina <https://buenosaires.gob.ar/bienes/museohernandez>

Em ambos os países, as produções indígenas são mais frequentemente vistas até hoje em museus antropológicos ou etnográficos. Então, por que seria de interessante considerar a arte indígena como uma especificidade da arte popular? Seria uma contribuição relevante?

Simplesmente porque considero que questionar as categorias transplantadas é um dos exercícios mais interessantes na contemporaneidade, se o que procuramos é contribuir para a criação de um sistema artístico insurgente. Não podemos pensar em descolonizar o pensamento sem passar pelo questionamento dos conceitos herdados, como o conceito eurocêntrico de arte. Como afirma Rita Segato, “la opresión categorial no es otra cosa que la consecuencia de la Colonialidad en el campo del Saber y de la subjetividad” (2013, p.40). Continuar repetindo velhas categorias sem qualquer reflexão sobre elas seria um ato irresponsável e acabaria limitando a construção de novas teorias em torno da prática artística. Em um mundo globalizado e hiperconectado, considero mais necessário do que nunca compreender como os mecanismos do colonialismo cultural operam e ressaltar o quanto a valoração do trabalho artístico dos *outros* pode enriquecer o imaginário contemporâneo e a representatividade.

Tanto no Brasil quanto na Argentina, mais de duzentos anos se passaram desde que deixamos formalmente de ser colônias de Portugal e Espanha, respectivamente, mas o colonialismo não é produzido apenas pela ocupação física e política do território, ou só entre Europa e América; ele se perpetua através de discursos e materialidades dentro e entre os próprios países, por exemplo, entre as metrópoles e as periferias. Citando novamente Rita Segato, a autora esclarece “el eurocentramiento es el modo distorsionado y distorsionante de producir sentido, explicación y conocimiento” (2013, p.47). Baseada nas ideias do pesquisador peruano Aníbal Quijano, ela explica que o eurocentrismo tem suas raízes na forma como o trabalho tem sido explorado desde o início da América, na hierarquia colonial e na invenção do conceito de raça. Essa hierarquia afeta os mais diversos campos de experiência, como, por exemplo, o campo da arte, e é reproduzida ao interior do próprio país entre o centro e as margens e entre as classes dominantes e as subalternas como forma de dominação epistêmica. No que diz respeito à nossa região, e apesar da proximidade geográfica entre Brasil e Argentina, muitas vezes se tem mais conhecimento sobre a produção intelectual das antigas metrópoles coloniais daquela produzida nos países vizinhos.

Ao questionarmos e revisarmos conceitos estabelecidos, temos a oportunidade de enxergar além dos limites impostos e de considerar novas perspectivas e entendimentos. No final das contas, mesmo que acabemos voltando à estaca zero do questionamento, tenho certeza

de que vale a pena. O saldo positivo desta empreitada é habilmente descrito pelo Jurandir Freire Costa:

Onde houver uma contradição, faça uma redescrição! Mude a perspectiva de observação, troque as premissas dos raciocínios, explicita os acordos tácitos que fundam as conclusões consensuais e, por fim, submeta a sua opinião à dos outros. No mínimo, o que parece sem sentido ganha um novo sentido; no máximo, recuperamos o tónus da vontade de sentir, pensar, julgar e agir em liberdade (Costa, 2005, p. 21).

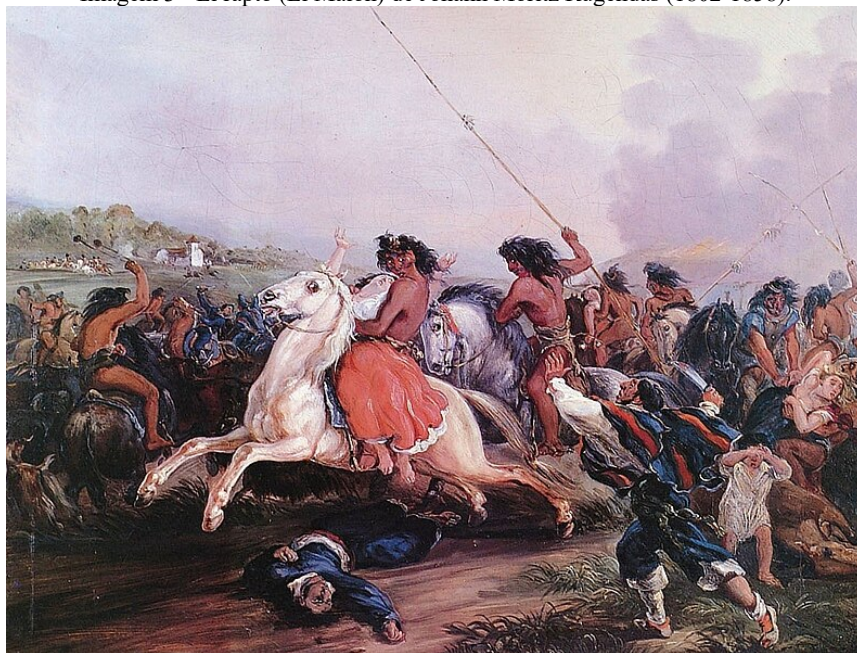
No entanto, exige muita responsabilidade. Ao pensarmos na arte indígena como uma especificidade dentro do que consideramos arte popular, há uma série de conceitos e preconceitos que precisam ser desconstruídos para podermos apreciar plenamente a riqueza e a diversidade dessas expressões artísticas. Tentaremos estar à altura do desafio.

1.1 Questionando o conceito ocidental das artes visuais

A recepção da produção estética das culturas populares e originárias no sistema da arte e na história que o acompanha se dá, segundo Dagen (2019), como “invenção moderna”, sem maiores discussões epistêmicas e sob a ‘autoridade’ do circuito euro-norte-americano. O conceito de arte difundido no Ocidente, entendido como um sistema de “objetos únicos e irrepitíveis que expresen el genio individual y la capacidad de exhibir la forma estética desligada de las otras formas culturales y purgada de utilidades y funciones” (Escobar, 2014, p.40), revela uma perspectiva limitante da arte. A suposta universalidade da ideia europeia das artes plásticas se estabeleceu no século XV segundo os critérios da arte do Renascimento europeu e foi propagada na Latinoamérica durante o século XVIII pelos setores ilustrados coloniais que mais tarde se tornaram a burguesia das repúblicas independentes (Lauer, 1982, p.21). A fim de rever alguns autores que abordaram essa questão, Estela Ocampo declara “en el siglo XV, las sociedades de Europa Occidental elaboraron, en el sentido material e intelectual del término, formas espaciales características, circuitos de producción y de consumo de arte, definieron precisamente qué es una *obra de arte*” (1985, p.9). Já Larry Shiner aponta no prefácio de *The Invention of Art* que na maioria das línguas africanas não há nenhuma categoria de arte entendida como “objetos adequados para a contemplação estética”, assim como também não existia o conceito de arte entre os gregos (2004, p. 17). Da mesma maneira, Els Lagrou afirma que os povos indígenas “não têm palavra ou conceito equivalente aos de arte e estética de nossa tradição ocidental, como parecem representar, no que fazem e valorizam, o pólo contrário do fazer e pensar do Ocidente neste campo” (2009, p.11).

Para Rita Segato, a concepção eurocêntrica da arte responde ao que ela chama de *racismo epistêmico* que tem suas origens na estrutura de poder imposta nas colônias, visto que “el referente de valor para esta jerarquía será siempre eurocentrado, resultante de un imaginario originado y siempre subliminalmente referido a la racialización de la mano de obra y a la reducción de las poblaciones no-blancas al trabajo servil o esclavo, solo hecho posible por la imposición de un orden colonial” (2013, p.48). Sob a perspectiva do Colonialismo do Poder, desenvolvida por Aníbal Quijano à qual Segato adere, podemos encontrar a raiz comum do conceito de primitivismo abordado por Dagen no seu livro *Primitivismos, uma invenção moderna*: “certas sociedades e suas culturas são consideradas como primitivas em relação a outras tidas como desenvolvidas e modernas” (2019, p.10). O termo *primitivo* ainda hoje é frequentemente utilizado para denominar obras de arte vindas da África, da Oceania e dos povos ameríndios. O olhar hierarquizado dos europeus sobre os objetos ditos primitivos está intrinsecamente ligado ao processo da colonização, pois os primeiros contatos com as obras ditas ‘primitivas’ foram através dos relatos de viajantes e etnógrafos. Esses relatos alimentaram o imaginário do selvagem habitante das terras recém-descobertas e serviram para justificar o racismo que marcou, entre outras coisas, o início da antropologia como disciplina, além do tráfego de objetos extraídos das colônias e posteriormente exibidos e comercializados nos países colonizadores.

Imagem 3 - El rapto (El Malón) de Johann Moritz Rugendas (1802-1858).



Artista viajante que representou os indígenas da Patagonia como uma ameaça ao homem branco retratando atos violentos contra a população branca. **Fonte:** WikiCommons

Com relação à exibição desses objetos, depois de muitos anos ocupando apenas as vitrines dos museus de história natural ou os gabinetes de curiosidades, eles começaram a ser movidos para as coleções dos museus de arte, muitas vezes sob etiquetas problemáticas. Mas isso não foi por acaso. A partir das chamadas vanguardas artísticas europeias do início do século XX, que começaram a valorizar e a se inspirar nos objetos *primitivos*, produziu-se uma atribuição de artisticidade (Escobar, 2014, p.57) que nada tinha a ver com uma mudança nas propriedades dos objetos, mas sim com a localização que lhes foi dada em determinadas situações socioculturais. Foi ‘graças’ às vanguardas - e digo ‘graças’ entre aspas, já que as vanguardas europeias precisaram agir como garantidoras da artisticidade, como se isso fosse necessário - que objetos relegados a museus etnográficos ou feiras de antiguidades “deixam de ser curiosidades mais ou menos monstruosas ou grotescas e acedem ao status de obras de arte” (Dagen, 2019, p. 15). Isto revela como as instituições artísticas são decisivas para que um objeto seja considerado uma obra de arte, evidenciando o atrito entre o que o objeto representava para a cultura que o produziu e o que foi posteriormente julgado a respeito dele. Entretanto, essa atribuição de artisticidade não é um fato a ser simplesmente celebrado, como se fosse uma conquista e, portanto, garantido dentro do sistema das artes. Pelo contrário, essa inclusão deve ser constantemente questionada, defendida e ampliada, pois o pensamento eurocêntrico não acabou com a independência das ex-colônias e a constituição desses territórios em estado-nação: "o fato de que, abruptamente, em algumas décadas, uma grande parte dos artefatos não ocidentais tenha finalmente sido redefinida como arte é uma mutação taxonômica que conclama a um debate histórico crítico, não uma celebração" (Clifford *apud* Dagen, 2019, p.10).

Desde então, repensar os objetos artísticos produzidos pelos *outros* e as categorias nas quais eles são encaixados tem sido uma tarefa problemática. Embora a história da arte ocidental tenha concedido o título de arte retroativamente a expressões anteriores à criação do termo, como evidenciado pelo uso comum dos termos *arte egípcia* ou *arte grega*, esse reconhecimento foi dado especificamente às tradições que serviram para legitimar e reforçar os valores da cultura ocidental ou que coincidem com suas convenções formais (Escobar, 2014, p.54). Em resposta a isto, intelectuais interessados em estudar esse tipo de expressões artísticas optaram por diferentes posições a fim de superar as antinomias. Uma delas foi propor outras formas de denominar esses objetos sem ter que impor a eles a categoria de arte que lhes era estranha, mas ao mesmo tempo sem reduzi-los a categorias que os colocariam em escalões inferiores. Uma delas foi Estela Ocampo quem cunhou o termo *práticas estéticas imbricadas* “en el intento de conformar un nuevo objeto de la teoría del arte, integrado por una amplia gama de estos

fenómenos de estructura muy diferente a la del arte” (1985, p.19). *Práctica estética* refere-se a uma maneira de organizar a capacidade expressiva incluindo tanto o que é chamado de arte quanto outras formas diferentes que não costumam ser chamadas dessa maneira. Por *imbricadas*, refere-se a formas que estão intimamente relacionadas ao conhecimento e às práticas de uma comunidade, sejam religiosas, políticas, sociais, como também utilitárias.

A partir de um ponto de vista marxista, Mirko Lauer define o conjunto de objetos e processos que não pertencem ao sistema das artes - conhecidos como artesanato, folclore ou arte popular - como *plásticas del precapitalismo contemporáneo*, sendo elas “manifestaciones específicas de la creatividad de los pueblos, lo cual supone necesariamente el examen de sus relaciones con la dominación capitalista - la alienación artística - en aquellos contextos en que el capitalismo continúa perfeccionando su hegemonía social, como es el caso de buena parte de América Latina” (Lauer, 1982, p.23). Embora a criação de novos termos seja louvável, para Ticio Escobar, perde-se mais nesse esforço de renomear do que ao ampliar os contornos do termo existente, evitando “confinar lo estético popular al reino de lo inefable” (Escobar, 2014, p.54). Ele prefere chamar as produções das classes subalternas de *arte popular* porque “no existe otra manera de designar ciertas producciones populares sin caer en prejuicios que limiten su espacio y releguen sus consecuencias” (Ibidem, p.54). A linguagem é de natureza convencional e é influenciada pela cultura dominante. O uso de códigos compartilhados facilita a comunicação, embora imponha certos limites, afetando não apenas o aspecto linguístico, mas também os aspectos históricos, epistemológicos e políticos, onde também ocorrem conflitos. Falar de uma expansão epistemológica da arte, diferente da universalização do conceito ocidental de arte que tenta apagar as diferenças e descartar o que não se encaixa em seus padrões, não pode ser feito sem reconhecer e abordar as complexas interações entre arte, economia e estruturas de poder (Medeiros, 2022, p.25), como veremos ao longo desta dissertação.

Outra maneira de questionar o conceito ocidental das artes visuais é conceber a arte como um ofício ou fazer como qualquer outro, o que nos leva a revisitar o conceito de artesanato, fortemente ligado às artes populares, e sua relação dialética com aquelas obras consideradas como belas artes. O antigo sistema das artes, entendido como “la suma de mecanismos sociales-intelectuales a través de los cuales un grupo humano determina cuáles rasgos particulares concretos en un objeto o un proceso efectivamente participan de una esencia” (Lauer, 1982, p.20), estendido ao longo dos milhares de anos que precederam a

modernidade, era mais utilitário do que conhecemos hoje. Como exemplo, os artefatos que hoje chamamos de *arte paleolítica* tinham apenas um propósito prático, seja ele mágico, decorativo ou lúdico (Medeiros, 2012, p.36). No caso de objetos que podem ter sido usados como amuletos, é provável que a escultura de estátuas e a modelagem de argila tivessem a mesma importância que a alimentação ou a defesa dentro das comunidades. Nas sociedades pré-capitalistas, as atividades artesanais estavam — e ainda estão — intimamente ligadas à esfera doméstica. No entanto, a vida comunitária permitiu que alguns indivíduos se dedicassem exclusivamente aos ofícios manuais, sendo considerados, de uma perspectiva ocidental, como os artistas da aldeia.

Imagem 4 - Muiraquitã em forma de rã. Acervo do Museu Nacional, Rio de Janeiro.



Os muiraquitã são artefatos zoomorfos talhados em pedra que teriam sido usados pelos povos indígenas Tapajós e Konduri como amuletos, símbolos de poder e moeda de troca. **Fonte:** Wikipedia

Mais uma vez, os limites entre os conceitos tornam-se fracos e indistintos. Tal como define Larry Shiner, o sentido da palavra *arte* antes da invenção moderna do termo era o de “coisas feitas com um propósito definido” (2004, p.16), descendente do termo grego *techné*, entendido como o fazer humano cujas regras são conhecidas e tentam ser levadas à sua mais perfeita realização, sua *areté*. Hoje em dia, essa definição de arte está mais próxima da categoria de *artesanato*, já que, em muitos casos, considera-se que a arte não deve ter um propósito ou finalidade. O valor também não está no domínio da técnica com a qual a obra é executada, pois considera-se que a arte bela deve ir além da mera habilidade. De fato, na arte contemporânea, “o artista não é mais caracterizado como *feitor* da obra, mas como *idealizador* da mesma” (Medeiros, 2012, p.51). Porém, seja o artista quem materializou a obra ou mesmo tendo sido encomendada, “gran parte de las grandes obras de arte erudito es asimismo artesanal, de atenernos al criterio del proceso material deberíamos también llamarlas artesanías” (Escobar, 2014, p. 53). Da mesma forma, Richard Sennett argumenta que “en términos prácticos, no hay arte sin artesanía: la idea de una pintura no es una pintura” (2012, p. 86). Vicente Salles coincide

em definir o artesanato através do fazer e do seu aspecto cotidiano e necessário para toda a atividade humana: “o artesanato, por definição, é o fazer diário, necessário e comum. A habilidade de trabalhar qualquer matéria prima ao alcance das mãos para aperfeiçoá-la e torná-la útil ao bem estar dos indivíduos confere a cada peça ou objeto oriundo desse processo características de quem o cria” (1985, p.1056).

O que está atrelado a essas afirmações é a ideia dicotômica da arte ocidental, na qual a arte é uma forma de expressão superior, autônoma e com valor estético intrínseco, enquanto a artesanaria é vista como utilitária, repetitiva e inferior. O objeto alcança o status artístico quando é colocado no lado positivo da polaridade, segundo a discriminação substancial do pensamento europeu formado por “pares fundamentales que estructuran el pensamiento desde los griegos” (Ocampo, 1985, p.13): artes liberais e artes mecânicas; forma e função; utilidade e inutilidade; forma e conteúdo; unicidade e reproductibilidade – e tantos outros combinados antagônicos que resultam em “limitaciones de una concepción polar de la realidad” (Ibidem). O binarismo ocidental é uma concepção homogeneizadora e hierarquizante, na qual “su racionalidad lo encierra en una alternativa: sirve o no sirve” (Paz 1987, p. 208), ou seja, é valorizado dentro do sistema das artes ou fica fora sendo comercializado como *tourist art*, conceito desenvolvido pelo Nelson Graburn (1976). Ditas divisões moldaram a estrutura das instituições e as relações de poder nas sociedades ex-coloniais, ainda hoje numa “sanha pelas hierarquizações rígidas e estanques, duais e não dialógicas, opositivas e não complementares, tão típicas da herança eurocêntrica” (Medeiros, 2012, p.84). São binarismos que permeiam todos os campos do conhecimento e ultrapassam toda a experiência ocidental: homem/natureza, racionalidade/irracionalidade, civilização/barbárie. Eles são frutos do idealismo, do empirismo e do Iluminismo, devedores do racionalismo cartesiano e da distinção kantiana. Aquilo que Viveiros de Castro chama de “o grande gesto de exclusão” (2019, p. 1), que está no cerne da Estética e que explica porque as ideias polares permeiam toda a história e historiografia da arte ocidental.

Seria incorreto afirmar que o pensamento dualista é comum a toda experiência humana. O pensamento indígena, por exemplo, escapa dessa polaridade. Estela Ocampo menciona as línguas Hopi, nas quais “daban cuenta de una visión del mundo implícita enteramente diferente a la de las lenguas indoeuropeas, ya que se trataba de un pensar animista y vitalista, más próximo a la experiencia mística de la unidad” (1985, p.13). Sobre o animismo indígena, Viveiros de Castro explica “todo es humanizable. No todo es humano, pero todo tiene la

posibilidad de volverse humano, porque todo puede ser pensado en términos de autorreflexión. Esto es el ‘animismo’ indígena: permitir a todo la posibilidad de reflexión.” (2013, p. 78). O antropólogo brasileiro acrescenta vários exemplos de pensamento indígena que escapa ao binarismo ocidental, dentre eles: a etnia Yawalapiti do alto Xingu não possui uma estrutura institucional dualista, não há distinção entre o corpóreo e o social e onde acontece "algo muy diferente de las oposiciones tan familiares entre cultura y naturaleza, centro y periferia, interior y exterior, ego y enemigo" (Ibidem, p. 12). Isso responde ao que Viveiros de Castro chama de epistemologia xamânica, de natureza estético-política e caracterizada pela atribuição de subjetividade ou agência aos animais e às coisas, da qual se depreende o conceito de perspectivismo ameríndio:

Perspectivismo ameríndio es la noción, en primer lugar, de que el mundo está poblado por muchas especies de seres (además de los humanos propiamente dichos) dotados de conciencia y de cultura y, en segundo lugar, de que cada una de esas especies se ve a sí misma y a las demás especies de un modo bastante singular: cada una se ve a sí misma como humana, viendo a las demás como no humanas, esto es, como especies de animales o de espíritus. (Viveros de Castro, 2013, p. 36)⁵

Com essa breve menção, podemos vislumbrar as contribuições do pensamento indígena ao debate sobre o conceito ocidental das artes visuais. Características como o frenesi insaciável pelas mudanças nos estilos e temáticas, a consagração do gênio artístico individual e a construção de uma obra de arte única e original, refletem uma lógica capitalista que promove a busca incessante por novas tendências, impulsionando um mercado de arte que valoriza a novidade e a exclusividade. No entanto, a perspectiva indígena frequentemente enfatiza a coletividade, a continuidade cultural e a ligação profunda com o meio ambiente e a espiritualidade, oferecendo uma visão contrastante à valorização ocidental da individualidade e da originalidade. Além disso, a consagração do gênio artístico individual no ocidente pode ser vista como uma manifestação da competitividade intrínseca ao capitalismo. Essa lógica se estende hoje não apenas ao ocidente, mas a todos os territórios integrados ao mercado mundial de bens, impactando as tradições artísticas locais e muitas vezes marginalizando ou exotizando práticas culturais que não se alinham com essa visão dominante.

⁵ “O perspectivismo ameríndio é a noção, em primeiro lugar, de que o mundo é povoado por muitas espécies de seres (além dos humanos propriamente ditos) dotados de consciência e cultura e, em segundo lugar, de que cada uma dessas espécies vê a si mesma e às outras espécies de uma maneira bastante singular: cada uma se vê como humana, vendo as outras como não humanas, ou seja, como espécies de animais ou espíritos” (Viveros de Castro, 2013, p. 36, tradução nossa)

Imagem 5- Ibã Huni Kuin, Bane Huni Kuin, Movimento dos artistas Huni Kuin (MAHKU) - Sem título, 2017



Fonte: Museo de Arte de São Paulo, MASP

1.2 De que falamos quando falamos de arte popular

Proponho continuar definindo a arte popular. Primeiramente, diremos que se trata de um termo híbrido, uma vez que o conceito de arte deriva do campo da estética, e o termo popular, das ciências sociais, o que demonstra a necessidade de abordá-lo com base em uma “decidida pegada interdisciplinar” (Medeiros, 2022, p.27), ou como define Ticio Escobar, uma “metodología mestiza” (2012, p.20). No entanto, é exatamente essa característica limítrofe do objeto de estudo que gera mal-entendidos, atritos, paradoxos, contradições e complicações. Segundo Roberto Amigo “el arte popular es un conjunto de formas estéticas de los sectores subalternos que renuevan el sentido colectivo” (2014, p.11). Nessa definição, ele estabelece uma diferença em relação ao que seria o conceito de *cultura* popular, considerada como a “elaboración simbólica de los sectores subalternos” (ibid, p.11), diferenciando o especificamente artístico, já que as comunidades podem ou não elaborar formas estéticas e ainda assim serem manifestações culturais.

Do ponto de vista do questionamento dos conceitos estabelecidos dentro do estudo teórico das artes, a importância da arte popular está em “reconhecer formas de criação e expressão alternativas ao sistema de arte moderna ocidental” (Escobar, 2016a, p. 95) ao se opor a um modelo discriminatório espalhado pela Europa a partir do século XVI, que entende como

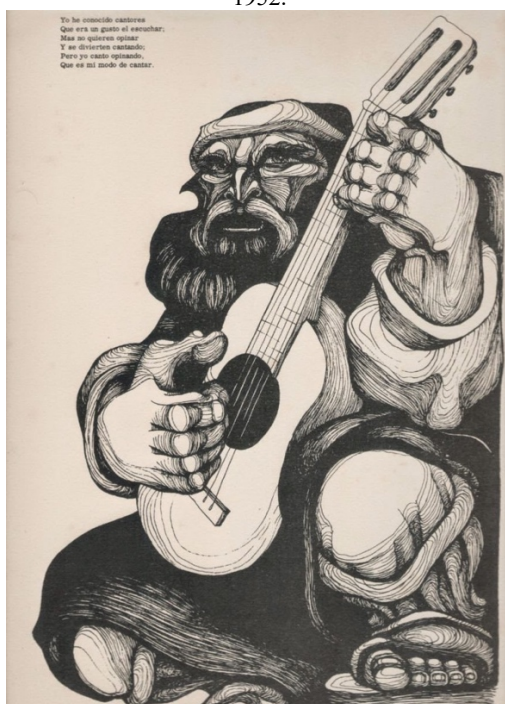
arte só aqueles “objetos únicos e irrepetibles que expresen el genio individual y la capacidad de exhibir la forma estética desligada de las otras formas culturales y purgada de utilidades y funciones” (Escobar, 2014, p.40). Essa definição de arte sustenta uma categorização entre culturas inferiores e superiores, sendo esta última a que produz a verdadeira arte e a alta cultura. Segundo Rita Segato, “eurocentrismo no es otra cosa que racismo en el campo de la jerarquización y atribución de valor desigual tanto a las personas, su trabajo y sus productos, como también a los saberes, normativas y pautas de existencia propios de las sociedades que se encuentran a un lado y al otro de la frontera trazada entre Norte y Sur por el proceso colonial” (2013, p.52). O modelo hegemônico de arte é inexoravelmente atravessado por um juízo de valor que pondera as belas artes europeias como o modelo a ser seguido. Diante dessa situação, “o popular opõe-se ao poder hegemônico não em termos de contradição, mas em tom de diferença, de postura alternativa diante dele” (Escobar, 2016a, p. 95).

Logo em seguida, é conveniente examinar mais de perto o conceito que é fundamental para esta questão: o que é *popular*? A resposta que Ticio Escobar proporciona para essa pergunta, que parece simples mas não é, é a seguinte: “usamos el término ‘popular’ para nombrar la posición asimétrica de ciertos sectores con relación a otros y considerando los factores plurales que intervienen en las situaciones de subordinación” (2014, p.36). A partir da década de 1980, vários autores latino-americanos se debruçaram na tentativa de definir o popular como parte de uma agenda política que procurava colocar os setores subalternos, fortemente punidos durante os regimes ditatoriais da região, de volta ao centro das atenções. Porém, nunca foi um assunto simples.

Um desses autores é o antropólogo e crítico cultural argentino Nestor García Canclini, que começa seu texto chamado *¿Reconstruir lo popular?* da seguinte maneira: “los únicos que saben qué es lo popular son los que lo han ido ‘construyendo’: los folcloristas, las industrias populares y el populismo político” (1988, p.7). Com essa afirmação, que reconhece o desconhecimento generalizado do popular e a dificuldade de defini-lo, García Canclini define três disciplinas que abordaram perspectivas diferentes que nem sempre são conciliáveis: “Lo popular no es lo mismo si lo ponen en escena los folcloristas y antropólogos para los museos, los comunicólogos para los medios masivos, los sociólogos políticos para el Estado” (Ibidem, p.7). Dessa forma, é estabelecido um guarda-chuva com três abordagens de estudo distintas, abordadas pelas disciplinas mencionadas acima: a arte do povo, a popularidade e o populismo respectivamente, embora muitas vezes se cruzem e se sobreponham entre si. Em seu texto, ele

reconhece uma crise teórica em torno do popular e propõe a desconstrução de estratégias discursivas para superar uma visão fragmentada do problema e, assim, chegar a um paradigma unificador partindo das ideias de Gramsci, quem considerou importante “estudar, observar a mentalidade e a cultura das classes populares, como trabalhadores fabris e camponeses” (Rubino, 2016, p.66). Dentro do esquema definido por García Canclini de acordo com a teoria gramsciana, uma primeira abordagem a cultura material ou arte das classes subalternas foi feita pelos chamados folcloristas, que tornaram visíveis as expressões artísticas do povo, em uma época em que a cultura europeia só se interessava pelo contra-hegemônico sempre que for exótico e distante.

Imagem 6 – Ilustração de Ricardo Carpani do livro Martín Fierro, de José Hernandez. Buenos Aires: Ediciones Programa 1952.



Ricardo Carpani foi um pintor, muralista e artista gráfico vinculado com o movimento popular de izquierda peronista, conhecido como ‘o artista dos trabalhadores’. **Fonte:** Archivo de ilustración argentina. Cátedra Roldán FADU- UBA. Disponível em: <https://ilustracionargentina.wordpress.com/2018/06/04/ricardo-carpani-2/>

No século XIX, com a formação dos estados-nação, foi necessário incorporar os setores subalternos para alcançar a coesão nacional, razão pela qual estratégias como a exaltação de ritmos e festividades populares foram adotadas para criar a chamada identidade nacional. Esse esquema foi reproduzido anos depois em países latino-americanos, com diferentes orientações e influências, gerando um vasto conhecimento sobre grupos indígenas, camponeses e periféricos, como forma de reivindicar setores oprimidos e marginalizados dentro da cultura nacional. Em seu texto, García Canclini prossegue descrevendo uma série de dificuldades

teóricas e epistemológicas da disciplina folclórica, mesmo nos países mais inovadores no estudo da cultura popular, como México, Peru, Brasil e Argentina, entre as quais podemos resumir uma ancoragem na tradição, uma busca de pureza que desconfia do contato entre culturas, uma leitura escassa do contexto globalizado, do mercado ou de outros sistemas culturais com os quais a cultura popular está em contato (1988, p.8). Ele argumenta que, embora tenham feito esforços significativos para destacar o que a disciplina macro-histórica ou hegemônica negligenciou, o estudo do folclore tem sido impotente para explicar por que essas práticas continuam a ser importantes mesmo com as constantes mudanças que enfrentam e, em vez disso, realizam uma ritualização nostálgica do passado: “la preocupación no puede centrarse en la herencia que se pierde sino en entender las transformaciones con que los agentes portadores la adaptan a su condición actual” (Ibid, p.8)

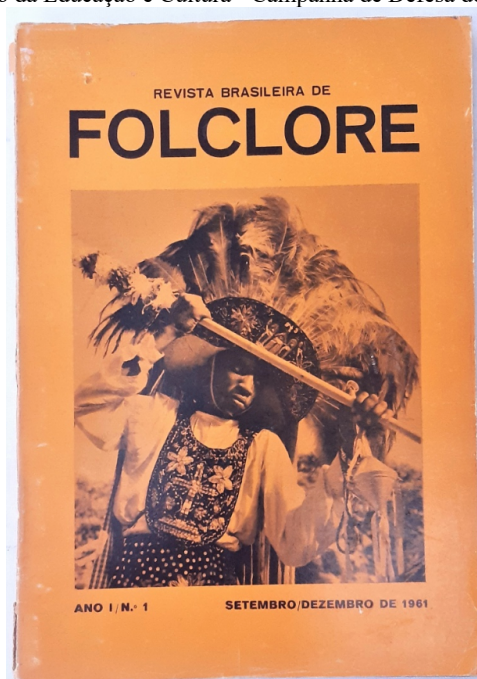
Algumas observações devem ser feitas sobre o termo *folclore*, presente na teoria gramsciana e retomado por García Canclini, com relação ao seu significado na língua portuguesa e, em particular, sobre a recepção desse termo na esfera acadêmica brasileira. Embora na Argentina – e eu arriscaria dizer em toda a América Latina de língua espanhola – ele seja frequentemente usado sem conotações negativas para se referir a ritmos musicais tradicionais, comidas típicas e festas populares, nomeando assim estações de rádio, áreas de estudo e instituições de pesquisa⁶, atualmente não é uma expressão preferida no Brasil. É muito mais comum ouvir falar de ritmos populares, artes populares do que folclore. A própria Lina Bo Bardi – arquiteta italiana defensora, divulgadora e colecionadora de arte popular brasileira – rebaixava o termo folclore, definindo-o como “perigoso, estático e regressivo, servindo a turistas e, além disso associado a regimes totalitários” principalmente por trazer consigo “os resíduos da cultura hegemônica” (Rubino, 2016, p.66).

Chama a atenção, pois “no período compreendido entre os anos de 1947 e 1964, houve uma grande mobilização de intelectuais imbuídos do propósito de promover ações culturais e políticas voltadas para a proteção ao folclore nacional, que ficou conhecido como Movimento Folclórico Brasileiro” (Estevam de Oliveira, 2010, p. 2). Para esses intelectuais, o folclore era tanto um tema de pesquisa quanto uma preocupação visando a almejada definição da identidade nacional a partir da cultura popular material e imaterial, cujas ações culminaram na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro no ano 1958, precursora do atual IPHAN (Instituto do

⁶ Alguns exemplos disto é emissora radial FM Nacional Folclórica, ou o nome dado pela minha alma mater, Universidad Nacional de las Artes, a seu departamento de Folclore.

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Ao fazer uma análise do artesanato na história da arte brasileira, Vicente Salles declara: “embora reconhecendo e conceituando significados diferentes de *arte popular* e *artesanato*, o folclorista brasileiro tende a considerá-los ambos no conjunto de objetivações materiais formadores dos acervos folclóricos. Edison Carneiro chega a eliminar qualquer distinção: ‘do artista popular pode-se dizer que é na verdade um artesão-artista’” (1985, p.1058). Ou seja, o termo folclore era comumente usado no país como sinônimo de cultura popular sem implicações pejorativas. Sobre esse ponto, Rubino esclarece: “Segundo Nestor García Canclini, o que comumente chamamos de ‘cultura popular’ em países multiétnicos – como o Brasil e o México – é o que na linguagem gramsciana estaria mais próximo do conceito de folclore” (2016, p.66).

Imagem 7 - Publicação Revista Brasileira de Folclore ano I N° 1 de setembro/dezembro de 1961. Brochura. Ilustrada. 112 páginas. 16x23cm. Ministério da Educação e Cultura - Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.



Fonte: Cidade dos leilões. Disponível em: <https://www.cidadedosleiloes.com.br/peca.asp?ID=16667166>

Como bem se sabe, há um hiato quando se trata de transpor as ideias de um pensador europeu para a América Latina, no caso Gramsci, além do desenvolvimento histórico do termo e das possíveis contradições e problemas conceituais que o termo acarreta em cada uma das sociedades em que é implantado. Dado que uma análise aprofundada das ideias de Gramsci na América Latina⁷ ou das nuances e paradoxos contidos no termo folclore está além do escopo

⁷ Existem já trabalhos muito interessantes sobre esse assunto, como o livro de José Arico *La cola del diablo: Itinerario de Gramsci en América Latina* (1988, p.20), que declara que a maior difusão do pensador italiano aconteceu no México, Brasil e Argentina, sendo neste último o país onde primeiro se espalharam suas ideias ao

desta dissertação, concluiremos que, em muitas ocasiões, o termo folclore coincide com o que definimos como cultura popular e que, em diferentes graus, tanto na América hispânica quanto na lusófona, o termo carrega uma certa romantização nostálgica de um povo pretérito que abonou a identidade nacional, como expressão de um forte paternalismo conservador (Ciacchi, 2010).

A ideia de um povo difundida por especialistas em folclore geralmente sofre de um reducionismo anacrônico, no qual o povo, para ser bem visto, deve pertencer a um tempo que não existe mais e permanecer uma ideia ancorada no passado. Trata-se de uma homogeneização do conjunto multiforme de características, privilegiando um ideal ficcionalizado do povo, no qual o que é específico se torna típico e o que é próprio se torna folclórico: “Povo ‘bonito’ é povo do passado, possivelmente morto e enterrado. Povo bom é esse que só faz repetir o passado, o bom e velho passado em que a ordem social não esteve em discussão” (Ciacchi, 2010, p.79). Assim como Rita Segato argumenta, uma pesquisa nessa direção não deve pretender ser de “restauración ni nostalgia costumbrista, ni búsqueda hacia atrás, sino la liberación de los proyectos históricos interceptados, cancelados, de los pueblos intervenidos por el patrón de la colonialidad” (2013, p.59). No entanto, prender a experiência do popular no passado ainda é uma estratégia evidente na construção da hegemonia dentro dos estados-nação latino-americanos. Na medida em que foram úteis para justificar uma identidade nacional, as classes subalternas foram legitimadas e exaltadas como a origem comum de todos dentro da comunidade imaginada, falando em termos Andersonianos. Porém, nunca deverá ser mostrada como algo vivo e contemporâneo, pois se tornará uma ameaça, e o mesmo se aplica a todos os grupos sociais dominados e excluídos. É por essa razão que o objetivo desta dissertação se concentra na reflexão sobre a arte indígena em exposições de arte localizadas temporalmente no presente ou no passado próximo. O apagamento, a negação e a discriminação dos setores populares ainda ocorrem, resultando em segregação, não apenas dentro do sistema de arte, mas também dentro do projeto de nação.

1.3 A construção do sujeito povo e do popular

Então, quem é esse sujeito que chamamos de povo? O que é que delimita os setores subalternos e populares? Quem tem a prerrogativa de levantar a mão e afirmar: ‘sim, sou eu’? Várias

interior do Partido Comunista Argentino e no Brasil por Lina Bo Bardi, o que é interessante e pertinente para esta análise pretendida de culturas comparadas.

questões atravessam essas perguntas, incluindo identidade, classe social e sentimento de pertencimento. Considero que seria um erro tentar achar e delimitar um único sujeito, pois, como diz um ditado popular na Argentina: ‘si lo defino, lo limito’. O popular “não designa uma essência, mas uma posição na qual se desempenham alternativas de significação e se enunciam propostas contrárias às razões do centro” (Escobar, 2016a, p.96), portanto, a chave para entendê-lo não é tanto *quem é*, mas *onde está* localizado relativo a quem exerce o poder hegemónico.

Na nossa região, aqueles que comumente ocupam posições de subalternidade são as classes baixas urbanas, as pessoas racializadas, camponeses, indígenas, analfabetos e trabalhadores informais, podendo variar conforme a região e o contexto histórico. O que está atrelado por trás dessas tipologias é o que para Aníbal Quijano, na perspectiva do Colonialismo do Poder, resistem os conceitos de raça e classe social que são fundamentais na construção da subalternidade. No que diz respeito à classe social, o autor argumenta que o materialismo histórico, como matriz de análise de origem europeia, não se adapta à diversidade americana: “proletariado y burguesía no son categorías suficientes para dar cabida a toda la complejidad y multiplicidad de tantos modos de existencia” (Segato, 2013 p. 40). Foi em pensadores latino-americanos de orientação marxista que Quijano encontrou a chave para sua análise: “En Mariategui, Quijano encontró el ‘factor raza’ como indispensable constructo para entender la subordinación de nuestro mundo” (idem, p.42).

Através do estabelecimento de relações de poder justificadas com base em uma suposta inferioridade racial, os grupos subordinados não eram considerados dignos de trabalho remunerado, e, por conseguinte, não eram considerados dignos de direitos. Essa construção colonial serviu para organizar e justificar a exploração, tanto internamente nos países quanto no programa global do moderno sistema-mundo, justificando a extração de riquezas dos territórios conquistados por meio da racialização das diferenças entre os povos. Assim, pode-se estabelecer raça e classe como conceitos essenciais e interligados que permeiam toda a experiência latino-americana e que atravessam nossa identidade: “pensar en nuestra identidad es pensar la coexistencia, la combinación de las luchas étnicas con las de clases, la interpenetración de estas fuerzas en la historia.” (García Canclini, 1983, p.4). Portanto, é fundamental uma análise que considere ambas as dimensões para entender as dinâmicas sociais.

No processo de construção das identidades nacionais, que no caso latino-americano ocorreu no início do século XX, forjou-se uma versão idealizada dos setores subalternos que

buscava delimitar as características do *próprio* em oposição ao *outro*. Essa narrativa, criada pela oligarquia aristocrática no exercício da posição hegemônica, foi claramente um objeto de disputa. Ticio Escobar refere-se à construção do *mito do povo* para indicar a totalização simbólica da identidade, base dos processos de construção das narrativas nacionais (Richards, 2014, p. 17). Tanto os positivistas quanto os românticos concordavam que o povo devia condensar “una unidad abstracta, como una esencia previa a su propia historia” (Escobar, 2014, p.81). A função do mito do povo era justificar e persuadir; para os nacionalismos românticos, ele devia acalmar e tranquilizar, ocultando os conflitos. No processo de idealização do popular, congelam-se e negam-se as tensões presentes na grande massaroca que o compõe. Descontextualiza-se e neutraliza-se com o intuito de *branquear* a imagem e eliminar qualquer possível sinal de pobreza ou sujeira. E é nesse processo de homogeneização que ocorre o apagamento das diferenças e particularidades de cada grupo étnico e social que muitas vezes virou intolerância com aquele que não encaixava no ideal. Entretanto, não é um processo linear nem passivo: há uma série de tensões e dinâmicas que estabelecem o popular em relação ao hegemônico e vice-versa.

Escobar identifica três momentos em relação às expressões e identidades populares, que ocorrem de forma sobreposta: um primeiro momento negativo, no qual se definem por oposição e ocupam um lugar assimétrico, sendo excluídos e ignorados; um segundo momento afirmativo, no qual se consolidam as identidades coletivas, tornando-se agentes de resistência cultural; e um terceiro momento que enfatiza a diferença, no qual se aceita e se admite o direito à mudança e à inovação, sem perder de vista sua identidade (2016a, p. 96). No entanto, esse terceiro momento é frequentemente rejeitado, optando-se por uma versão cristalizada, presa a um passado idealizado: “Uma - a arte popular - deve ter em conta suas raízes e ser o depositário da alma indígena ou mestiça; a outra - a arte culta - deve estar vertiginosamente lançada ao curso linear e contínuo do progresso” (Ibidem, p. 96). Essa visão é defendida por aqueles que acreditam que o popular e o tradicional são fundamentais na definição da identidade nacional, e que qualquer mudança representa um risco de perda irreparável, como também pelo sistema ocidental das artes visuais que só reconhece o direito à mudança àquelas expressões artísticas que cumprem os quesitos antes mencionados. Para nós que optamos pelo estudo das artes populares, a chave para a análise deve estar em que “la preocupación no puede centrarse en la herencia que se pierde sino en entender las transformaciones con que los agentes portadores la adaptan a su condición actual” (García Canclini, 1988, p.8).

Um aspecto comum que permeia toda a experiência latino-americana, tanto hispanofalante quanto lusófona, é a “internalização do olhar europeu para observar a própria cultura” (Garramuño, 2007, p.53). Ligado a isso, tanto no Brasil quanto na Argentina, houve uma transição da exotização da nação — inicialmente promovida pelos pintores viajantes europeus que retratavam nossos territórios — para uma nacionalização do exótico, onde o exotismo foi adotado como tema nacional. A pesquisadora Florencia Garramuño demonstra isso por meio da análise comparada da história dos ritmos de tango e samba, expressões populares de ambos os países que foram refinadas e ressignificadas como símbolos de modernidade. Com o objetivo de constituir identidades nacionais, desenvolve o conceito paradoxal de *modernidade primitiva*: “en esas décadas de intensa modernización, son precisamente los rasgos más primitivos y exóticos los que se enfatizan para resaltar las características nacionales” (2007, p.15).

Imagem 8 - Luis Perloti, Promesante jujeña, cerâmica policromada, 76 x 57 x 34 cm.



Luis Perloti (1890-1969) é conhecido como o escultor da identidade originária, formou parte do movimento indigenista argentino. **Fonte:** Catálogo da exibição “La hora americana. 1910-1950” – Museo Nacional de Bellas Artes.

Essa semelhança entre os dois países revela como as classes hegemônicas de cada nação determinaram os limites do *primitivismo* que desejavam exibir ao mundo e de como foram moldadas as expressões artísticas dos setores populares para construir uma identidade nacional sempre encaixando nos padrões do aceitável pelo sistema de crenças europeu ocidental. Esse mesmo esquema de análise pode ser transposto para o campo das artes visuais no modernismo e no indigenismo, tendências pictóricas presentes em ambos os países com premissas semelhantes, embora com características e soluções diferentes.

A atualidade do tema e as implicações do passado no presente são evidentes. Não é algo que tenha terminado com a modernidade, mas que continua na contemporaneidade. Hoje em dia, convivemos com o mesmo eurocentrismo e o mesmo conflito racial; tanto no Brasil como na Argentina, o padrão de colonialidade nunca foi completamente desfeito. A criação de estados e identidades nacionais foi um processo planejado e realizado em busca de alcançar ideais de progresso e modernidade de acordo com modelos exportados e impostos e, por esse motivo “en ningún país latinoamericano es posible encontrar una sociedad plenamente nacionalizada ni tampoco un genuino Estado-nación”, pois “la estructura de poder fue y aún sigue estando organizada sobre y alrededor del eje colonial” (Quijano *apud* Segato, 2013, p.56). São projetos mal paridos, maltratados, mal executados, incompletos, abortados antes de sua concepção. A ordem colonial hierárquica do trabalho, junto com a persistência do racismo e suas implicações epistêmicas, afeta ainda hoje a valorização artística dos povos historicamente oprimidos. Durval Muniz, em seu texto *Um povo sem cabeça, soltando arte pelas mãos*, publicado no catálogo da exposição *A mão do povo brasileiro* (2016) do MASP, discute as rupturas, permanências e condições históricas de possibilidade da exibição em sua primeira encenação do ano 1969. Ao colocá-la em contexto, falando sobre a inclusão de temas da cultura popular pelo Governo Vargas na sociedade brasileira, ele deixa aberta a seguinte pergunta: “país de passado escravista, como valorizar o trabalho manual?” (2016, p. 82).

A essa pergunta, podemos acrescentar outra camada com base no que Rita Segato aponta, destacando a complexa composição étnica e cultural do nosso continente, referindo-se a ele como “poblado mayoritariamente por desertores de sus sangres no blancas, (...) un continente de linajes polizontes que escondidos navegan por las venas de las mayorías blanqueadas, travestidas de Europa” (2013, p.20). Segato sugere que existe uma negação ou ocultação das heranças culturais não europeias, uma tentativa de se alinhar com um ideal europeu de pureza racial e cultural que se soma ao passado escravista de ambas sociedades. Neste contexto adverso, eu me pergunto: é possível uma valoração honesta da arte indígena dentro do circuito de exibição legitimado do sistema de artes visuais?

1.4 O indígena na cultura popular

O problema da aceitação e da valorização da diversidade, apontado pela pergunta feita na seção anterior, permeia toda a vivência latino-americana, e não apenas no sistema das artes. Entretanto, como aponta Alessandra Caputto Jaffé, é possível que o questionamento dessas divisões dentro do campo da cultura possa ter repercussões em outros campos da experiência:

“las prácticas artísticas en Latinoamérica pueden significar un foco importante para un replanteamiento y actualización de la apreciación y las concepciones artísticas en general, en la medida en que son constantes las confluencias entre lo ‘académico’, ‘occidental’ y lo ‘popular’, ‘indígena’ o ‘no-occidental’ (2019, p. 206). No centro dessas confluências, a fim de continuar a encontrar áreas de contato e pontos em comum entre as experiências de subalternidade, podemos mencionar o fato de considerar a arte indígena como arte popular. Segundo Ticio Escobar, existe uma conveniência em considerar as comunidades indígenas dentro de um grande conglomerado devido à necessidade de inscrevê-las nos termos mais amplos de ‘cultura popular’ e ‘povo’ (2016a, p. 95). Essa categorização permite incluí-las em um quadro mais amplo de identidade coletiva e resistência cultural, o que lhes confere visibilidade e reconhecimento no contexto das lutas por representação e direitos culturais, habilitando um modo diferente de considerar os setores populares ao vê-los como criadores de formas disruptivas e potentes.

A posição de subalternidade que as comunidades indígenas ocupam nas dinâmicas de centro e periferia, tanto em nível global quanto dentro das próprias sociedades, é um reflexo de um legado histórico profundo. Esse legado remonta à fratura do mundo em seções bipolares, um processo que começou com a colonização e continuou ao longo do tempo, consolidando uma estrutura de marginalização e subalternização dessas comunidades. Desde a ocupação de América pelos europeus, as comunidades indígenas junto com os negros foram colocadas em uma posição de exclusão, o que as relegou às margens das estruturas de poder e conhecimento dominantes. O processo de exclusão foi mantido e desenvolvido durante o período colonial e persiste nos tempos pós-coloniais, reforçando a ideia dessas comunidades como o *outro* subalterno, ou seja, aqueles que estão fora das narrativas centrais e dominantes da história e da cultura. Igor Simões e outros autores analisam o fenômeno de *hifenização* que acontece tanto nas chamadas artes afro-brasileiras como as artes indígenas, questionando como a narrativa da arte brasileira foi construída por uma minoria branca em um país de maioria negra, resultando em “uma imensa maioria de outros que foram nomeados e hifenizados” (Simões, 2023, p. 23).

Nesse sentido, na perspectiva de Ticio Escobar, a arte indígena cumpre com o que é considerado uma das características fundamentais da arte popular: “lo que caracteriza al arte popular es la capacidad de un grupo diferente de procesar en forma estética su propio tiempo y reconocerse en esta operación” (2014, p.127), cumprindo atualmente o importante papel (junto com outras manifestações das minorias subalternizadas como mulheres, racializados e

diversidades sexuais) de enriquecer um acervo decaído da arte universal encerrado em um repertório dominado pela tradição branca, ocidental e patriarcal de representação.

Tanto no Brasil quanto na Argentina, houve um plano sistemático de deslocamento, exploração e extermínio das etnias indígenas, com modalidades e trajetórias específicas que não conseguiremos abordar nesta dissertação, caso a caso. No entanto, um padrão comum entre ambos os países é a violência a que foram submetidos e a tentativa de erradicação dessas culturas, visando a construção de uma identidade nacional que excluía ou, no ‘melhor’ dos casos, romantizava a presença desses grupos. Durante os primeiros anos do século XX houve uma folclorização das culturas indígenas, em que elementos de suas tradições foram apropriados e transformados em símbolos da nação, mas de uma maneira que eliminava qualquer elemento de conflito ou resistência. No Brasil, o termo ‘tupiniquim’ é usado como sinônimo do nacional no discurso cotidiano, mas essa utilização não contribuiu para esclarecer a realidade de uma etnia que luta por sua sobrevivência. No caso argentino, o termo ‘pampa’ é uma palavra quechua que foi espanholizada e utilizada para denominar um conjunto de diferentes etnias que viviam na região central do país, que posteriormente foi empregado como adjetivo para aquilo relacionado à tradição do território pampeano, embora sem uma reivindicação cultural das particularidades dos povos que integraram o conjunto. Como observa Escobar, “al mismo tiempo que el pueblo y el indio, purgados de conflictos, son convertidos en savia de la nacionalidad y colocados en los altares de la tradición, los sectores populares y las etnias actuales son expulsados de la escena donde se juegan los verdaderos ‘destinos de la nación’” (Ibidem, p.85). Isso implica que, ainda na atualidade, a verdadeira participação política e social das populações indígenas é negada, enquanto seus símbolos são usados para criar uma imagem homogênea e idealizada da nação.

A dicotomia entre a celebração superficial das culturas indígenas e a exclusão real de seus representantes reflete uma estratégia de poder que visa evitar a integração plena dessas populações na sociedade. Assim, a identidade nacional exclui ativamente aqueles que contribuíram para sua formação, resultando em uma memória coletiva que supostamente celebra a diversidade cultural, mas não reconhece nem repara as injustiças históricas cometidas contra os povos indígenas. Sob este paradigma, é muito mais fácil homogeneizar apelando ao fato de se tratar de culturas passadas, que não existem na atualidade, do que reconhecer sua existência contemporânea, já que isso representaria um perigo potencial ao descobrir as tensões que acarreta. E também há o fato do eurocentrismo e do ‘sangue polizante’ do qual fala Rita

Segato, no qual se busca negar os traços indígenas existentes, muito evidente nos países do sul do continente: “en países, como Argentina y Uruguay, formados en parte mediante la sustitución de los pueblos indígenas por una mezcla heterogénea de inmigrantes, la pretensión de absolutizar cualquiera de las raíces desentendiéndose de la historia reciente es una empresa casi extravagante.” (García Canclini, 1983, p.4). É muito popular o ditado que diz que ‘os argentinos descendem dos barcos’ que visa negar a mestiçagem das culturas europeias com as populações locais, tentando encontrar a origem cultural naquela ‘boa migração’ do homem produtivo com a qual procuraram substituir ao índio *preguiçoso*. Nas palavras de Luis Grosso:

el indio, “bárbaro e infiel”, era enemigo de la “civilidad”, la “razón” y el “progreso”, nueva “episteme” de la nacionalidad. Masacre, encarcelamiento, mercado de mano de obra servil, dispersión de las pertenencias comunitarias, fragmentación de las unidades familiares, seducciones, bloqueos y mimetismos fundaron un “espacio de muerte”, que reconvirtió a “indios” salvajes y domesticados en “ciudadanos argentinos” (*apud* Guerreiro *et al*, 2018, p. 168)⁸

Ao mesmo tempo, esse apagamento histórico e cultural foi acompanhado por políticas de assimilação forçada e deslocamento territorial, resultando na marginalização contínua das populações indígenas. Neste processo, nos casos em que o indígena manteve uma vida rural, sua identidade indígena foi fundida com a do camponês, nos casos em que se deslocou nas cidades, foi povoando as periferias vítima da marginalização. Para o caso brasileiro, a urbanização da população começou tardiamente em comparação com outros países da região. Nas décadas de 1960 e 1970 foram impulsionadas campanhas para chamar as pessoas para sair do campo e ir para as grandes urbes, o que acarretou um êxodo rural com o intuito de liberar terras para o agronegócio. Já no ano 1988 García Canclini, ao refletir sobre cultura popular na região, se perguntava “¿es posible limitarse a manifestaciones tradicionales en un país como Brasil, pregunta José Jorge de Carvalho, donde la relación demográfica entre campo y ciudad se invirtió en los últimos 25 años y ahora el 70% de la población vive en ciudades?” (1988, p.8). Essa reflexão nos dá algumas pistas para continuarmos a entender como está composta a cultura popular e o lugar que ocupa o indígena dentro dela. Tanto Ailton Krenak quanto Viveiros de Castro definiram com maestria o devir do indígena aldeado no sujeito pobre das grandes cidades. Nas palavras de Krenak:

Ainda segundo Viveiros de Castro, o Brasil se especializou na produção de pobres. Nossa tecnologia para produzir pobreza é mais ou menos assim: a gente pega quem pesca e colhe frutos

⁸ “O índio, ‘bárbaro e infiel’, era o inimigo da ‘civilidade’, da ‘razão’ e do ‘progresso’, a nova ‘episteme’ da nacionalidade. Massacre, prisão, mercado de trabalho servil, dispersão de pertences comunitários, fragmentação de unidades familiares, seduções, bloqueios e mimetismo fundaram um ‘espaço de morte’, que transformou ‘índios’ selvagens e domesticados em ‘cidadãos argentinos’” (*apud* Guerreiro *et al*, 2018, p. 168, tradução nossa).

nativos, tira do seu território e joga nas periferias da cidade, onde nunca mais vai poder pegar um peixe para comer, porque o rio que passa no bairro está podre. Se você tira um Yanomami da floresta, onde ele tem água, alimento e autonomia, e bota em Boa Vista, isso é produção de pobreza. Se expulsa o pessoal da Volta Grande do Xingu para fazer uma hidrelétrica, mandando para um beiradão de Altamira, você está convertendo-o em pobre. (2022, p.30)

Na interseção entre raça e classe social, Viveiros de Castro argumenta que, para os indígenas, a “‘condición campesina’ – con la opción de la ‘proletarización’– era el devenir histórico inexorable y por lo tanto la verdad de las sociedades indígenas” (2013, p.102). Esse processo não foi apenas uma simples adaptação, mas uma imposição que refletiu a dominação ideológica e de classe da burguesia. O grupo dominante, ao estabelecer e perpetuar a ordem capitalista, relegou os indígenas a uma posição subalterna dentro da estrutura social do Brasil, contribuindo para a constituição de um ‘povo brasileiro’ onde as identidades indígenas foram subjugadas e transformadas. O antropólogo vai além ao descrever como os indígenas foram ensinados a negar ou a esquecer sua própria identidade. Tanto no Brasil quanto na Argentina, as comunidades indígenas foram colocadas em um processo de aculturação forçada, onde um sistema político-religioso, comparável a uma *moedora cultural*, misturava e diluía suas diversas etnias, línguas e tradições (Ibidem, p.104). Essa máquina de aculturação tinha o objetivo de criar uma massa homogênea que pudesse ser facilmente governada, transformando os indígenas em dependentes do Estado, sem espaço para suas identidades originárias.

As missões religiosas, que desempenharam um papel crucial na fundação de muitas cidades, vilas e aldeias no interior dos dois países, foram os locais onde essa transformação se deu de forma mais intensa. Foi ali que os indígenas foram moldados para se tornarem parte de um povo despojado de suas especificidades culturais e étnicas. Esse processo foi comparado a um sacramento estatal de *transubstanciação étnica*, onde a comunhão nacional significava, na prática, a dissolução das identidades indígenas em uma identidade nacional homogênea (ibidem, p.105). Dessa forma, Viveiros de Castro evidencia como a dominação capitalista não só subjugou economicamente os indígenas, mas também os transformou cultural e socialmente, apagando suas diferenças e inserindo-os em uma estrutura de poder que continua a marginalizá-los. Essa análise revela as profundas contradições e violências envolvidas na formação do Estado e da sociedade, onde a identidade indígena foi continuamente renegociada e redefinida, muitas vezes às custas de sua própria existência.

Imagem 9 - Atelier franciscano, Ecce Homo, Século XVII, talha em madeira policromada, 30 x 19 x 16 cm.



Fonte: CAV/Museu do Barro, Assunção. Exibida na mostra Tekoporá, no Museu de Belas Artes de Buenos Aires, 2016.

Nesses trânsitos e deslocamentos ocorre o que é chamado de *hibridização cultural* por alguns teóricos como García Canclini, para explicar os fenômenos artísticos culturais que operam além das oposições maniqueístas entre o tradicional e o moderno, a fim de conceituar a *heterogeneidade multitemporal* que caracteriza cada nação latino-americana (1989, p.15). Ao analisar a produção artística dos grupos indígenas, é fundamental evitar generalizações, já que a hibridização cultural não ocorre de maneira uniforme entre os diferentes grupos étnicos. As culturas híbridas que compõem a modernidade latinoamericana estão profundamente influenciadas por uma série de fatores específicos a cada comunidade:

los procesos de hibridación varían de un grupo étnico a otro según su ubicación geográfica, tipo de contacto con la cultura occidental, aldeado o urbano, cuan convertido en ‘campesino’ esté, tiempo de contacto, nexos comerciales, misiones religiosas en la zona, incursiones modernizadoras gubernamentales y el turismo (Caputo Jaffé, p. 200).⁹

A localização geográfica desempenha um papel crucial, pois grupos em áreas remotas tendem a manter práticas culturais mais tradicionais, enquanto aqueles em regiões mais acessíveis podem experimentar uma maior interação com influências externas. O tipo de contato com a cultura ocidental também é uma variável significativa. Comunidades que têm interações mais frequentes e intensas, como em contextos urbanos, ou aquelas que passaram por processos de aldeamento forçado, empreendido por jesuítas e outras ordens religiosas na segunda metade do século XVI, tendem a apresentar manifestações artísticas que refletem essa

⁹ “Os processos de hibridização variam de um grupo étnico para outro, dependendo de sua localização geográfica, do tipo de contato com a cultura ocidental, de aldeia ou urbana, de quão “camponeses” eles se tornaram, do tempo de contato, dos vínculos comerciais, das missões religiosas na área, das incursões governamentais modernizadoras e do turismo” (Caputo Jaffé, p. 200, tradução nossa).

hibridização de maneira mais evidente, como foi o caso do barroco latino-americano. Outro aspecto relevante é o grau de assimilação ao estilo de vida camponês. Grupos que, ao longo do tempo, se converteram em trabalhadores rurais muitas vezes incorporam elementos da cultura ocidental em suas práticas artísticas, resultando em criações que misturam tradições indígenas com influências externas. O tempo de contato com a sociedade ocidental também é determinante; comunidades com uma longa história de interação tendem a mostrar uma maior integração de elementos ocidentais em sua produção cultural. Além disso, os vínculos comerciais estabelecidos com a sociedade não indígena, as missões religiosas que atuam na região, as políticas governamentais que introduzem elementos modernizadores, e o impacto do turismo são fatores que moldam a forma como a hibridização cultural se manifesta. Um bom exemplo disto é como surgiu a talha de madeira na etnia wichí da região do Chaco Argentino, que com suas formas animais viraram um produto típico da comunidade, que porém “no responden de forma directa a ninguna tradición ancestral ni forman parte de culto alguno, sino que constituyen el producto de un arte étnico inducido, orientado al mercado regional, nacional o internacional de artesanías” (Montani, 2014, p.34) introduzido pelos missionários anglicanos na década de 1980. Desta maneira, e como continuaremos vendo daqui em diante, fica claro que o processo de hibridização para cada grupo étnico é único e reflete a complexidade e a dinâmica das interações entre culturas indígenas e a cultura ocidental.

Imagem 10 - Tecido de chaguar, feito pela artista wichi Claudia Alarcón e o coletivo SILAT, apresentado na 60ª Bienal de Veneza 2024.



Fonte: Diario Clarín. Disponível em: https://www.clarin.com/cultura/claudia-alarcon-arte-wichi-va-bienal-veneciana_0_XnoL6HtOf3.html

1.5 A questão indígena na atualidade

Ao revisar a bibliografia que serviu de base para esta primeira parte da dissertação, deparei-me com uma frase poderosa de Mirko Lauer que, acredito, sintetiza várias questões abordadas até o momento e que serão desenvolvidas nos próximos capítulos: “lo indígena como pasado funda, pero como presente cuestiona” (1985, p. 113). Essa frase reflete o papel paradoxal das culturas indígenas, que, enquanto adubo para o surgimento de identidades nacionais, causam incômodo quando são reconhecidas como vivas, existentes e contemporâneas. Nos últimos anos, a discussão em torno dos ‘indígenas de retomada’ — aqueles que buscam resgatar e reafirmar suas identidades culturais — tem ganhado força, especialmente em relação aos processos de *retradicionalização*.

Como afirmam autores como Viveros de Castro, esses processos marcam um momento em que os povos indígenas procuram “dejar de sufrir la propia indianidad y empezar a gozarla” (2011, p. 104). Segundo Aníbal Quijano, a reemergência do sujeito histórico indígena na contemporaneidade indica o início do dismantelamento do arquétipo das relações de poder na América Latina, que há muito tempo definem a região: “el retorno del campesino al ‘indio’ es una señal de que el patrón de la colonialidad está empezando a desmontarse” (*apud* Segato, 2013, p.58). Aquele “regreso al futuro”, como o intelectual peruano descreve, sugere uma revalorização das tradições indígenas que não se limita a um simples resgate do passado, mas que projeta essas culturas em um futuro onde o ancestral se torna fundamental para a construção de novas formas de convivência e resistência. Nesta mesma linha, a frase que dá título ao livro do Ailton Krenak, “o futuro é ancestral” (2022) encapsula a ideia de que as culturas indígenas não apenas sobrevivem, mas se tornam centrais na reconfiguração das estruturas epistêmicas de um mundo em crise, tanto ambiental quanto cultural, política e social.

Os processos de retradicionalização também destacam como os povos indígenas estão resgatando e reinventando suas identidades em um contexto que oscila entre a globalização e a preservação de especificidades culturais. O chamado *giro identitário* é um exemplo de como as identidades, antes definidas por territórios fixos e características estáticas - determinadas como *identidades substância* - estão se transformando em respostas dinâmicas às pressões internas e externas como a identificação e as posições variáveis com múltiplos modelos de subjetividade, virando *identidades constructo* (Escobar, 2004, p.63). Neste ponto, Viveros de Castro discute o papel dos antropólogos como *peritos da identidade indígena*, atuando em organismos como a FUNAI (Fundação Nacional dos Povos Indígenas), sugerindo que sua função nunca foi nem deveria ter sido essa. A definição de *comunidade indígena* dada por ele é “comunidad fundada

en relaciones de parentesco o de vecindad” (...) “que mantiene lazos históricos o culturales con las organizaciones sociales indígenas pre-colombinas”, incluyendo “relaciones de afinidad, de filiación adoptiva, de parentesco ritual o religioso” (2011, p.120).

Imagem 11- Caminhada dos povos indígenas no dia da comemoração dos povos indígenas, Belém do Pará, 21 de abril de 2024. Etnia Kayapó apresentando danças e cantos tradicionais no contexto urbano.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia: Marlene Binder Meli.

O antropólogo defende o direito a indianidade, baseando-se na ideia de que “en Brasil todo el mundo es indio, excepto quien no lo es” (2011, p.110), por mais que as populações urbanas tenham tido vergonha durante muito tempo em reconhecer esse fato, e logo exemplifica: “el caipira es un indio, el caboclo es un indio, el campesino del interior del nordeste es un indio. ¿Indio en qué sentido? Es un indio genético, para empezar, a pesar de esto no tener la menor importancia.” (Ibidem, pag. 112). Mas a genética não é suficiente para se reconhecer indígena, quem vai definir quem é indígena é ele mesmo: “el indio es como lo que Lacan decía sobre ser loco: no lo es el que quiere. Ni quien simplemente lo dice. Sólo es indio quien se lo banca.” (Ibidem, p. 106). No entanto, essas reconfigurações identitárias de retomada ocorrem em um cenário globalizado no qual as lutas pelo território permanecem centrais nas reivindicações indígenas (Escobar, 2004, p. 69) e onde a identidade nacional, como ficção jurídico e cultural, começa a se fragmentar, o que acaba sendo um dos principais fatores para o ressurgimento da mobilização indígena contemporânea:

la globalización es un proceso cultural que, al decir de Bengoa, intensifica las particularidades de los grupos minoritarios, conduciéndolos a una permanente afirmación identitaria de tipo defensiva. La necesidad de hacer evidentes los rasgos identitarios que diferencian a los grupos es promovida por la tendencia a la

homogeneización cultural que genera el proceso global (Guerreiro *et al*, 2018, p.173).¹⁰

O avanço das microidentidades em detrimento da coesão nacional é resultado deste processo, evidenciando a necessidade de reinscrição dessas identidades dentro do corpo social para evitar uma total desarticulação. No contexto dos processos de modernização dos Estados latino-americanos nas últimas três décadas, que levaram à perda de estruturas de contenção e integração governamentais, houve uma transição da identidade camponesa para a identidade indígena nos setores rurais: “muchos grupos indígenas dejaron de estar subsumidos en categorías sociales clasistas, como la de campesinos o trabajadores rurales, y esto les permitió emerger con sus especificidades de pueblo” (ibid., p.174). Ao mesmo tempo, essas questões se entrelaçam com os debates sobre multiculturalismo, onde se busca um equilíbrio entre a atenção às particularidades culturais e a tendência à homogeneização. A complexidade das identidades indígenas, sempre em negociação entre o particular e o geral, exige um olhar que vá além das categorias fixas, reconhecendo a fluidez e a resistência que caracterizam as lutas indígenas contemporâneas. A busca por um entendimento mais profundo das identidades no nosso continente em tempos de globalização requer uma reavaliação contínua de como essas identidades são construídas, preservadas e transformadas ao longo do tempo.

Os movimentos de retraditionalização ou (re)emergência identitária indígena na Argentina, após um longo período de apagamento e invisibilização, tem ressurgido com a defesa dos territórios ancestrais como elemento central. A questão cultural e identitária está intimamente vinculada à luta política pela recuperação de terras e pelos direitos trabalhistas, assim como as reivindicações indígenas estão profundamente conectadas aos movimentos camponeses. Desde 1983, com a volta da democracia, esse processo percorreu várias etapas: o ressurgimento identitário no pós-ditadura, a intensificação das lutas sociais durante o período neoliberal dos anos 90 e a institucionalização de alguns movimentos indígenas e camponeses nos governos kirchneristas, além de uma virada eco-territorial que aconteceu nos últimos dez anos em resposta a políticas extrativistas e ecocidas existentes até hoje (Guerreiro *et al*, 2018, p.190). Alguns dos casos mais notáveis nos últimos tempos foram as lutas reivindicatórias dos mapuches na Patagônia, das etnias kollas e diaguitas no noroeste, da etnia qom na província de Formosa e as lutas camponesas do MOCASE (Movimiento Campesino de Santiago del Estero)

¹⁰ “A globalização é um processo cultural que, segundo Bengoa, intensifica as particularidades dos grupos minoritários, levando-os a uma permanente afirmação defensiva da identidade. A necessidade de tornar evidentes os traços identitários que diferenciam os grupos é promovida pela tendência à homogeneização cultural gerada pelo processo global” (Guerreiro *et al*, 2018, p.173, tradução nossa).

e MAM (Movimiento Agrario de Misiones) no nordeste do país. Por estarem tão atreladas a questões políticas territoriais, muitas vezes os agrupamentos e organizações que surgem em torno dessas reivindicações acabam se fragmentando e perdendo força em sua capacidade de luta, o que enfraquece a batalha cultural travada por esses grupos, especialmente quando comparada, por exemplo, com o caso brasileiro e a força que tem a questão identitária nas reivindicações indígenas.

Imagem 12 - Assembleia do MOCASE, que reuniu mais de 3.000 representantes de organizações de camponeses, representantes do governo provincial, do judiciário, da universidade UNSE e de outras organizações.



Fonte: Rádio Universidad Nacional de Santiago del Estero. Disponível em:

<https://www.radiouniversidad.unse.edu.ar/asamblea-del-mocase-busamos-un-dialogo-para-resolver-problemas-no-solo-para-la-foto/>

O que foi discutido até agora começa a esclarecer por que o sujeito indígena é frequentemente visto como um *sujeito incômodo* (Ibidem, p.200, grifos da autora), cuja existência desafia os padrões estabelecidos da modernidade e que surge do fato de que a presença e a identidade indígena frequentemente não se ajustam às normas e expectativas da modernidade ocidental, criando um desconforto para os sistemas hegemônicos. Essa tensão se reflete de maneira particularmente visível no debate atual sobre a valorização da arte indígena. O contraste entre como são percebidos e valorizados os objetos de culturas pré-hispânicas e os objetos produzidos por culturas que sofreram processos de hibridização com o mundo ocidental é marcante. Os artefatos das grandes civilizações pré-hispânicas, como os maias, astecas e incas, que não tiveram contato com o mundo ocidental até a invasão europeia, são frequentemente classificados como arte, e não existe lugar a dúvidas nessa classificação. O reconhecimento é associado à percepção de que esses objetos têm um valor intrínseco e sagrado,

o que lhes confere uma maior autenticidade e prestígio. Em contraste, os objetos produzidos por culturas indígenas que interagiram com o mundo ocidental e passaram por processos de hibridização são frequentemente rotulados como ‘artesanato’. Essa diferenciação revela um viés que associa a autenticidade à distância temporal e cultural das influências ocidentais, enquanto objetos influenciados por esses contatos são considerados menos autênticos e, portanto, menos valiosos.

Como Alessandra Caputto Jaffé observa, “en el momento en que las culturas llamadas ‘primitivas’ o ‘exóticas’ comenzaron a entrar en relación con las dinámicas culturales occidentales y se mestizaron con esta, perdieron aquel ‘aura’ que les confería autenticidad y que las relacionaba con formas simbólicas primigenias” (2019, p.197). A visão da autora sugere que a influência ocidental resulta na perda da pureza e da sacralidade dos objetos culturais: “como consecuencia de esto, la nueva condición del mundo amerindio ha vivenciado un proceso de desacralización, no solo en su cosmogonía, sino también en todo su universo material” (Ibidem, p.197). Assim, os sistemas de valor indígena são enfraquecidos pela introdução e integração de elementos culturais externos, e portanto, passam a ser objeto de questionamentos.

Quando consideramos a produção contemporânea dos povos indígenas no circuito da arte, e ainda mais quando as obras incorporam linguagens artísticas ocidentais, vemos surgir novos questionamentos que são exacerbados quando a arte indígena contemporânea é exibida ao lado de peças com características tradicionais. O que é valioso no conceito de arte popular é que destaca que elas não estão vinculadas a posições estáticas, mas sim variáveis dentro de um contexto cultural mais amplo. Isso permite uma reavaliação e reestruturação da relação entre o hegemônico e o subalterno, como propõe Escobar: “O interesse em considerar essas expressões como arte popular é que elas não implicam locais fixos, mas posições variáveis, repensando e reestruturando a relação entre o hegemônico e o subalterno” (Escobar, 2013, p.8). Considerar as obras de arte indígena como arte popular abre um campo de ambivalências, onde as categorias de valor e autenticidade são constantemente questionadas e negociadas.

Nos próximos dois capítulos, exploraremos a abordagem da chamada arte indígena na historiografia das artes brasileira e argentina, e dois estudos de caso que exemplificam essas questões permitindo uma abordagem crítica das discussões teóricas apresentadas e que fornecerão uma base para entender como as tensões e ambivalências se manifestam na cena artística, contribuindo para uma análise mais aprofundada dos problemas levantados.

2. Artes indígenas no contexto brasileiro

Imagem 13 - Vista do primeiro andar, I Bienal das Amazônias - Belém, 2023



Fonte: Cortesia Equipe Bienal das Amazônias.

Imagem 14 - Vista do térreo, I Bienal das Amazônias - Belém, 2023



Fonte: Cortesia Equipe Bienal das Amazônias.

2.1 Artes indígenas na historiografia e no sistema das artes brasileiro

Considerando o inquestionável impacto da arte indígena contemporânea no sistema das artes tanto brasileiro quanto internacional, torna-se fundamental refletir sobre o significado dessa inclusão a partir de uma abordagem crítica. De um lado, pode-se argumentar que essa visibilidade representa uma expansão do conceito de arte ocidental, reconhecendo a diversidade cultural e incorporando formas de expressão antes marginalizadas. A inclusão da arte indígena em espaços tradicionalmente dominados por narrativas ocidentais poderia ser vista como um avanço, que abre novas possibilidades de diálogo e reconhecimento de práticas estéticas não europeias. Por outro lado, é necessário questionar se essa visibilidade não poderia também ser interpretada como um novo processo de aculturação, onde expressões culturais indígenas são absorvidas e reinterpretadas pelos sistemas de poder ocidentais, que seguem ditando as regras do que é considerado arte. Portanto, é crucial perguntar se estamos realmente testemunhando uma expansão genuína da arte ocidental ou apenas uma nova camada do processo de aculturação que, desde o período colonial, tem reduzido e transformado a identidade cultural indígena para se ajustar aos padrões do poder hegemônico.

Trataremos dessa questão verificando a presença da arte indígena na 1ª Bienal das Amazônias, mas vamos, primeiro, colocar um conceito-chave em perspectiva: o que tem sido historicamente a “arte indígena” para o sistema da arte brasileiro? Ao consultar a jornada historiográfica, seguindo o roteiro traçado pelo pesquisador Afonso Medeiros (2024a, p.19), as artes indígenas aparecem mencionadas como *arte pré-cabralina* ou *primitiva* – sobretudo a arte marajoara – no livro *História da arte no Brasil* de Francisco Acquarone, publicado no ano 1939. Quarenta anos depois, no ano de 1979, num capítulo de apenas dez páginas, é já tratada como *arte indígena* - sobretudo cerâmica marajoara, tapajônica e pintura corporal - por Ottaviano De Fiore, onde afirma: “Essas artes não se fundiram significativamente com as europeias e africanas, formadoras de nossa tradição artística” (De Fiore, 1979, p. 17) – nas duas visões, inegáveis matizes regionalistas. Desta maneira, é possível perceber uma mudança no tratamento das artes indígenas nas mais populares (à época) publicações dedicadas à história da arte do país, sendo que “num hiato de quarenta anos, passa-se de uma visão da arte indígena como devir da brasilidade (em Acquarone e Rubens) para uma quase negação de sua importância na tradição artística brasileira (em De Fiore)” (Medeiros, op.cit.).

Atitude consideravelmente diversa encontraremos no seminal *História Geral da Arte no Brasil* (1983), publicado sob a coordenação e direção editorial do Walter Zanini. Certamente,

sem desconsiderar seu aspecto historiográfico, a estrutura da obra já se apresenta como um reflexo do mosaico contemporâneo da arte, reunindo confrontos e diálogos entre várias disciplinas – como história, antropologia, sociologia, design, arte/educação, entre outras. É nesse contexto que se inserem os dois primeiros capítulos: *A arte no período pré-colonial* do historiador Ulpiano Bezerra de Meneses e sobre *Arte índia*, no qual o antropólogo Darcy Ribeiro definiu e analisou esse conjunto diverso de produções artísticas.

Imagem 15 - Capa do livro História geral da arte no Brasil de Walter Zanini, org. (São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983)



Fonte: Plataforma Base de Dados de Livros de Fotografia, São Paulo.

O fato de que a então chamada arte índia tenha ganhado um capítulo inteiro escrito por um antropólogo - e não por historiadores - denota que a visão antropológica começa a ser assumida no seio da história da arte e, assim, temos um vislumbre do lugar que ocupa esta arte que o próprio Zanini esclareceu no prefácio:

A arte, uma das formas que melhor tem definido o caráter das civilizações, síntese de expressão e comunicação, revela-se no Brasil por múltiplos aspectos, desde os que pertencem profundamente ao quadro da cultura ocidental até aqueles em que se manifesta o espírito indígena ou em que ocorre o sincretismo afrobrasileiro, e é esta complexidade que o estudo procura abranger em suas linhas mais gerais (Zanini, 1983, p. 14).

Em apenas poucos anos, as artes indígenas no Brasil, consideradas de pouco interesse na formação de “nossa tradição artística” (em De Fiore), passaram a assumir um lugar de destaque no caráter da *civilização* brasileira, junto com a europeia e a africana (em Zanini *et*

al). O que mudou? Quais foram os motivos que levaram a oscilar – e ainda levam - a arte indígena no cânone da historiografia artística brasileira?

São várias as respostas que podemos ensaiar para essa pergunta, ao tentar compreender os diferentes modos de recepção da historicidade dos povos originários no Brasil. Segundo Sally Price, a disciplina da História da Arte se constituiu sobre uma temporalidade preeminente cronológica, ao mesmo tempo em que “a antropologia tem sido, até época bem recente, quase militantemente ahistórica, com essas mesmas culturas ‘atemporais’ ocupando o centro da cena.” (Price, 1996, p. 210). Dessa maneira, a temporalidade do discurso historiográfico e a *atemporalidade* do discurso antropológico são postos numa disputa na qual o estatuto estético-documental da arte tem como pano de fundo a diferenciação entre culturas “ágrafas” e culturas “letradas”.

Já em 1978, Berta Ribeiro publicou o artigo Arte indígena, linguagem visual, no qual ressalta que, no Brasil, “a arte primitiva tem sido estudada primordialmente por antropólogos e, secundariamente, por críticos e historiadores da arte” (1978, p.102). A autora concorda com Price sobre a falta de atenção dada pelos especialistas em arte às manifestações indígenas, embora se refira a elas como arte primitiva, com todas as complexidades que esse termo implica. Atribuir esse rótulo a determinadas produções artísticas reflete uma visão hierárquica profundamente enraizada nos processos coloniais. Anos depois, em 1989, a autora publica um livro homônimo que expande as discussões iniciadas em seu artigo de 1978. Já na introdução, intitulada *Arte primitiva ou arte étnica?*, ela problematiza esses termos, traçando um panorama dos dois conceitos a partir de diferentes autores na história da arte, antropologia e sociologia. Nesse trecho, a pesquisadora reconhece que a expressão arte primitiva carrega uma valoração baseada em parâmetros evolucionistas, amplamente difundidos entre antropólogos como Tylor, Lubbock e até mesmo Franz Boas, cuja obra clássica *Primitive Art* (1927) reflete essa perspectiva (1989, p.19). No livro *Primitivism and Modern Art* (1937), Robert Goldwater— citado por B. Ribeiro — afirma que a arte antes considerada primitiva só passou a ser apreciada por colecionadores e museus após os etnólogos superarem sua postura desmerecedora (*ibidem*). Esse processo indica um afastamento do termo primitivo, à medida que se desvincula das concepções antropológicas predominantes na primeira metade do século XX. Em seu lugar, passaram a ser utilizados outros adjetivos, como *tribal*, *não europeia*, *originária*, *índia* e *indígena*, entre outros, com o objetivo de conferir maior especificidade na designação das manifestações artísticas.

Imagem 16 - Berta Ribeiro no Parque do Xingu, década 1980.



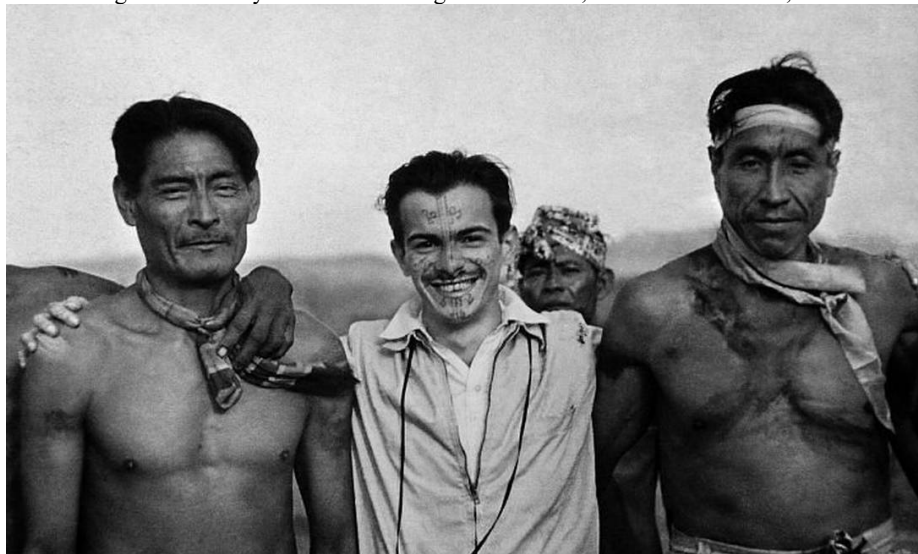
Fonte: Fundação Darcy Ribeiro. Disponível em: <https://fundar.org.br/bertha-gleizer/>

A abordagem de Berta Ribeiro da cultura material indígena se aproxima do método antropológico, mas sua atuação em museus e a ênfase no estudo da linguagem visual da arte indígena a vinculam a uma perspectiva estética e artística do tema. Após anos de negligência por parte dos pesquisadores, Ribeiro ressalta a necessidade de desenvolver “uma antropologia da arte, uma etno-estética, ou uma arte étnica” (1989, p. 25) sendo pioneira nos estudos com esse enfoque. A pesquisadora compreendeu as artes indígenas a partir de uma perspectiva semântica, considerando as obras como sistemas de signos inseparáveis de seu contexto social: “a arte indígena reflete um desejo de fruição estética e de comunicação de uma linguagem visual” (B. Ribeiro, 1978, p. 101).

Continuaremos abordando a obra *História Geral da Arte no Brasil* (1983), especificamente o capítulo do parceiro intelectual de Berta Ribeiro. Em *Arte índia*, Darcy Ribeiro começa por definir a arte como “certas criações conformadas pelos índios de acordo com padrões prescritos, geralmente para servir a usos práticos, mas buscando alcançar a perfeição.” (Ribeiro, 1983, p.49). Nesta afirmação, o autor revela uma polaridade entre a função da peça e sua beleza formal, destacando uma busca pela perfeição sem explicitar quem se encarrega por estabelecer os padrões de beleza e de julgar o alcance - ou não - de tais padrões. Esta definição também nos leva a pensar sobre aquela produção indígena - como a plumária e a pintura corporal - que não tem uma função utilitária aparente. É importante salientar que, quando Ribeiro se refere à produção dos povos indígenas, ele as chama de “criações” e não de “obras de arte” (Ibid, p.50).

Apesar disso, D. Ribeiro continua dizendo que, dentre o conjunto de peças produzidas pelos indígenas, podem ser consideradas arte “aquelas entre todas que alcançam alto grau de rigor formal e de beleza que se destacam das demais como objetos dotados de valor estético” (1983, p.49). Pelo contexto, arriscamos dizer que não é a comunidade indígena que estabelece esse ‘valor estético’, mas o etnógrafo que destaca o objeto de sua vida comunal e o encerra em uma coleção ou museu. Assim, o objeto ordinário e corriqueiro, “qualquer arco comum de caça ou qualquer peneira reles de colher mandioca são muito mais belos e perfeitos do que seria necessário para cumprir suas funções de uso” [...] e que isso “só se explica porque sua função efetiva é serem belas” (Ibid., p. 49). Sugerindo que existem pelo menos dois tipos de funções – uma aparente, a função prática, e outra efetiva, a função estética – Ribeiro parece ignorar que a transferência do objeto para uma coleção ou museu reestetiza o objeto que foi originalmente estetizado na cultura que o criou, sendo esta última a principal preocupação do indígena em todos os seus fazeres (Ibid., p.50).

Imagem 17 - Darcy Ribeiro com indígenas Kadiwéu, Mato Grosso do Sul, 1947.



Fonte: Museu do Índio. Foto: Berta Ribeiro.

Aparentemente, trata-se de interpretações baseadas na mera observação e valoração dos artefatos que remontam à convivência de Ribeiro com os Kadiwéu desde o final dos anos 1940 (Ribeiro, 2019). Entretanto, ao afirmar que “Mais horas ocupa um índio em satisfazer sua vontade de beleza, fazendo coisas belas, adornando seu corpo, cantando ou dançando do que qualquer outro artista profissional nosso dedica a seu ofício, às vezes tão arduamente especializado que deixa de ser gozoso”, Ribeiro (ibid., p. 53) parece reiterar e tensionar o fato de que tais artefatos são produzidos por povos que não partilham a noção ocidental de arte, inventada pela modernidade europeia (Shiner, 2008; Ocampo, 1985). Nessa perspectiva, a

produção indígena é um índice de que o desfrute criativo do ócio, tão ansiado pelas sociedades capitalistas modernas mas só possível como distinção de classe, desconhece as partilhas entre arte e vida comunitária. Além do mais, a antropóloga Els Lagrou, coincidindo com a visão de Ribeiro sobre a procura de beleza nas criações dos povos indígenas, reafirma que a importância dada a essa procura varia entre os povos e se baseia em concepções diferentes das difundidas pela modernidade ocidental. No seu livro *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação* a autora define as obras de arte indígenas como “objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo (Lagrou, 2009, p. 13). Segundo a autora, esse entrelaçamento da arte com da vida é o que aproxima as artes indígenas das buscas da arte conceitual e contemporânea ocidental – o que será verificado na análise das obras feitas por mãos indígenas e expostas na I Bienal das Amazônias.

Outra questão problemática na definição do que é arte indígena é o mito da cultura ocidental de que a arte dos povos originários deve permanecer imutável para continuar sendo genuína, ou que as mudanças que se produzem são lentas em comparação com a arte dos não indígenas. Nesse ponto, Ribeiro (1983, p. 50) afirma “variam, porém, lentissimamente e só variam pela acumulação de pequenas alterações quase imperceptíveis em cada geração, preservando assim através do tempo, o perfil estilístico tribal”. Sobre essa questão, Berta Ribeiro acrescenta: “a contribuição do artista consiste mais em preservar, mais que inovar, e executar com maestria padrões e temas tradicionais, enriquecendo-os com combinações diversas ou o empréstimo seletivo de padrões desenvolvidos por tribos contíguas” (1978, p. 103). O teórico paraguaio Ticio Escobar rebate fortemente essa concepção da arte indígena, acusando-a de paternalismo etnocêntrico, de argumento favorito dos românticos e de ser um apelo às ideologias nacionalistas. Em resposta a afirmações como a de Ribeiro, Escobar (2014, p.135) argumenta que “la creatividad popular es suficientemente capaz de asimilar los nuevos desafíos y crear respuestas y soluciones en la medida de su propio ritmo y sus necesidades históricas”. Existe realmente uma demanda por velocidade e radicalismo nas mudanças da arte ocidental da mesma forma demandada na arte indígena? E, falando honestamente, as diferenças entre o barroco europeu e o rococó foram tão rápidas ou tão radicais?

Aquele “conservadorismo evidente” de que fala Ribeiro ecoa na crítica de Sally Price sobre a imagem a-histórica dada pelos antropólogos às artes dos povos considerados primitivos: “é a imagem de povos artisticamente conservadores ao extremo, sepultados na tradição,

encurralados por costumes ancestrais e que só reconhecem o tempo passado através de relatos míticos da criação” (Price, 1996, p. 210). Assim como a autora prova no seu texto a existência de mudanças e inovações nas artes das comunidades quilombolas do Suriname, é possível afirmar a mudança como um direito e uma necessidade nas produções culturais indígenas, com a incorporação de temáticas, tecnologias e meios expressivos. É o que o artista Denilson Baniwa chama de “reantropofagia” como uma reivindicação do seu ancestral, uma estratégia para forjar um novo estar-no-mundo através da criação de corpos diferentes a partir do ser ocidental (Canal Inconsciente Coletivo, 2023). O artista salienta quanto o modernismo brasileiro amputou das culturas indígenas, e por isso procura reapropriar o termo para transformá-lo em uma nova operação que atenda suas próprias necessidades, a partir de estratégias como utilizar as linguagens da arte contemporânea para criar obras onde pessoas indígenas se reconheçam e reivindiquem sua cultura. Da mesma forma, o artista indígena Jaider Esbell desenvolve o tema do tempo para os indígenas e sua relação com as demandas no contexto contemporâneo, afirmando:

O produto cultural do índio contemporâneo é, antes de tudo, um testemunho fiel de um sentimento sem tempo definido. Em uma visão mais ampla, é um transgredir constante a relação dos índios com a arte nesse tempo, que já soma alguns milênios em muitos palcos. Por ancestralidade acessam a genética das origens e não desenham uma história repetida ou contam uma história mal contada. Não tem qualquer tempo ou fronteira. Lidam com intimidade com metafísica, metalinguagens, invisibilidades e, agora, têm muito mais que a oralidade, têm a mídia (Esbell, p.16)

Outro assunto importante na reflexão a respeito da arte indígena é a questão da preservação e a exibição das peças, em se tratando de povos que, como dito anteriormente, não compartilham a noção ocidental de arte e, portanto, nem sempre pretendem conservar as obras ou têm interesse em ocupar os espaços de representatividade ocidental. Segundo Els Lagrou, “a maioria dos povos ameríndios não guarda as peças, máscaras, adornos confeccionados de palha ou de penas, depois de tê-las usado nos rituais” (2009, p. 65). A pergunta que surge é: *para que* devem durar as coisas? Quem se beneficia do fato de o objeto permanecer inalterado ao longo do tempo? O diálogo entre um aluno da UFMG e um membro da etnia Xakriabá nos permite entender que a ideia de conservação e permanência, funções primordiais do museu moderno, podem fazer sentido em algumas culturas, mas para outras nem tanto:

Certa vez, numa oficina de construção de uma casa xakriabá na UFMG, um aluno, impressionado com a habilidade e o conhecimento que duas mestras xakriabá tinham sobre o processo do adobe, perguntou a elas se não gostariam que alunos de Arquitetura ajudassem a desenvolver uma técnica para que a casa tivesse mais durabilidade, ou que durasse uma vida toda. Ele lamentava que uma casa como aquela, tão bonita, pudesse se desfazer em quatro ou seis anos. Libertina, uma das mestras, respondeu: “Não, meu filho, essa proposta sua é muito perigosa, porque a casa, ela

precisa se desfazer entre quatro e seis anos para que eu possa continuar ensinando para meus filhos e para meus netos! Se a casa durar a vida toda, coloca em risco o ensinamento, a transmissão deste conhecimento” (Xakriabá, 2020, p. 110)

Diante dessa realidade, uma faca de dois gumes é colocada diante de nós: como exibir em um museu uma peça indígena tradicional, que foi criada como perecível? Por que fazê-lo? O sujeito ocidental tem a mania de colecionar, às vezes com o objetivo de apresentar para outras pessoas que não têm a chance de se aproximar das comunidades para apreciar as peças no seu contexto original, outras vezes movidos pelo desejo de transformar em propriedade privada objetos considerados valiosos. Sobre esse ponto, Gell afirma “acredito que o desejo de ver a arte de outras culturas esteticamente nos diz mais sobre nossa própria ideologia e sua veneração quase religiosa de objetos de arte como talismãs estéticos, do que diz sobre estas outras culturas” (Gell, 1998 *apud* Lagrou, 2009, p. 3).

Imagem 18 - O manto tupinambá que a Dinamarca devolveu ao Brasil em 2024



Fonte: Revista Piauí. Foto: Roberto Fortuna, Museu Nacional da Dinamarca.

A presença da arte indígena em espaços de exibição do sistema das artes visuais pode ser considerada como um esforço por expandir a sensibilidade estética do público com a finalidade de que artes *outras* sejam incorporadas nos discursos legitimados. No entanto, é fundamental recordar que, em muitos casos, essas obras foram apropriadas como espólios da conquista, como ocorre com os Mantos Tupinambás, dispersos por diversos museus europeus. Entre eles, destacou-se recentemente nos jornais o exemplar que esteve no Nationalmuseet, em Copenhague, e retornou ao Brasil em 2024. Todas as controvérsias em torno a esse manto retratam muito bem as questões mencionadas: desde a resistência do governo dinamarquês e das autoridades do museu em devolver a peça, passando pelo papel desempenhado pelos Tupinambás na exigência de sua devolução, até o incêndio ocorrido em 2018 no Museu Nacional do Rio de Janeiro, onde o manto recém-chegado será abrigado e disponibilizado a

visitação a partir do ano 2026, quando o museu prevê reabrir as portas depois da reconstrução¹¹. Nas palavras de seu diretor: “A relíquia desperta em nós um enorme senso de responsabilidade. Vamos falar a verdade: se o manto estivesse conosco antes, ele teria sido amado. O Brasil precisa entender a importância de cuidar de seu próprio patrimônio cultural” (Roxo, 2023).

Dado que as peças rituais feitas de fios e penas são frequentemente vistas como perecíveis pelos povos indígenas quando retiradas do espaço sagrado, e considerando que o museu onde poderiam ter sido preservados se tivessem permanecido no Brasil sofreu um incêndio por negligência estatal, é plausível afirmar que o manto talvez não existisse hoje. Contudo, esse argumento não é suficiente para justificar a não devolução da peça sob a alegação de que ela estaria mais segura na Dinamarca do que com seus verdadeiros donos. Afinal, o manto foi originalmente roubado, e seus proprietários têm o direito de recuperá-lo e decidir sobre ele. O fato de a peça ser considerada perecível pela comunidade indígena não deve, igualmente, servir como justificativa para o abandono de determinados museus brasileiros, que, por vezes, passam por tragédias que comprometem seus acervos.

Como temos apontado, diferentes valorações da prática artística entram em atrito ao considerar *arte* a produção dos povos indígenas, como por exemplo o fato de que não existe a figura do artista dentro das comunidades indígenas. Ao considerarmos como obra de arte a produção material indígena, estaríamos em condições de nomear como artista aquela pessoa que a fez. Porém, existe um deslocamento da figura central do artista como criador da obra de arte indígena, já que “não é apenas a necessidade de um ‘produto final’ que interessa, mas o processo, a troca de experiências” (Simões Paiva, 2022, p.215). Por mais que não seja necessariamente de interesse da etnia distinguir o fazedor da peça, Sally Price evidencia que existe uma atitude ocidental de apagar a individualidade desses povos chamados “primitivos” e de homogeneizar os traços distintivos de cada pessoa ou das comunidades entre si, sendo uma coisa consequência da outra: “à negação da individualidade se segue o anonimato artístico” (Price, 1996, p. 212). Ao considerar o fazedor como artesão e não como artista, se instala a ideia de que, para os fins práticos, as pessoas são intercambiáveis já que eles só copiam os modelos de peças transmitidos de geração em geração. E, como temos visto anteriormente, esse suposto conservadorismo não corresponde à realidade, e menos ainda se levamos em consideração as

¹¹ Todas as controvérsias estão bem detalhadas no seguinte artigo da revista Piauí: <https://piaui.folha.uol.com.br/manto-tupinamba-volta-dinamarca/>

produções artísticas dos indígenas que adotaram as linguagens da arte contemporânea na produção deles.

É importante destacar que, em nenhum momento, Darcy Ribeiro menciona a arte indígena como uma especificidade dentro do amplo conjunto das artes populares. Para encontrar uma abordagem similar na obra de Zanini, é necessário avançar até o capítulo 14, *Artesanato*, escrito pelo pesquisador, professor e ativista cultural Vicente Salles, que complementa o texto de Ribeiro e aborda algumas lacunas que identificamos até aqui. A perspectiva do historiador paraense é moldada por uma compreensão das produções culturais e artesanais, inserindo-as no contexto do que foi o grande divisor cultural da América Latina: a conquista europeia. Fora desse marco decisivo, torna-se difícil falar de arte indígena, uma vez que a arte não existe de forma *pura* e desvinculada de seu contexto social, ainda mais considerando o impacto da ocupação europeia sobre esses povos.

Ao abordar a formação cultural brasileira, Vicente Salles a define como a convergência das vertentes culturais europeia, indígena e negro-africana, cuja presença varia em intensidade conforme a região deste vasto e diverso território. Esse processo visava alcançar uma homogeneização cultural, na qual indígenas e negros foram aculturados e despersonalizados com a imposição do modelo europeu, contribuindo para a constituição da identidade nacional. Para tentar explicar a história da arte brasileira em sua diversidade e complexidade, a estratégia proposta por Zanini foi abordar separadamente a contribuição de cada uma das vertentes culturais, seguido pelo capítulo que aborda o artesanato como uma das expressões materiais dessa fusão:

Nos capítulos dedicados à contribuição dos índios e dos negros, nesta obra, temos uma compreensão particularizada, em cada caso, do legado artístico em especial e do ergológico, mais amplamente. Agora podemos não só relacionar esses dois legados, como apresentá-los em conjunto como um modelo reitor. O predomínio deste, no estágio atual de nossos conhecimentos, parece ser improvável. A resistência à capitulação cultural, de índios e de negros, está suficientemente demonstrada pela modificação do modelo europeu, na assimilação, fusão, encadeamento e amalgamento das matrizes fornecidas por suas vertentes étnicas. Tal modificação explica e/ou compõe, na sua diversidade, a unidade cultural brasileira. (Salles, 1985, p.1039)

Entender a produção material indígena do ponto de vista do artesanato nos permite compreender a arte desses povos como um *fazer* relacionado com a *vida*, distante de categorias transplantadas como utilidade, unicidade e autonomia na definição do objeto artístico sob uma ótica eurocêntrica: “o artesanato como *método de trabalho*, o trabalho deve ser entendido, por sua vez, como fator da produção nas relações com a vida econômica” (ibid., p.1041). Para isso, ao longo do capítulo, ele traça um percurso histórico e geográfico que vai desde o trabalho

artesanal realizado pelos indígenas nas missões, o adestramento da mão de obra escrava a fim de atender às necessidades materiais dos europeus nas colônias, a implantação de estruturas hierárquicas das corporações de ofício medievais em terras brasileiras, o surgimento dos Liceus de Artes e Ofícios como resposta ao avanço do capitalismo industrial, as Campanhas Folclóricas e a posterior criação de museus de arte popular em várias capitais do país. Sobre esse ponto, é interessante notar que na maioria dos museus de arte popular¹², além da bibliografia sobre o tema, a arte ou o artesanato indígena raramente são abordados em suas coleções, privilegiando principalmente o Nordeste brasileiro quando se trata de definir quem é o *povo* brasileiro.

Imagem 19 - Mestre Vitalino, retirantes, cerâmica. Acervo Museu de Arte Popular do Recife.



Fonte: Blog Arte popular do Brasil. Foto: Autoria desconhecida. Disponível em: <https://artepopularbrasil.blogspot.com/2010/11/mestre-vitalino.html>

Para Antonio Risério, isso se explica pela existência nos anos 50 e 60 de uma “idealização do Nordeste como lócus potencialmente rebelionário (as Ligas Camponesas!) e espaço por excelência da autenticidade nacional. Falavam mais alto ali o ruralismo e a ideologia artesanal que marcavam então quase toda a esquerda brasileira, exaltando o Nordeste, o nordestino e as formas da cultura popular nordestina” (2018, p. 61). No entanto, no caso do texto de Vicente Salles, observamos algo completamente diferente: provavelmente devido à sua origem paraense, há abundantes referências a Belém, à Capitania do Grão-Pará e uma grande preocupação em abranger todas as regiões que compõem o território nacional brasileiro, trazendo uma visão de fora do eixo sudestino que o sistema artístico brasileiro tende a

¹² Para mencionar alguns deles que tive a sorte de visitar: Centro SEBRAE de referência do artesanato brasileiro (CRAB), Museu do Pontal, Museu de Arte Popular da Paraíba, entre outros.

privilegiar. Refere-se à Amazônia como a região onde o artesanato tem uma influência quase completa do indígena (op.cit, p.1059) e faz questão de descrever o artesanato típico de cada região do país sem privilegiar uma sobre outra, sinalizando que é preciso compreender o modo de vida e não só o domínio de técnicas, mas fatores de ordem ecológica, histórica e socioeconômica de cada uma delas. No ano de 1985 em que foi publicado o texto, Vicente Salles reconhece que “o estudo sistemático do artesanato não tem longa tradição no Brasil. Os etnógrafos sempre andaram as voltas com a cultura material dos povos ditos *primitivos*. Os economistas sempre insistiram em sublinhar suas relações com a vida econômica” (ibid., p.1050) evidenciando não apenas a recência dos estudos, mas também a dificuldade de enquadrá-los em uma única área de conhecimento, sendo que os primeiros estudos sobre o tema foram realizados pelos folcloristas.

Nos últimos anos, vem existindo uma inclusão cada vez mais frequente da arte indígena no conjunto das artes populares dentro da historiografia da arte brasileira e das instituições artísticas. Um exemplo disso é o livro publicado em 2014, *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*, organizado por Fabiana Werneck Barcinski, onde encontramos um capítulo sobre *Arte popular*, autoria de Ricardo Gomes Lima, onde se aborda um corpus de obra similar ao tratado por Vicente Salles. Nesse capítulo, algumas páginas são dedicadas a expressões de arte indígena contemporânea como parte do compêndio das artes populares (2014, p. 328). O autor ainda explica, nas palavras de Lélia Coelho Frota, que “a descoberta das artes populares pelas elites intelectuais é consequência de um processo histórico-cultural ligado à filosofia do movimento modernista de 1922 e do movimento regionalista do Recife” (ibid., p. 338), que também pode explicar a preponderância do Nordeste nos estudos sobre as expressões populares ao falar de arte popular no Brasil.

Um aspecto da abordagem de Vicente Salles que considero interessante salientar é o reconhecimento da interdependência cultural entre os povos indígenas e os europeus, a existência de uma influência mútua que posiciona o indígena não como um sujeito passivo na cultura, mas como alguém que teve influência em outras culturas, sem negar a exploração e o extermínio de que foram vítimas (op.cit., p.1048). Essa observação ressoa com declarações como as de Ticio Escobar, que propõe uma saída para os antagonismos maniqueístas do pensamento binário ocidental ao estabelecer uma terceira posição para a arte latino-americana e indígena: “no se trata, pues, de impugnar o aceptar lo que venga del centro porque viene de allí, sino porque conviene o no a un proyecto propio” (2013, p.10). Uma forma de pensar que

permite, por exemplo, o reconhecimento da inclusão de linguagens de arte contemporânea por artistas indígenas. No entanto, não devemos ignorar as diferentes recepções que têm essas apropriações de acordo com quem as executa: quando o sistema artístico incorpora as práticas estéticas dos povos indígenas ao mundo da arte ‘elevada’ ou ‘culta’ é valorizado positivamente, mas quando os povos indígenas se apropriam das características ocidentais, elas são julgadas como uma perda de autenticidade e um afastamento da tradição (Caputo Jaffé, 2019, p.199). Será dada atenção especial a todos esses aspectos mencionados até agora ao colocá-los em jogo nos seguintes estudos de caso de três obras de arte indígenas.

2.2 Sobre três obras de arte indígena na I Bienal das Amazônias

Ao falar de arte indígena, Darcy Ribeiro menciona como “principais gêneros da arte índia” (Ribeiro 1983, p.66) a arte lítica, trançados e tecidos, cerâmica, música e literatura, e além desses menciona outros três campos de interesse “de maior e mais meticulosa elaboração estilística” (ibid, p.66): o embelezamento do próprio corpo, a edificação e decoração de grandes malocas e dos utensílios que se encontram dentro delas, e a realização de festas. Porém, em nenhum momento menciona expressões como escultura, fotografia, performance, pintura sobre tela, cinema ou videoarte, o que nos leva a questionar se aquelas obras devem ser consideradas como arte indígena ou não. No chamado *giro decolonial* da arte brasileira, que tem ganhado força nos últimos cinco anos, vemos como são incorporadas nos espaços legitimadores obras de artistas indígenas contemporâneos que utilizam as linguagens próprias da arte ocidental atual, ao mesmo tempo que são exibidas obras das tipologias tradicionais conforme listadas pelo Ribeiro.

Podemos citar como casos emblemáticos dessa virada decolonial em direção à arte indígena o que vem acontecendo na Bienal de São Paulo. Ultimamente a temática indígena e amazônica começou a se refletir no assunto de muitas das obras apresentadas, embora na maioria dos casos tenham sido de artistas não indígenas que procuraram replicar o imaginário dessas comunidades ou ecoar suas demandas. Diante dessa situação, Denilson Baniwa, juntamente com Jaider Esbell, tentaram provocar galeristas e espaços culturais em São Paulo para que exibam o trabalho de artistas indígenas e para que sejam eles próprios os portadores de sua voz nesses espaços de legitimação (Canal Inconsciente Coletivo, 2023). Quando os artistas foram visitar a Bienal de São Paulo de 2018, ficaram incomodados com as referências da cultura indígena feitos por pessoas não indígenas, e a grande ausência dos artistas desses povos. Foi assim que

nasceu a performance *Pajé Onça* (2018) que não foi planejada dentro do cronograma da Bienal e ocupou o espaço durante o evento, ganhando grande relevância nacional. A ação realizada durante a apresentação foi a seguinte:

“Onde havia presença indígena [nas obras], eu fui deixando uma flor, como uma homenagem fúnebre. Aí, no final, o Pajé-Onça rasga um livro de história da arte, falando que essa história da arte precisa ser reescrita com a presença de pessoas indígenas. Já que a presença indígena está oficializada no status da arte, mas não é reconhecida, então que a partir de agora a história da arte reconheça de fato essa presença – não como tema, não como inspiração, mas como protagonista. Isso, pra gente, foi super-radical.” (Leite; Magalhães, 2023)

Imagem 20 - Denilson Baniwa, "Pajé Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo, performance, 2018.



Fonte: Prêmio Pipa. Disponível em: <https://www.pipaprise.com/denilson-baniwa/paje-onca-hackeando-a-33a-bienal-de-artes-de-sao-paulo-2/>

É particularmente interessante destacar como a performatividade está presente na luta indígena: O discurso performático de Ailton Krenak na Assembleia Nacional Constituinte em 1987, Tuiré Kayapó passando um facão no rosto do presidente da Eletronorte contra a construção de Belo Monte em 1989, ou em 2024 quando o líder Naldinho Kumaruara, da aldeia Solimões, pintou os rostos dos presentes com tinta de urucum acompanhado de cantos e danças, para citar alguns dos exemplos mais emblemáticos¹³. No caso da performance *Pajé Onça*, significou um pontapé importante para garantir a inclusão de artistas pertencentes a povos originários em exposições e desencadeou, por exemplo, o destaque deles na 34ª edição da

¹³ A matéria com o vídeo do protesto no qual acontecem os atos mencionados pode ser acessada no seguinte link: <https://g1.globo.com/pa/santarem-regiao/noticia/2024/05/08/indigena-kumaruara-passa-tinta-de-urucum-no-rosto-de-defensores-da-ferrograo-em-sinal-de-protesto-video.ghtml>

Bienal de São Paulo, popularmente conhecida como ‘a Bienal dos Indígenas’¹⁴. Depois desse marco, várias outras instituições continuaram ecoando a virada nos grandes centros urbanos brasileiros do eixo sul e sudeste, como o “Itaú Cultural, Sesc, Sesi, Masp, Pinacoteca, IMS, CCBB, Museus de Arte Moderna de Rio e São Paulo” (Simões Paiva, 2022, p.53). Outro fato digno de menção neste contexto é a nomeação de Sandra Benites como primeira curadora indígena a trabalhar no MASP a finais de 2019, com seu subsequente pedido de demissão do museu depois que seis fotos sobre o MST e a luta indígena foram vetadas de uma mostra, envolvendo muitas polêmicas e críticas sobre a suposta capa decolonial da prestigiosa instituição artística brasileira cujos valores não seriam correspondidos por seus atos na prática¹⁵.

Nesse contexto, é de particular interesse analisar como essa virada na arte contemporânea brasileira, que começa a incluir a arte indígena em seus circuitos de legitimação, opera em seu berço: a região amazônica. A I Bienal das Amazônias foi inaugurada em 4 de agosto de 2023 na cidade de Belém do Pará, uma das mais importantes capitais da região conhecida como Amazônia Legal, onde, segundo o IBGE (2023) se encontra mais da metade da população indígena brasileira. No campo das artes, as bienais são eventos internacionais realizados a cada dois anos, com o propósito de exibir produções artísticas de diversas linguagens, sempre alinhadas a um tema definido pela curadoria. No caso da Bienal das Amazônias, o coletivo de curadoras era formado, no começo, pelas curadoras Sandra Benites, Flavya Mutran, Keyna Eleison e Vânia Leal. A equipe foi chamada de *Sapukai*, um termo empregado pela etnia Guarani Nhandewa, que significa grito ou canto sagrado, e se refere a escuta das vozes das curadoras e dos artistas. Algum tempo depois, e sem muitas explicações, a equipe curatorial passou a ser composta apenas por Keyna e Vânia. A saída de Sandra Benites por própria escolha ainda na fase inicial do projeto resultou na perda da única curadora indígena do grupo, mesmo que ela não pertencesse a uma etnia amazônica. Essa ausência é especialmente significativa, não apenas pelo destaque das obras de artistas indígenas na exposição, mas também pelo fato de que sua vaga não foi ocupada por outra curadora indígena, refletindo a recorrente falta de representantes dos povos indígenas nos espaços de decisão dentro do sistema das artes.

¹⁴ Podemos ver a 34ª edição da Bienal de São Paulo nomeada como tal, por exemplo, no seguinte artigo da Agência Amazonia Real: <https://amazoniareal.com.br/a-bienal-dos-indigenas/>

¹⁵ Uma análise detalhada da controvérsia pode ser encontrada no site The Intercept: <https://www.intercept.com.br/2022/05/17/masp-capa-decolonial-veta-fotos-mst-trabalho-curadora-indigena/>

As curadoras a cargo do projeto escolheram obras de mais de cem artistas e coletivos, não apenas brasileiros, mas também dos oito países que juntos formam a Pan-Amazônia, com o objetivo de fomentar a construção de uma cidadania transnacional: Brasil, Bolívia, Colômbia, Equador, as Guianas, Peru, Suriname e Venezuela. Entre os artistas brasileiros, houve um foco especial na produção de criadores dos estados do Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Roraima, Maranhão, Mato Grosso, Rondônia e Tocantins. No entanto, também foram apresentadas obras de artistas sudestinos, como Adriana Varejão, mas abordando temáticas amazônicas. Colocar o foco na periferia do circuito artístico, longe do eixo Rio-São Paulo, “é uma tentativa ativa de tornar as narrativas de populações amazônidas – ‘a-históricas’, em relação às narrativas das grandes capitais – em narrativas históricas e centrais, e não apenas no universo artístico-cultural, mas também para o mundo” (Mariotto, 2023).

O título desta primeira edição foi "Bubuiá: Águas como Fonte de Imaginações e Desejos", inspirado na obra do poeta paraense João de Jesus Paes Loureiro, quem explora o conceito do ‘dibubuismo’ amazônico, que significa se deixar levar, boiando no rio. A curadora Sandra Benites aponta que a utilização deste termo pretende provocar aos artistas e consumidores a se interiorizar num conceito tão tipicamente amazônico, favorecendo um entendimento da cultura local e despertando uma escuta afetiva (Bienal, 2023). Conforme definido no texto da seção *Quem somos* no site oficial, a missão da Bienal era deslocar “o debate sobre as artes e seus potenciais enquanto ferramenta geradora de transformação econômica e social, dos eixos dominantes do mercado das artes, devolvendo o protagonismo à Amazônia desde as Amazônias.” (Bienal, 2024). No *MediaKit* da exposição, destaca-se um desejo de quebrar paradigmas, não apenas pela proposta inovadora da nova instituição, mas também pelo local onde a Bienal é realizada: um prédio que, no passado, abrigou a maior loja de departamentos de sua época, situado no centro comercial de Belém. Inicialmente, o evento seria realizado em espaços de instituições artísticas já estabelecidas no circuito cultural belenense. No entanto, por diversos motivos, essa proposta não se concretizou. A designação do novo espaço não apenas ampliou a área de exposição disponível, mas também reforçou o conceito curatorial de procura de novos modelos e horizontes. Como destacado no material oficial:

A escolha do espaço, diverso dos habituais museus e galerias e o foco nos artistas das Amazônias, é parte da estratégia incorporada pela Bienal de romper com os “usuais” modos de fazer arte, considerando métodos, estética, materiais, espaços e narrativas (Bienal, 2023).

Imagem 21 - Pannel de entrada no prédio da Bienal das Amazônias. Gráfica e título da exibição.



Fonte: Cortesia Equipe Bienal das Amazônias.

Dentre a diversidade de obras exibidas, iremos focar exclusivamente em algumas delas que podem ser consideradas arte indígena, com base na autoafirmação da identidade de quem as executou. Nesse conjunto de obras, podemos distinguir uma tensão entre duas tendências: umas mais ligadas às técnicas tradicionais e outras com uma linguagem artística mais próxima da arte contemporânea ocidental. Como exemplo disso, analisaremos três obras: *Hamaca atada guaraya prehispânica* de Genoveva Orirepia, a obra *Maery* de Moara Tupinambá e a performance *Desbatismos* de Célia Tupinambá.

A obra *Hamaca atada guaraya prehispânica* (Imagem 21) consiste em uma rede feita de fio de algodão, seguindo o formato tradicional das redes utilizadas cotidianamente na região pan-amazônica. Produzida em tear por Genoveva Orirepia, originária do município de Urubichá, na Amazônia Boliviana, a peça reflete o saber ancestral do povo Guarayo. As mulheres dessa etnia são reconhecidas como habilidosas *hamaqueras*, tendo resgatado a técnica pré-hispânica de confecção de redes atadas, um ofício em risco de extinção. O trabalho têxtil desempenha um papel central na cultura guaraya, abrangendo bordados de peças utilitárias e decoração de vestimentas. As redes tradicionais são feitas por meio de duas técnicas principais: a tecelagem em tear de pé e a técnica de redes atadas, em que o tecido é produzido sentado. Este último método, utilizado na *Hamaca atada guaraya prehispânica*, requer mais material, tornando a peça mais valiosa. Além da tecelagem, a comunidade de Urubichá se destaca por sua tradição musical, com forte influência das missões jesuíticas e franciscanas que atuaram na região. Atualmente, a preservação desse saber se mantém viva por meio das escolas

missionárias ainda presentes na área e pelo apoio de organizações sociais estrangeiras no território que promovem programas de fomento ao artesanato indígena (Levy, 2018). A artista Genoveva Orirepia é integrante da *Artecampo*¹⁶, uma cooperativa de artesãos e artistas indígenas da cidade de Santa Cruz, que, desde 1985, comercializa suas produções em diversas cidades da Bolívia.

No ponto de vista do espectador, parte indispensável do tripé obra – autor – receptor, surpreende a disposição espacial desta obra no prédio da Bienal. Na sala de exibição, a rede feita por Genoveva estava pendurada de maneira vertical com fios invisíveis como se flutuasse no meio da sala, parecendo uma tapeçaria ou um tapete mágico. A ideia de flutuação presente na proposta expositiva da arquiteta Julieta Godoy, responsável pelo projeto, que busca traduzir o conceito de *bubuiá*, sendo o tema principal da curadoria da exposição. Segundo o poeta e escritor João Jesus Paes Loureiro, “na linguagem ribeirinha o que está boiando está de bubuiá ou *bubuiando*” (2023, p.11) e, por isso, "a expografia tem como partido um espaço que seja fluído como um rio, que fuja da rigidez e da obviedade, que não seja hermético ou que se trate unicamente de exibir as obras de arte sistematicamente " (Delaqua, 2023).

Imagem 22 - Obra “Hamaca Atada Guaraya Prehispânica”, de Genoveva Orirepia, 150 x 265 cm, 2023



Fonte: Bienal das Amazônias- Foto: Marlene Binder Meli

¹⁶ Para mais informação sobre a cooperativa, acessar <https://artecampo.com.bo/> e <https://museoartecampo.com/artecampo/>

Godoy afirma que dentro do espaço da Bienal “tudo flutua, nada toca completamente o chão” (Delaqua, 2023). Suspender a rede de uma maneira não convencional desvia o objeto de sua função original, mas realça o interesse de exibir a rede de uma forma que destaca sua qualidade estética. O espectador pode se aproximar da obra e observar, ao nível dos olhos, a trama vertical e horizontal dos fios, os laços nas extremidades laterais e o trabalho das borlas na parte superior e inferior do tecido. No entanto, gostaríamos de questionar se esse foi realmente o intuito, ou se a rede foi pendurada verticalmente, como é pendurado um quadro numa exibição de arte ocidental, por medo de que se revelasse a função utilitária e cotidiana, perdendo seu status de obra de arte no contexto de uma Bienal de arte contemporânea.

Imagem 23 - A obra de Genoveva Orirepia no contexto da sala de exibição da I Bienal das Amazôniaas.



Fonte: Cortesia da Equipe Bienal das Amazôniaas.

O que opera sobre a rede de Genoveva Orirepia, da etnia Guarayo, é o que podemos chamar fenômeno de artificação no qual “objetos anteriormente não considerados artísticos pela cultura ocidental passam a ser expostos nos museus de arte” (Simões Paiva, 2002, p.56) já que ainda hoje as redes guarayas são vendidas na região como peças utilitárias em mercados de artesãos, mas no contexto da I Bienal das Amazôniaas passou a ser exposta como uma peça artística. Como dito anteriormente, ainda hoje existe uma fricção na distinção entre arte e artefato, o que pode nos levar, por exemplo, a questionar o critério que justifica a inclusão desta rede como obra de arte no contexto da Bienal e a exclusão de outras redes guarayas,

aparentemente iguais em forma, função e execução. Sobre essa artificação do artesanato, Octavio Paz declara: “la artesanía escapa al museo y, cuando cae en sus vitrinas, se defiende con honor: no es un objeto único sino una muestra. Es un ejemplar cautivo, no un ídolo” (1987, p.217). Tanto o material quanto o desenho dos fios da malha demonstram que a rede exposta na Bienal não difere daquelas redes que são vendidas nos barracões de feiras e mercados da região onde é produzida.

Imagem 24 – Detalhe da obra “Hamaca Atada Guaraya Prehispânica”, de Genoveva Orirepia.



Fonte: Cortesía Equipe Bienal das Amazônias. Foto: Nailana Thiely.

Nesse ponto, autores como Danto e Gell trabalharam sobre a noção de intencionalidade com a qual a peça foi feita, distinguindo, no caso de Danto, aquelas feitas só com a intenção de uso instrumental daquelas que pretendem evocar um significado mais elevado, sendo estas últimas as únicas a serem consideradas como obras de arte. No entanto, Gell tenta superar a antinomia clássica afirmando que a imagem não apenas representa, mas também presentifica uma ação, um conceito da sociedade que a criou, que reside não apenas na contemplação, mas também em sua agência, ou seja, como o objeto age sobre o mundo: “sua eficácia é tanto instrumental quanto sobrenatural e reside na relação complexa entre intencionalidades diversas postas em relação através do artefato” (Lagrou, 2009, p.34). As redes são peças utilitárias, originárias das culturas ameríndias, utilizadas como objetos de descanso e amplamente difundidas no Caribe, na América Central e na América do Sul antes da chegada dos conquistadores. As redes guarayas carregam em seus fios a história de um ofício

tradicionalmente feminino, transmitido por gerações e praticado no ambiente doméstico. Recentemente, essa tradição foi revitalizada com a influência de missionários jesuítas e franciscanos, que há séculos exercem impacto sobre a população guaraya (Tapia Portugal, 2022). Nas tramas de seu tecido, entrelaçam-se não apenas os saberes ancestrais, mas também a organização social das comunidades guarayas, refletindo a divisão de tarefas e a influência da religião cristã na região. Ao longo do tempo, as missões não apenas influenciaram suas técnicas e estilos, mas também exerceram um papel de intermediários para a aquisição de matérias primas e a comercialização do produto em mercados de artesanato.

A interseção entre a arte indígena e a arte contemporânea ocidental, embora inicialmente paradoxal, revela muitos elementos em comum. O diálogo entre elas possibilita uma reavaliação das relações entre arte e vida, já que é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam e existem no mundo, como é o caso da rede guaraya. Ambas experiências estéticas oferecem uma alternativa ao conceito tradicional de arte como mera representação, permitindo considerar peças que possuem uma função utilitária, seja esta anulada ou não dentro do contexto expositivo. Além disso, tanto na arte indígena de técnicas tradicionais como naquelas com uma linguagem plástica contemporânea, se apresentam objetos que encapsulam redes complexas de significado, desafiando o espectador a se envolver em um processo cognitivo para decifrar esses objetos e suas interações. Seja no campo do artesanato ou da arte, seja para competir no mercado ou para atender melhor às suas necessidades, “las culturas indígenas se han adaptado a las nuevas exigencias y contingencias del mundo no-indígena, “apropiándose” —por así decir— de las nuevas tecnologías y preferencias estéticas” (Caputo Jaffé, p. 200). Na seguinte obra, também realizada por uma artista indígena, podemos identificar algumas estratégias expressivas mais próximas da arte contemporânea ocidental, com agência tanto no presente como no passado do povo ao qual pertence a artista.

A obra *Maery* (Imagem 24 e 25), assinada inicialmente pela artista indígena Moara Tupinambá, apresenta um manto que reivindica a presença Tupinambá no presente. No nomenclador da sala da Bienal, a autoria da obra é atribuída apenas a Moara. No entanto, por meio do contato com o Educativo da Bienal e das redes sociais da artista (Tupinambá, 2024a), sabemos que a obra é reconhecida como uma experiência coletiva e foi cocriada junto com os artistas Varusa, Cassis Kariri Xocó e Amaporã. Destaca-se o fato de ser uma obra coletiva, pois retoma a característica tradicional de obras sem autoria individual das artes indígenas, e salienta que o fetiche da autoria individual é coisa da arte branca ocidental.

Nesta obra, Moara Tupinambá, oriunda de Belém, se refere a cidade com o nome que era dado pelo povo tradicional – Maery, como uma maneira de evidenciar a presença indígena nesse território após cinco séculos de apagamento.

Imagem 25 - Obra Maery, de Moara Tupinambá e coletivo, 180x100 cm, 2023 - Frente



Fonte: Cortesia Equipe Bienal das Amazônias – Foto: Nailana Thiely

Imagem 26 - Obra Maery, de Moara Tupinambá e coletivo, 180x100 cm, 2023 - Verso



Fonte: Cortesia Equipe Bienal das Amazônias – Foto: Nailana Thiely

A obra, com aproximadamente 1,80 m de altura e base de juta, apresenta um bordado composto por diversas sementes, como açaí, jarina e guaraná, além de penas vermelhas. A borda da vestimenta é adornada com fios de tucum, sementes de mari-mari, escamas de pirarucu, tento vermelho e fibra de ymbira. Todos os materiais utilizados remetem diretamente ao território ao qual fazem referência, pois dele provêm e a ele aludem. Na frente do manto estão escritos, em tinta preta para algodão, os nomes de lideranças Tupinambá que foram assassinadas no levante Tupinambá que aconteceu entre 1618 e 1621 e esquecidas pela História. Os nomes ancestrais que vestem o manto acompanham linhas sinuosas que evocam os cursos dos rios da região amazônica, simbolizando fluxos espirituais que conectam passado e presente, trazendo essas memórias para o contexto atual de Belém. No verso, em tinta preta e marrom, há grafismos geométricos que evocam os desenhos indígenas, semelhantes aos presentes nas cerâmicas marajoaras e nas pinturas corporais. e a técnica indígena tradicional de enfiamento de contas que, junto com as miçangas, decoram o corpo dos indígenas em suas práticas ancestrais.

Imagem 27 - Detalhe da obra Maery, de Moara Tupinambá e coletivo, 180x100 cm, 2023



Fonte: I Bienal das Amazônias- Foto: Marlene Binder Meli

Segundo os artistas, a ideia de criar o manto veio através de um sonho, que manifesta sua conexão com sua ancestralidade a partir do inconsciente. Sobre o processo criativo da peça, os artistas declaram:

Foi mais do que tecer fios e sementes no mesmo. Foi um ato de conexão com os meus, e com nos nossos ancestrais. Cada nome que escrevi trazia uma história que foi silenciada e tombada pela colonização, cada cor extraída da terra, trouxe o significado dos territórios em que pisamos e que existimos e resistimos. (...) Nosso ato foi criar um elo intanvível entre o passado, presente e futuro. Estamos vivos! (Tupinambá, 2024a)

Junto ao manto, era apresentado um material educativo: um zine colorido intitulado *Maery Tupinambã*. O zine possuía um QR Code que direcionava para um artigo da Wikipédia, editado pelas artistas, sobre o levante dos Tupinambás. O conteúdo acrescentava narrativas baseadas em relatos de comunidades de mulheres de Bragança, Cameté e Castanhal, resgatando histórias orais amplamente conhecidas lá, mas ainda não registradas por escrito. Infelizmente, no contexto da Bienal, não era possível folhear o zine, por estar dentro de uma vitrine. As folhas visíveis eram só a capa, e duas páginas do interior, como é possível ver na imagem 27, além do nomenclador que mencionava só a autoria da Moara.

Imagem 28 - Detalhe do zine que acompanhava a obra Maery, de Moara Tupinambá e coletivo



Fonte: Cortesia da Equipe Bienal das Amazônias – Foto: Nailana Thiely

O manto que o coletivo de artistas apresentou na Bienal das Amazônias relaciona-se com o histórico de resistência e reafirmação étnica na região norte e com a própria militância dos artistas envolvidos. Ainda que o manto fosse uma peça utilitária, o modo em que foi exibido

nessa oportunidade, não era para ser vestido. Não sabemos se alguma vez já foi usado ou se será em alguma performance artística ou ritual. No espaço da sala de exibição encarnava um objeto de contemplação. Porém, era diferente de um quadro por ser uma peça de vestimenta que tem a potência de cobrir um corpo, ser ativada e movimentada por um corpo-presença. Segundo o coletivo, a dimensão da experiência esteve na construção do manto, na utilização de materiais locais e na troca com as pessoas da região que são história viva. Se trata de um trabalho artístico educativo de reafirmação da diversidade cultural do Brasil e uma defesa da pluralidade de vozes na hora de contar a história de uma cidade.

A artificação que opera sobre a rede de Genoveva Orirepia não se acha presente no caso do manto de Moara Tupinambá, já que não se trata de um objeto do cotidiano: a obra foi feita para ser exposta com a intenção de transmitir uma mensagem específica a espectadores indígenas e não indígenas. Segundo Alessandra Simões Paiva (2022, p.213), “a nova geração de indígenas que despontou no sistema da arte contemporânea brasileira, principalmente nos anos recentes, tem mostrado uma relação próxima com os modos de operar da arte contemporânea ao extrapolar o uso de suportes tradicionais, como pintura e escultura”. Moara Tupinambá, Varusa, Cassis Kariri Xocó e Amaporã fazem parte dessa nova geração presente hoje no panorama brasileiro. No caso da Moara, ela foi criada no contexto urbano de Belém e atualmente mora na cidade de São Paulo, ela conhece bem as armas do colonizador e se apropria delas para irromper no meio artístico e impor discussões longamente postergadas. Suas obras provocam discussões sobre a consciência indígena nas áreas urbanas e os processos de apagamento da identidade causados pela colonização. Em suas redes sociais (Tupinambá, 2024b) a artista paraense faz uma militância ativa sobre a identidade indígena de retomada, respondendo a acusações sobre a legitimidade no contexto urbano e provocando debates sobre a reconstrução da identidade indígena nas cidades, provocando debates com a audiência com perguntas do tipo: “em vez de perguntar se é certo ou errado alguém que vive na cidade — e sofreu o etnocídio — se declarar indígena desaldeado, que tal mudarmos a perspectiva?” (ibidem).

O artista Jaider Esbell também se preocupou pela retomada da identidade indígena nas cidades e levantou algumas questões em seus textos:

Quando uma pessoa pergunta com tanta solicitude, referindo-se à minha pessoa, postura e configuração mais complexa, se sou índio de verdade, ecoa nesta voz um sentimento universal de desconhecimento de trajetórias ou mesmo de fluxos possíveis entre a floresta e as metrópoles, o palco atual onde poucos ocupam (Esbell, 2016, p.13).

Como vem sendo desenvolvido desde o capítulo anterior, afirmamos que é um ato de grande violência epistêmica tentar definir quem deve ou não ser considerado indígena, anulando o autorreconhecimento da identidade, bem como a falta de conhecimento da história de nossos países. Como afirma Celia Tupinambá, “antes de ser colônia, essa terra é indígena. Antes de ser cidade, a terra é indígena. Antes de ser capital, somos terra indígena” (*apud* DE LAVOR; STEVANIM, 2023). Portanto, indígenas serão aqueles que tiverem a coragem de se posicionar como tal diante de uma sociedade que passou décadas tentando apagá-los e deslegitimá-los, e que possam sustentá-los por meio de suas relações de filiação ou parentesco.

Glicéria Tupinambá, conhecida também como Célia Tupinambá, é uma educadora, antropóloga e liderança indígena, nascida na Terra Indígena Tupinambá de Olivença - Bahia, que também se insere no contexto de retomada cultural e resistência indígena no Brasil contemporâneo. A obra *Desbatismos*, apresentada na I Bienal das Amazônia, foi conformada por duas presenças: uma presença física, através de uma instalação; e uma presença ritual, através de uma performance realizada em 12 de novembro de 2023, durante o encerramento da Bienal das Amazônia, no Espaço Performance do evento.

A instalação (Imagem 28) apresenta uma construção singela: uma tejupá — cabana simples, menor do que uma oca —, tradicionalmente coberta de taubilhas. A obra se inspira em um episódio marcante da história indígena: em 1558, o líder Tupinambá Tamandaré rebelou-se contra o batismo imposto pelos colonizadores (C. Tupinambá, 2023). Após ser batizado com o nome de Antônio pela Igreja Católica, decidiu *desbatizar-se* e começou a pregar sobre a *Terra Sem Males*¹⁷, conclamando sua comunidade a ir em busca dela. Junto aos seus seguidores, fundou a primeira igreja indígena registrada, a *Tejupá*, cujo telhado era feito de taubilhas. A *Tejupá* foi concebida como um espaço de resistência à imposição religiosa da Igreja Católica. Para ingressar nela, os fiéis passavam por um ritual de *desbatismo*, realizado com defumação e folhas. Esse ato chamou a atenção da Santa Inquisição, que condenou Tamandaré e sua esposa, Tupãdecy, à fogueira. As taubilhas também eram utilizadas nos telhados das moradias do território onde a artista nasceu, e ainda tiveram um papel fundamental na criação da primeira escola indígena Tupinambá. Como não havia papel, eram utilizadas para ensinar a escrita da língua Tupinambá, tornando-se um símbolo da preservação e resistência desse idioma.

¹⁷ Segundo a mitologia tupi-guarani, a Terra Sem Mal (*yvy maraey*) constituía “um horizonte utópico da cultura nativa”, cuja busca provocou a migração em massa de populações indígenas no século XVI por motivos religiosos (Vainfas, 2008, p. 41).

Imagem 29 - Obra Desbatismo, de Glicéria Tupinambá, 2023.



Fonte: Cortesia da Equipe Bienal das Amazônias – Foto: Nailana Thiely

Imagem 30 - Detalhe da obra Desbatismo, de Glicéria Tupinambá, 2023



Fonte: Cortesia da Equipe Bienal das Amazônias – Foto: Nailana Thiely

Segundo a artista, com quem tive a oportunidade de conversar por meio do serviço de mensagens do Instagram, a obra foi inspirada no livro *A heresia dos índios: Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*, de Ronaldo Vainfas. As taubilhas utilizadas no telhado da tejupá da instalação foram coletadas por mulheres da Serra do Padeiro, na Bahia — terra de origem de Célia Tupinambá. A técnica empregada na construção é a mesma utilizada por seus pais e

pela comunidade local, mas atualmente encontra-se em risco de desaparecer, devido ao uso crescente de métodos modernos de cobertura. Por isso, a realização da instalação também representou um momento de comunhão e troca de saberes entre gerações. Ao ler o livro de Vainfas, a artista identificou a menção à taubilha, que entre os Tupinambás também era utilizada como suporte para escrita, na ausência de papel. Mais do que uma obra de arte que resgata uma memória ancestral, *Desbatismo* é um gesto coletivo e uma luta por dignidade.

Tomando os rituais como o “âmbito privilegiado del arte indígena” (Escobar, 2013, p.6), consideramos de vital importância focar na performance que dialogou com a instalação *Desbatismo*. A presença ritual da obra de Célia evocou os rituais de desbatismo feitos com folhas e defumação, que buscavam romper com a imposição religiosa e restaurar as conexões com a cosmovisão Tupinambá, seguido de uma roda de conversa sobre suas vivências e trajetória artística. No dia 12 de novembro, no início da encenação, Célia convidou as pessoas presentes a formar um círculo, com o intuito de consagrar o espaço profano da sala de exibição, conformando o território sagrado do ritual. Como podemos comprovar, essa estratégia é amplamente utilizada nas próprias comunidades indígenas:

La escena de la representación ceremonial se encuentra demarcada por un círculo de contornos tajantes. Al ingresar en él, las personas y los objetos quedan bañados por la luminiscente distancia que supone estar del otro lado, más allá de la posibilidad de ser tocados, fuera del alcance del tiempo ordinario y el sentido concertado (Escobar, 2013, p.6).¹⁸

Na dimensão visual e auditiva da cena encontramos o artista vestindo um cocar de penas azuis; brincos, colar, braceletes de miçanga nos tons azuis, e um vestido com grafismos, que enfatizava sua identidade indígena (Imagem 30). O uso de objetos ritualísticos que produzem sons como maracás, em conjunto com cânticos e danças, reforçou a conexão com o sagrado. Ao começar, a artista proferiu alguns gritos e pediu à plateia para repetir junto com ela, explicando que era preciso que acreditassem para facilitar a comunicação com o Pai Tupã e os encantados. Os gritos deviam partir do peito e não da barriga para serem mais profundos, e explicou que não eram de dor, mas uma oração, uma tentativa de ser ouvida pelo divino como o filho que faz barulho para os parentes ouvirem. Os berros do coletivo irromperam no silêncio que costuma reinar nas salas de exposição de centros culturais e museus, evidenciando uma apropriação do espaço por meio da linguagem de seus ancestrais. Outros elementos presentes

¹⁸ “A cena da performance cerimonial é demarcada por um círculo de contornos nítidos. Ao entrar nele, as pessoas e os objetos são banhados pela distância luminiscente de estar do outro lado, além da possibilidade de serem tocados, além do alcance do tempo comum e do significado combinado (Escobar, 2013, p.6, tradução nossa).

na cena foram um chapéu com folhas, que foram espalhadas sobre a audiência para abrir os caminhos, e um novelo de lã que logo serviu para a artista explicar a técnica de tecido utilizada para a criação da sua obra Manto Tupinambá, estabelecendo uma conexão espiritual e onírica com seus ancestrais.

Imagem 31- Célia Tupinambá. Registro audiovisual da performance Desbatismos. 12 de novembro de 2023.



Fonte: Cortesia da Equipe Bienal das Amazônias

Depois dos berros, o público foi convidado a fazer parte de uma dança circular enquanto a artista cantava e chacoalhava a maracá, identificando a cabeça e rabo de uma cobra no círculo que formaram os participantes. Tal como fez Baniwa na Bienal de São Paulo, a performance foi utilizada como estratégia para ingressar nos espaços de legitimação das artes com as práticas indígenas do cotidiano. Nesse contexto, práticas culturais como a troca de saberes através da oralidade, tornaram-se centrais. Partilhar conhecimentos e histórias através da fala, assim como incorporar cantos e danças, emerge não apenas como um ato estético, mas como uma forma de resistência cultural e de reafirmação da relação simbiótica entre os povos indígenas e a natureza. Nessa relação, a natureza - recorrente nas falas - não é apenas o cenário, mas sim um santuário, morada dos encantados, seres espirituais que habitam e protegem o ambiente. A performance, nesse sentido, não se restringe ao palco tradicional das artes, mas estende-se para um plano cosmológico, onde o corpo, a palavra e o movimento carregam as narrativas ancestrais e expressam a interdependência entre seres humanos e a terra. Assim, a prática performática indígena desafia as dicotomias impostas pelo pensamento ocidental, convidando a audiência para um ambiente onde o cotidiano indígena se entrelaça com o espaço institucional da arte.

Imagem 32- Frame do registro audiovisual da performance Desbatismos, de Célia Tupinambá, 12 de novembro de 2023.



Fonte: Cortesia da Equipe Bienal das Amazônias

No meio das ações, a artista convidou os participantes para assistir um vídeo com imagens da sua aldeia, demonstrando assim que não existe uma limitação na utilização da tecnologia como mediação ao saber ancestral.

Imagem 33 - Frame do registro audiovisual da performance Desbatismos, de Célia Tupinambá, 12 de novembro de 2023.



Fonte: Cortesia da Equipe Bienal das Amazônias

Dentro da cena performática, a ideia de transformação, destacada por Lagrou, também desempenha um papel central: “assim como o conceito de incorporação da alteridade, enquanto processo de construção da identidade, o conceito de transformação tem grande centralidade na visão de mundo e práxis ameríndia: coisas e pessoas podem ser transformadas, domesticadas, pacificadas e incorporadas.” (2009, p. 56) A prática do desbatismo, que remonta a experiências históricas de resistência, como a do líder indígena Tamandaré, ressalta a recusa em aceitar a

pacificação da alteridade, promovendo, em vez disso, uma postura ativa de autoafirmação e retorno às origens. Segundo relata a artista, a prática se remonta a mais de quinhentos anos atrás:

Educado nas amarras da catequese, um dia ele decide se rebelar e sai pelo sertão pregando a Terra Sem Males, mundo espiritual da religiosidade tupi em que não haveria fome, nem doenças, nem sofrimento. Ali nascia uma experiência religiosa de resistência ao colonialismo, que ficou conhecida como Santidade (De Lavor; Stevanim, 2023).

Contudo, o desbatismo constitui um ato de resistência como rejeição dos batismos compulsivos, estabelecendo uma atitude contrária à hibridização e antropofagia, mas de rejeição, dentro do conjunto de práticas que Lagrou nomeia como “estéticas de pacificação do inimigo” (2009, p. 56). No contexto da obra de Célia Tupinambá, o processo de retomada surge como uma forma de reconhecimento e reafirmação da presença dos Tupinambá, povo considerado extinto, mas que ressurgiu através da autoidentificação e da luta pelo território e pela memória. O ato de desbatismo vivenciado por Celia, que segundo o declarado por ela na roda de conversa não é instantâneo e demora de um a dois anos, carrega em si uma profunda crítica à tentativa histórica de incorporação e pacificação das culturas indígenas, que são comumente alvo de estéticas de dominação e submissão.

Próximo à minutagem 50 da gravação da performance, Célia declara: “não sou artista, utilizo a linguagem da arte”, provocando-nos a repensar os limites entre arte e política. Sua postura, como sugere Lagrou, se alinha mais à ideia de artista como um mediador, um receptor das forças e das entidades não humanas, do que a de um criador *ex nihilo*:

O artista é antes aquele que capta e transmite ao modo de um rádio transistor do que um criador. Preza-se mais sua capacidade de diálogo, percepção e interação com seres não humanos, cuja presença se faz sentir na maior parte das obras de aspecto figurativo, do que a capacidade de criação *ex nihilo*, criação do nada. Esta ideia de ser mais receptor, tradutor e transmissor que criador vale para a música, a performance e a fabricação de imagens visuais e palpáveis (2009, p.22).

A artista se identifica como a responsável por juntar os cacos do passado para construir o futuro do seu povo. Na roda de conversa depois da performance na Bienal das Amazônias, se refere à metáfora do jarro e dos fragmentos para ilustrar essa jornada: embora fragmentado pelo colonialismo, o povo Tupinambá tem reconstruído sua identidade a partir de pedaços de um passado que nunca deixou de existir.

Tanto nas obras visuais e performáticas quanto nas falas de Célia Tupinambá, ecoa um apelo incisivo para que se reconheça que a história do Brasil é, primordialmente, a história dos

povos originários. Sua arte e suas palavras se configuram como um ato de resistência e retomada cultural, desafiando a narrativa dominante que por séculos tentou apagar ou diluir a presença indígena no país. Ao afirmar: “Nós já estávamos aqui. Assuma que dói menos. O Brasil é indígena” (De Labor; Stevanim, 2023), Célia desloca o centro da discussão, reafirmando a prioridade da ancestralidade indígena na formação do Brasil contemporâneo.

Esse posicionamento não é apenas uma reivindicação cultural, mas também política, ao enfatizar que o processo de colonização não conseguiu erradicar as identidades e tradições indígenas, apesar das constantes tentativas de assimilação e violência histórica. Em suas performances e obras visuais, Célia retoma símbolos e narrativas ancestrais, articulando passado e presente em uma obra que provoca reflexões sobre a continuidade da existência indígena e sua contribuição para a construção da nação. A força dessa reafirmação identitária reside na sua capacidade de desestabilizar as estruturas coloniais ainda vigentes, questionando as políticas de apagamento cultural e territorial que marginalizaram os povos originários. Ao trazer para o centro do debate a frase "assuma que dói menos", Tupinambá propõe não apenas uma revisão histórica, mas uma necessária reconfiguração da identidade nacional, na qual a presença indígena é reconhecida como fundamental e incontornável.

2.3 Reflexões preliminares

Para Neine Terena de Jesus, professora, artista e pesquisadora integrante da etnia Terena, uma das principais motivações para se fazer arte é a sua capacidade de interpelar a sociedade e canalizar esteticamente as lutas e reivindicações políticas e territoriais: “as artes são necessárias para expressar ideias e confrontar narrativas já estabelecidas sobre os povos indígenas: elas seriam dispositivos de contra-narrativa capazes de se projetar realidades, muito diferente ao que o Movimento indígena organizado consegue fazer hoje, inclusive tendo as artes alcançado públicos que não estão ligados a pauta indígena” (2022, p.12).

Como conclusão preliminar destas reflexões sobre a abordagem brasileira da arte indígena, que procuram mais sugerir uma leitura possível do que oferecer uma definição, reconhecemos que, embora a revisão do conceito de arte indígena e a inserção de artistas indígenas no cenário legitimado das artes visuais na contemporaneidade sejam motivos de celebração, superando o âmbito das exposições etnográficas em museus de antropologia e alcançando o status de arte, é importante salientar que apenas um número limitado de artistas atingiu sucesso nesse meio. Enquanto isso, muitos outros continuam a vender sua arte de forma precária como artesanato

nas ruas das cidades, buscando garantir o próprio sustento ou esbarrando nas instituições artísticas contra discursos contraditórios que permitem a entrada deles dentro do sistema das artes, sempre que respeitem os limites impostos pelos técnicos, cartolas, juízes e bandeirinhas estabelecem, seguindo a metáfora de Afonso Medeiros ao se referir ao mundo da arte como se tratasse do mundo do futebol (2012, p.23). Consideramos que é crucial exibir tanto obras de artistas indígenas com abordagens mais contemporâneas quanto peças que representem as linguagens tradicionais, como forma de valorizar e preservar a resistência da arte indígena.

Assim como uma reflexão mais evidente nos espaços expositivos brasileiros contemporâneos sobre a inclusão das artes indígenas como uma especificidade da arte popular, a fim de não tornar invisível o lugar ocupado por esses povos na teoria político-cultural da formação de classe social, ao se identificar como classe subordinada. Como destacou Neine Terena de Jesús, "se a arte indígena contemporânea existe, é porque a arte tradicional resiste" (2022, p.27), enfatizando a importância de não considerar essas conquistas como uma moda passageira, mas sim como um legado a ser mantido. Sobre essas questões, Jaider Esbell, artista, escritor e produtor cultural indígena da etnia Makuxi de Roraima, já dizia:

A exposição midiática nestes tempos pode dizer muitas coisas e não devemos esquecer a palavra moda, como algo solto no tempo, exaltado e esquecido à revelia do brincante, sim, um perigo a mais. Moda, não incorramos nesse risco, pois apenas alcançamos a mídia e ela tem seus próprios meios de fazer-se em nós e nós por múltiplas habilidades negamos e afirmamos por outros meios. Operamos ancestralidade em códigos universais no agora transitório (2016, p.13).

Embora a questão das tendências e modas no mundo da arte seja um fenômeno extenso e multifacetado que excede o escopo desta dissertação, podemos dizer que envolve uma rede complexa de fatores socioculturais, econômicos e políticos. Surgem e se consolidam em resposta a interesses específicos, sejam relacionados ao público, que manifesta uma demanda por ver obras que dialoguem com suas expectativas estéticas e culturais, ou à agenda dos tomadores de decisão dentro do campo artístico, que têm o poder de definir o que deve ou não ser exibido e valorizado. Assim, certos artistas acabam por se beneficiar dessas tendências ao obter acesso a espaços de visibilidade que, antes, lhe eram negados, configurando uma dinâmica de inserção e exclusão que constantemente redefine o cenário artístico. Entretanto, muitos outros artistas permanecem produzindo a partir das margens, fora dos circuitos hegemônicos. Devido a isto, é importante evitar cair em paternalismos, ou seja, não interpretar o povo, e neste caso as comunidades indígenas, como uma massa submissa, e reconhecer que existem certas concessões que tanto o coletivo como os indivíduos fazem com plena consciência:

“admitiremos que su dependencia deriva, en parte, de que encuentra en la acción hegemónica cierta utilidad para sus necesidades” (García Canclini, 2004, p.8). Nesse sentido, a hegemonia não é uma imposição absoluta, mas um campo de negociação onde concessões são feitas com base em interesses e objetivos que variam conforme o contexto, sendo que “las clases populares prestan su consenso, conceden a la hegemonía una cierta legitimidad” (ibidem, p.8).

Por esse motivo, as artes populares em geral, e a arte indígena em particular, não são necessariamente contra-hegemônicas. No contexto das lutas simbólicas e materiais que envolvem o poder e o significado, as posições não são fixas nem permanentes. Os objetos de arte, assim como os significados a eles atribuídos, são constantemente realocados e ressignificados conforme mudam os espaços que ocupam, seja no mercado de arte, nas galerias, nos museus ou nos próprios contextos comunitários de onde emergem. Dessa forma, a arte indígena pode, ao mesmo tempo, servir como um veículo de resistência cultural, preservação identitária e também como um elemento assimilado e transformado por circuitos hegemônicos, refletindo a complexa dialética entre o tradicional e o contemporâneo, entre o local e o global. A autoridade para decidir em que lado do fusível ficarão pertence, sem dúvida, à autodeterminação do próprio povo:

La pregunta acerca de si las culturas tradicionales pueden o no cambiar o qué es lo que deberán conservar de sus propios acervos y qué sacrificar de ellos está mal planteada: en ningún caso puede ser resuelta desde afuera del ámbito de las propias culturas involucradas. Cualquiera de ellas es capaz de asimilar los nuevos desafíos y crear respuestas y soluciones en la medida de sus propias necesidades. Según estas, el arte popular puede conservar o desechar tradiciones centenarias tanto como rechazar con fuerza o aceptar con ganas bruscas innovaciones acercadas por la tecnología o las vanguardias del arte (Escobar, 2016b, p. 2)¹⁹

Essa fluidez das posições é crucial para entender como o popular e o indígena se inserem no campo artístico contemporâneo, tanto nas novas leituras historiográficas sobre a temática como na exibição destas obras nos espaços legitimadores do sistema das artes. A mobilidade entre o que é considerado tradicional e o que é visto como vanguarda faz parte de um processo de ressignificação contínuo, no qual o objeto de arte não carrega um único significado, mas se transforma conforme os interesses e as necessidades daqueles que o produzem, consomem e

¹⁹ “A questão de saber se as culturas tradicionais podem ou não mudar ou o que elas devem manter e o que devem sacrificar de seu próprio patrimônio é mal colocada: ela não pode, de forma alguma, ser resolvida de fora da esfera das culturas envolvidas. Qualquer uma delas é capaz de assimilar os novos desafios e criar respostas e soluções de acordo com suas próprias necessidades. De acordo com eles, a arte popular pode preservar ou descartar tradições centenárias, bem como rejeitar com veemência ou aceitar avidamente inovações abruptas trazidas pela tecnologia ou pela vanguarda da arte” (Escobar, 2016b, p. 2, tradução nossa).

exibem. O papel do artista, do artesão, do curador, do historiador, também se entrelaça, revelando que as relações de poder no mundo da arte são, por natureza, dinâmicas e negociáveis.

3. Artes indígenas no contexto argentino

Imagem 34 –Máscara rei diabo. Latão, Puno, Perú. Segunda metade do século XX. Museu de Artes e Tradições Populares - Instituto Riva Agüero.



Fonte: Pinterest La Abadía. *Sala La Fiesta*, da exibição *Tierra de encuentros, cielos y colores*.

3.1 Artes indígenas na historiografia e no sistema das artes argentino

Com base na análise realizada nos capítulos anteriores, surge a seguinte questão: o que tem sido historicamente a ‘arte indígena’ para o sistema das artes argentino? A partir do que foi desenvolvido nos capítulos precedentes sobre os países latino-americanos e principalmente o caso brasileiro, é razoável supor que o caso argentino não estará longe disso, e que a arte indígena tenha enfrentado resistência para ser integrada ao sistema artístico argentino contemporâneo. Temos visto que essa exclusão pode estar relacionada a múltiplos fatores, desde o que é considerado arte em uma determinada cultura, até as narrativas historiográficas que privilegiam determinados movimentos artísticos em detrimento de outros. Para testar essa hipótese, propomos uma análise muito breve da presença da arte indígena na historiografia da arte argentina e em instituições paradigmáticas do sistema artístico nacional. O objetivo desta seção é tentar compreender se a arte indígena é reconhecida como parte integrante da história da arte argentina ou se permanece em um espaço marginal, sendo vista mais como uma produção antropológica ou etnográfica do que como arte contemporânea legitimada pelo sistema. Essa análise servirá de contexto para um aprofundamento posterior sobre o caso de estudo escolhido, a exibição *Tierra de encuentros, cielos y colores*, curada por Teresa Pereda, que aconteceu em La Abadía Centro de Estudios Latinoamericanos em Buenos Aires, no ano de 2015.

Ao consultarmos o relato canônico da história da arte, em uma rápida passagem pelos livros mais emblemáticos sobre a área de conhecimento em nível local, descobrimos que a inclusão do tema indígena é mencionada como arte pré-hispânica, e há poucas alusões à sua sobrevivência na contemporaneidade, pelo menos no que diz respeito aos livros sobre a História Geral da Arte Argentina. Essa observação é confirmada pelas historiadoras María Alba Bovisio e Marta Penhos ao falar sobre a invenção da arte indígena na Argentina: “la Historia del Arte como disciplina académica no otorgó demasiada atención al ‘arte indígena’ (ni del pasado, y mucho menos del presente)” (2010, p. 37). As autoras observam que a categoria de arte indígena surge em resposta às necessidades de categorização do Ocidente moderno e não dos próprios povos indígenas. Além disso, seus limites são muito imprecisos, ficando emaranhados entre os conceitos de artesanato e artefato, e adquire significados, significantes e valores dependendo de como é abordada, seja a partir da arqueologia, da história da arte, da antropologia ou da sociologia. Com a intenção de construir um presente e um futuro mais inclusivo e plural nas histórias da arte, eles propõem “una redefinición de las categorías centrada en la noción de arte

como lenguaje expresivo (...) y de lo estético como experiencia sensible generadora de sentido” (ibid, p. 14), na mesma linha em que autores como Tício Escobar argumentam para continuar chamando-os de *arte*, apesar de não haver esse conceito entre as próprias comunidades indígenas.

No início da História da Arte como disciplina na Argentina, Eduardo Schiaffino se destaca como o primeiro historiador da arte do país. Sua principal preocupação era fomentar uma arte nacional, promovendo a construção de uma identidade artística e a formação do gosto do público portenho. Com esse objetivo, ele impulsionou a criação do Museu Nacional de Belas Artes em Buenos Aires, inaugurado em 1895, tornando-se seu primeiro diretor. Durante os anos de 1880 e 1890 viajou pela Europa, estudou pintura na França - desenvolvendo sua própria produção artística - e foi correspondente no jornal *El Diario* sobre temas de arte e cultura europeia (Burucúa, 2010, p.23). No prefácio do seu livro *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, começa dizendo: “con excepción de México y del Perú, en donde España impuso su concepto occidental del Arte al concepto artístico de los nativos, (...) las otras comarcas fueron abandonadas a si mismas” (Schiaffino, 1933, p.9). Nesse trecho inicial observamos várias questões interessantes: delimita a existência de um conceito *occidental* de arte - admitindo, talvez, a existência de outros conceitos de arte? - e reconhece a artisticidade dos povos nativos. Porém, faz questão de salientar o abandono sofrido por nossas terras por parte dos artistas europeus, quem só chegaram nas latitudes longínquas do sul através de artistas viajantes e desenhistas etnógrafos, momento no qual identifica a origem da história da arte argentina.

Imagem 35 - *Reposo* (1889) de Eduardo Schiaffino, 109 x 200 cm., óleo sobre tecido



A obra apresenta um estilo academicista e simbolista seguindo os padrões da arte europeia da época. **Fonte:** Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires. Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1909/>

O pensamento de Schiaffino evidencia uma clara influência do positivismo da época, seguindo o paradigma eurocêntrico e evolucionista da arte de Winckelmann, evidentes em suas considerações sobre a arte indígena. Na breve síntese sobre arte pré-colombiana e colonial no primeiro capítulo desse livro, ele argumenta que os objetos das culturas nativas só alcançaram um desenvolvimento comparável à cerâmica grega arcaica, estabelecendo uma comparação com a antiguidade greco-latina como o cânone. (Bovisio; Penhos, 2010, p. 37). Esse mesmo parâmetro é também evidenciado nas considerações sobre o valor artístico de peças de culturas pré-colombianas do noroeste argentino feitas pelos primeiros arqueólogos que pesquisaram essa área, como Adrián Quiroga e Juan Ambrosetti. Para eles, desde que as obras tivessem traços comparáveis aos das grandes civilizações do passado, fossem elas europeias - Grécia, Roma - ou mesmo americanas - Astecas, Incas, poderiam ser consideradas arte, ainda que fosse apenas uma arte menor. Porém, ao falar dos indígenas contemporâneos a eles, Bovisio e Penhos destacam que “la producción plástica de los herederos de esas ‘antiguas civilizaciones’, los indígenas y campesinos vivos, no será considerada digna de ese ámbito y será confinada al espacio de lo artesanal” (ibid., p.36). Será necessário manter essa dicotomia como estratégia de reprodução do sistema das *belas artes*, sustentado pelas políticas culturais implementadas por aqueles que detêm o poder hegemônico em cada momento da história (Bovisio, 2002, p.22).

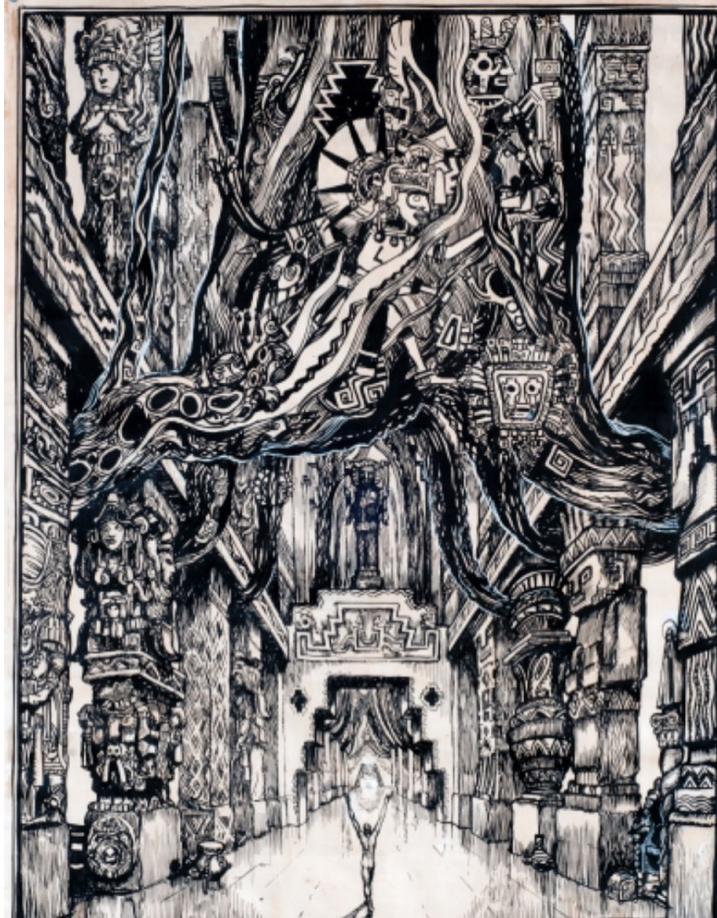
As historiadoras identificam o surgimento do conceito de arte indígena na Argentina no ano de 1918 entre artistas e intelectuais identificados com o nacionalismo nativista e indigenista e com o surgimento do *Salón de Arte Decorativo* no mesmo ano (Bovisio; Penhos, 2010, p.38). Com figuras centrais do movimento indigenista como o escritor e intelectual Ricardo Rojas, promoveu uma estética nacional e americana reivindicando a miscigenação hispano-indígena. Com obras como *Eurindia* tentaram criar um movimento histórico-estético diferente do positivismo liberal inserindo os povos indígenas na conformação da identidade nacional. Resposta às políticas implementadas para ‘dar solução’ à questão indígena durante e após a Campanha do Deserto de Roca²⁰, juntamente com as repercussões sociais da imigração europeia em massa, a ameaça do italiano anarquista, e a firme adesão das elites da Geração dos anos 80²¹ a modelos culturais exclusivamente eurocêntricos, especialmente de influência francesa. Cheia

²⁰ A Campanha do Deserto, também conhecida como Conquista do Deserto, foi uma operação militar argentina que ocorreu entre 1878 e 1885. Essa operação resultou na anexação de vastas áreas controladas por povos originários ao território argentino. Grupos étnicos como os Pampa, Ranquel, Mapuche e Tehuelche foram profundamente afetados, sofrendo aculturação, perda territorial e de identidade. Muitos foram deportados à força para reservas indígenas e museus, ou obrigados a trabalhar como mão de obra forçada.

²¹ O termo "Geração dos Anos 80" refere-se a um grupo de escritores e intelectuais argentinos, pertencentes a um pequeno grupo de famílias de classe alta, eram proprietárias de grandes latifúndios e formavam a elite dominante na Argentina entre 1880 e 1916.

de contradições e tensões. Os intelectuais nacionalistas tentavam imitar a ultra direita europeia e, no final das contas, “eran tan eurocéntricos como los liberales a los que criticaban, solo que elegían otra Europa con la que identificarse” (Chamosa, 2018, p.50). Embora tenham buscado tornar visível a produção artística dos povos indígenas que habitavam o território nacional desde antes da independência, “el hispanismo de los principales líderes nacionalistas era tan fuerte que limitaba toda posibilidad de adoptar el mestizismo como idea de nación” (ibid., p.50)

Imagem 36 - *El templo de Eurindia* (1923), de Alfredo Guido. Tinta sobre papel, 60x79 cm.



Fonte: Colección Museo Casa de Ricardo Rojas, Buenos Aires.

Avançando na jornada historiográfica, chegamos na obra do historiador José León Pagano: *Historia del arte argentino: desde los aborígenes hasta el momento actual* (1944), onde vemos que, sem rodeios nem metáforas do politicamente correto, o indígena é representado como sinónimo de atraso perante o europeu evoluído, como já deixa de manifesto no prefácio do citado livro: “en el momento de la conquista casi todas las agrupaciones étnicas de los aborígenes se hallaban en el estado cultural neolítico; las más avanzadas habían llegado a fundir el bronce” (Pagano, 1944, p.14). Ao se referir aos povos nativos, ele não perde a oportunidade de fazer uma crítica impiedosa, apontando a disparidade entre o nativo e o conquistador no “nivel mental y espiritual del aborígen” (ibidem). No capítulo inicial, dedicado

a *La cultura prehispánica de los aborígenes*, o historiador declara simplesmente que, em nossas terras, o conquistador não encontrou *nada*. Não houve um *choque* de culturas como ocorreu no México ou no Peru, já que, nas palavras dele: “un desnivel acentuado en todas las direcciones de la actividad, impide relacionar la pobre conquista del Rio de la Plata con la fabulosa fulguración imperial de incas y aztecas” (ibid., p.3). Os povos que habitavam as terras do sul do continente eram considerados por ele como tendo um desenvolvimento cultural limitado ou incompleto – aos quais definiu como “grupos étnicos detenidos en el avance de su desarrollo mental (...) incluídos en la categoría de pueblos semicultos” (ibid, p.3). Segundo Pagano, enquanto a maioria dos povos indígenas estava enclachada em um nível de desenvolvimento análogo ao do Neolítico, um povo se destacava acima deles: “solo un pueblo define la excepción: el de los Diaguitas, moradores del noroeste argentino, que había alcanzado la edad del bronce” (ibid., p.6).

Imagem 37- Pendente diaguita, Museo de Historia Nacional de Valparaíso 1982 , Coleção Ludwig, 1921.



Fonte: Museu de História Nacional de Valparaíso. Foto: Novoa, P. (2015). Disponível em: <https://www.mhmv.gob.cl/galeria/exhibicion-virtual-de-orfebreria-diaguita>

O pensamento de Pagano estava longe de ser uma opinião antipática ou dissonante. Além de ser professor adjunto de Estética na prestigiosa Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, ocupou a posição de catedrático titular na Academia Nacional de Belas Artes. Sua reputação e influência se estendiam além das fronteiras da Argentina, como evidenciado por sua posição como membro honorário da Real Academia de Belas Artes de Florença, uma das mais antigas e respeitadas instituições de arte ocidental. Dessa forma, podemos inferir que suas opiniões não eram vistas como controversas ou radicais na época. Pelo contrário, suas ideias eram amplamente aceitas e até mesmo celebradas nos mais altos

círculos acadêmicos e artísticos, tanto em nível nacional quanto internacional. O reconhecimento e as honrarias que recebeu ao longo de sua carreira atestam a legitimidade e o valor de suas contribuições para o campo da estética e da filosofia da arte.

Continuando no âmbito da historiografia artística nacional, é fundamental mencionar ao arqueólogo Alberto Rex Gonzalez, que difundiu a temática indígena nas obras *Argentina indígena: vísperas de la conquista* (1972) e *Arte precolombino de la Argentina* (1977). Segundo o pesquisador Emilio Burucúa, Rex Gonzalez se destacou por seu alto senso crítico nas diversas problemáticas relacionadas ao estudo da arte dos povos indígenas: “el relato nunca desdeña el problema de la tensión, tan aguda y evidente en el caso de las obras del arte prehispánico, que las obras de arte establecen entre el pasado que las creó y el presente que las contempla” (Burucúa, 2010, p.27). Alguns anos depois das publicações de Pagano, conseguimos observar uma mudança no olhar sobre a cultura indígena nos textos do arqueólogo: “es absolutamente imposible concebir al individuo aislado sin el grupo social al que pertenece, de la misma manera en que no podemos concebir a este sin una cultura” (Rex Gonzalez, 1977, p.5). À alegação de que os povos indígenas eram aculturados, Rex González contestou destacando o alto nível cultural das populações nativas, dando amplos exemplos de grupos étnicos pertencentes aos distintos pontos cardeais de nosso país. Ainda que se refira a expressões artísticas indígenas como associadas a um passado milenar, enraizadas em um tempo distante, arqueológico e anônimo, elas não estão desconectadas das dinâmicas do presente: ele fala principalmente de “evocar al desconocido artista indio” (ibid., p.4) e sobre as “diferentes culturas desaparecidas”, porém ressalta que “sus estilos artísticos se miden y valoran en la perspectiva que brinda el tiempo transcurrido” (ibid.), evidenciando o olhar relativo do pesquisador no presente sobre o passado.

Rex Gonzalez também aponta para um crescente interesse desde os anos 60 e 70 em culturas indígenas até então negligenciadas: “aunque el tema de las culturas autóctonas estaba lejos de los intereses intelectuales de la Argentina hasta hace poco, su atracción es más grande de lo que habitualmente se cree” (ibid., p.4). Como prova disso, ele menciona as exposições da coleção pré-hispânica do Instituto Di Tella (1963 e 1966), Museo Histórico Marc de Rosário (1970) e do Museo de Arte Decorativo (1975), porém sinala que só na década dos 80 a arte pré-hispânica passou a fazer parte dos currículos das carreiras de arte das principais universidades do país. O pesquisador também lamentou que um país com uma ampla gama de museus especializados em diferentes temas não tenha um museu dedicado à nossa arte mais antiga, sendo o principal prejuízo dessa ausência a dispersão de muitas coleções particulares após a

morte dos donos (Rex González, 1992, p. 8). O mais próximo que existe é o Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, criado em 1904 como um gabinete para o ensino de arqueologia e etnografia americanas, cujas coleções foram formadas segundo o modelo da sociedade colonialista, com objetos “exóticos” de sociedades não ocidentais (Pergoraro, 2021, p.222). No entanto, esse museu continua sem um foco artístico, embora tenha passado por algumas atualizações e revisões de seu roteiro curatorial, razão pela qual a crítica de Rex Gonzalez permanece até hoje.

Imagem 38 - Reserva do Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, Julho 2017.



Fonte: Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, Buenos Aires. Foto: Marlene Binder Meli

O autor o associa a lenta inclusão da temática indígena a uma conscientização gradual da América Latina sobre sua herança: “de su vieja estirpe indígena y de su enraizamiento en la tierra, en su interés por la cultura de los que fueron antepasados de una gran parte de los actuales habitantes de estos países” (Rex Gonzalez 1972, p. 13) e até mesmo arrisca a salientar a presença indígena em um país como a Argentina, que tem sempre identificado sua origem *nos navios europeus*: “la mayor cantidad de habitantes con sangre aborígen, a veces en un porcentaje que nosotros mismos no sospechamos” (ibid., p. 15). Ele faz uma crítica sobre o desconhecimento e falta de interesse, e mesmo que sem dizer diretamente, do eurocentrismo:

Incorporaremos algo que permanentemente hemos ignorado - de espalda a los Andes y a América- sino también algo que está directamente relacionado con buena parte de nuestro pueblo. La indiferencia, el desconocimiento, cuando no el juicio despectivo a la herencia de América autóctona y mestiza cambiaría de signo (Rex González, 1977, p.7).

Por fim, é importante observar que, já no livro *Arte precolombino de la Argentina* (1977), Rex Gonzalez estava problematizando o uso do termo *primitivo* ao se referir à arte dos povos indígenas, algo que Philippe Dagen fará extensivamente em 2019 com seu livro *Primitivismes: Une invention moderne*. No segundo capítulo titulado *Arte no europeo. Introducción*, o arqueólogo argentino dedica várias páginas a criticar a utilização desse termo, de cunho evolucionista e excessivamente simplificado diante da grande diversidade de expressões artísticas que costumavam ser agrupadas no conjunto do *primitivo*. A respeito de como seria melhor se referir a essas culturas, ele diz: “Aquí tratamos de evitar en lo posible el término primitivo, reemplazándolo por el más generalizado de arte no-europeo, y el más específico de precolombino, para luego usar el más específico aún, que corresponde a la región o al área de procedencia” (ibid., p.13).

Já em tempos mais próximos aos nossos, o historiador José Emilio Burucúa dirigiu o volume sobre Arte, Sociedade e Política do livro *Nueva historia argentina* (2010). No prólogo, na seção dedicada à historiografia artística argentina, ele sintetizou três abordagens para a escrita da história da arte: uma centrada na figura do autor individual, com maior ou menor ênfase na história ou na crítica—exemplificada por nomes como Schiaffino e Pagano—; outra baseada em estudos especializados sobre uma região ou período histórico, como os trabalhos de Rex González sobre arte pré-hispânica; e, por fim, uma terceira abordagem que adota uma modalidade de trabalho geral e coletivo.

Nesse último grupo, destaca-se o maior projeto do gênero, a coleção *Historia General del Arte en la Argentina*, publicada pela Academia Nacional de Belas Artes desde 1982, além do próprio trabalho de Burucúa, desenvolvido com a colaboração de professores e pesquisadores, majoritariamente vinculados à Faculdade de Artes da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. É nesse tipo de publicação, com pretensões abrangentes e enciclopédicas, que se percebe um forte centralismo da capital em relação às manifestações artísticas - e acadêmicas - do restante do país. Além disso, a arte indígena tende a ser relegada a um papel secundário, figurando, na melhor das hipóteses, como uma breve menção aos povos pré-hispânicos, enquanto a ênfase permanece nas expressões artísticas

institucionalizadas, mais alinhadas às tradições visuais europeias²². Nesse contexto, Raúl Mandrini, historiador especializado nos povos indígenas, afirma que os avanços nas pesquisas sobre essas populações tradicionais permaneceram restritos a especialistas e tiveram pouco impacto na historiografia em geral. Para ele, é essencial superar essa limitação e combater a fragmentação arbitrária do conhecimento na área, a fim de “lograr el reconocimiento de la legitimidad de nuestra problemática en el campo de nuestra propia disciplina” (Mandrini, 2003, p. 17).

Após esse breve panorama historiográfico, é necessário nos perguntarmos: quem são os povos indígenas da Argentina de hoje? Segundo o último censo do ano 2022, foram contabilizadas 1.306.730 pessoas em domicílios particulares que se reconheciam como indígenas ou descendentes de povos indígenas (Argentina, 2024, p.9). É importante salientar que só a partir do ano 1998 foi aprovada a Lei 24.956 sobre o Censo Indígena, que estabeleceu a inclusão da medição de questões indígenas no censo nacional com base no critério de autorreconhecimento e que foi incorporada pela primeira vez no Censo do ano 2000. Anteriormente, haviam sido realizados oito censos populacionais nacionais, começando no ano 1869, mas foi só nos três primeiros que o assunto foi tratado apenas parcialmente, e nos outros não foi considerado. Isso demonstra um interesse relativamente recente em visualizar e identificar essas populações como política de Estado e o impacto que essa visibilização tem sobre o autorreconhecimento dos indivíduos. Por exemplo, no Censo do ano 2010 se identificaram 955.032 pessoas como indígenas ou descendentes de indígenas, representando 2,4% da população total.

No Censo do ano 2022, esse valor representou 2,9% da população total em domicílios particulares, o que demonstra um crescimento dessa população não só por novos nascimentos, mas também por novas pessoas que optaram por se reconhecer indígenas ou descendentes. Os resultados do Censo de 2022 também revelaram que há 58 povos indígenas ou nativos em todo o país e que 29,3% da população que se identifica como indígena ou descendente de povos indígenas declarou que fala ou entende o idioma de seu povo. Os povos Mapuche, Guarani, Diaguita e Qom/Toba foram os que apresentaram o maior número de pessoas vivendo em domicílios particulares. Em termos de ativismo político, os povos indígenas buscam se unir a

²² O primeiro volume da coleção *Historia General del arte en la Argentina* da Academia Nacional de Bellas Artes tem um primeiro capítulo sobre a arte pré-hispânica que, segundo Burucúa, tem pouco valor heurístico e já foi amplamente criticado (2010, p. 31). O volume da *Nueva Historia Argentina* coordenado por Burucúa inicia sua trajetória a partir dos tempos da colônia espanhola, com um artigo escrito pelas pesquisadoras Andrea Jáuregui e Marta Penhos.

outros movimentos sociais sem diluir sua identidade (Pergoraro, 2021, p.229), como foi mencionado em capítulos anteriores, unindo sua luta às demandas dos camponeses.

A partir dos anos 2000, observa-se um fortalecimento da chamada ‘virada decolonial’ na Argentina, similar à já mencionada no caso brasileiro. Segundo Natalia Molinaro, desde a década de 1990, uma nova corrente indigenista vem se expandindo pela América Latina, como resposta às políticas neoliberais implementadas no continente. Um exemplo marcante dessa mobilização foi a contra-celebração dos 500 anos da chegada dos europeus à América, promovida por grupos indígenas influentes em 17 países da região (Molinaro, 2012, p. 8). Já em 2010, ocorreram as grandes comemorações do bicentenário da Revolução de Maio, evento que, em 1810, marcou o início do processo de independência da Argentina. Segundo o decreto publicado para sua realização, depois da crise do ano de 2001 a celebração devia ser uma “oportunidad histórica para ‘afirmar los lazos nacionales, democráticos y de respeto mutuo que deben unir a todos los habitantes del suelo argentino en la conformación de una sociedad integrada e incluyente’” (ibid, p.2). Motivo pelo qual, a participação dos povos indígenas era essencial, e foi assim que estiveram presentes tanto no desfile federal de 22 de maio quanto no desfile geral de 25 de maio.

Imagem 39 - Líderes da comunidade Qom durante um protesto e acampamento na cidade de Buenos Aires em 2015.



Fonte: Izquierda Diario. Foto: Mariano Alvarellos Diez

Além da participação oficial, representantes dos povos Kolla, Qom-toba, Mapuche, Diaguita, Lule, Huarpe, Wichí, Mocoví, Guarani, Vilela, Sanavirones e Guaycurú organizaram uma passeata não oficial que, depois de atravessar dez províncias, apresentou suas

reivindicações históricas na Casa do Governo com o objetivo de apresentar “demandas e propostas” para a criação efetiva de um estado plurinacional (ibid, p.3). Foram recebidos no dia 20 de maio pela Presidenta Cristina Fernandez, quem segundo García Guerreiro (2018, p.191) não cedeu às principais demandas territoriais, o que é confirmado pelas reivindicações subsequentes que continuaram a ocorrer em espaços públicos em Buenos Aires, como os acampamentos na Avenida 9 de Julio do ano 2015 pelas comunidades Qom, Wichi, Pilagá e Nivaclé exigindo a devolução de terras consideradas ancestrais na província de Formosa.²³

No que respeita ao sistema das artes, um exemplo dessa mudança é evidenciado no Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, instituição fundada no ano de 1896 e financiada pelo Estado Nacional. A grande dificuldade de incluir os povos indígenas no devir da história nacional ficou evidente neste museu: levou mais de um século para incluir, em sua exposição permanente, uma sala dedicada à arte indígena. No ano de 2005 foi inaugurada a primeira sala de arte pré-hispânica, sendo essa “a primeira sala de arte pré-colombiana na Argentina a ser incluída em um museu de arte e não em um museu etnográfico ou antropológico, visto do ponto de vista da história da arte”, segundo a historiadora da arte e atual Diretora Artística do Museu, Mariana Marchesi (Pérez Bergliaffa, 2018).

Essa transformação evidencia o início de um movimento de revalorização e inclusão, ainda que em ritmo lento, da arte indígena numa das mais importantes instituições do sistema das artes argentino. Porém, a sala de arte ‘pré-colombiana’ do Bellas Artes teve um destino irregular: o espaço foi fechado alguns anos depois, quando o primeiro andar foi reformado com o objetivo de abri-lo em um novo local. A sala demorou a ser montada novamente, demonstrando a baixa prioridade dada a esse tema no roteiro museográfico, o que era sem dúvidas uma dívida e um claro problema no relato histórico e cronológico do museu: “Era curioso ver cómo una institución ‘nacional’ iniciaba su recorrido visual con las piezas medievales o renacentistas de su acervo, es decir, respetando una cronología cultural exhaustivamente eurocéntrica” (Petrina, 2014, p.13). Foi só até o ano de 2019 que a sala definitiva - até agora - de Arte Pré-hispânica e Colonial do Museu de Belas Artes foi inaugurada no térreo do prédio, onde estão expostas cerca de 300 peças de culturas do noroeste da Argentina entre o século V a.C. e o século XV d.C. junto com obras de arte do período da colônia espanhola.

²³ Para mais informação sobre esses acontecimentos, https://elpais.com/internacional/2015/08/15/actualidad/1439609827_732199.html?event_log=go

Imagem 40 - Nova sala de Arte Pré-hispânica e Colonial no Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires



Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes. Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/paginas/conoce-las-salas-de-arte-prehispanico-y-colonial/>

Em 2014, Teresa Parodi, uma das cantoras mais influentes do folclore argentino nas últimas décadas, foi nomeada a primeira mulher a ocupar o cargo de Ministra da Cultura do país. Seu breve mandato, que se estendeu até o final de 2015, teve grande significado, pois marcou a primeira vez que uma figura da cultura popular assumiu a posição mais alta do Ministério. Durante esse período, o Museu Nacional de Belas Artes sob a direção de Marcela Cardillo, recebeu exposições emblemáticas como *La hora americana. 1910-1950*, realizada em 2014, que apresentou obras destacando a presença de temas andinos na arte argentina e refletindo as tendências americanistas e indigenistas, correntes estéticas e ideológicas do nacionalismo cultural. Já em 2015, a mostra *Tekoporã, Arte indígena y popular del Paraguay*, curada por Tício Escobar, exibiu obras de arte indígena e popular do século XVII até os dias atuais, majoritariamente provenientes do Museo del Barro, em Assunção, mas também de museus e coleções locais. No catálogo da exposição, Escobar destaca a contradição na exibição de formas estranhas ao seu campo, nesse caso a exibição de arte popular em um museu de belas artes, e propõe trabalhar essa diferença refletindo sobre ela.

Esta exposición interfiere conceptos básicos del museo que la alberga. Nada más ajeno a un Museo de Bellas Artes que la presencia de obras cuyo propio estatuto de ‘arte’ es discutible y cuyo sentido de la belleza es por entero diferente al que moviliza la sensibilidad occidental y, muy especialmente, la vinculada al canon académico (Escobar, 2014, p.13).

Como temos visto, as revisões e expansões sobre o que é considerado arte, tanto na história quanto no sistema das artes visuais argentino, permitiram que a arte indígena e popular

começasse a ser incluída, ainda que de forma tímida, em espaços tradicionalmente dominados por narrativas ocidentais. No entanto, essa inserção nem sempre reflete a produção contemporânea dessas populações, cuja existência e resistência permanecem frequentemente marginalizadas, invisibilizadas ou silenciadas dentro dos discursos oficiais.

Imagem 41 - Imagem de sala da exibição Tekoporã, no Museu Nacional de Belas Artes (2015)



Fonte: Arte Online. Disponível em: https://www.arte-online.net/Notas/Tekopora_Arte_indigena_y_popular_del_Paraguay

Foi nesse ambiente de transformações que surgiu *La Abadía Centro de Artes y Estudios Latinoamericanos*, instituição cuja criação está intrinsecamente ligada a esses processos e no qual focaremos a continuação. Seu surgimento não foi um evento isolado, mas sim resultado de um conjunto de antecedentes históricos e das condições que possibilitaram sua existência. Embora a Abadía tenha sido uma entidade de administração privada e, portanto, não dependa diretamente da agenda do Estado nacional, sua trajetória esteve profundamente imbricada com o espírito cultural da época e com as diretrizes que moldavam o cenário artístico e intelectual do período. Seu projeto refletiu não apenas uma busca por valorização da diversidade cultural latino-americana, mas também os desafios e contradições envolvidos na legitimação e representação da arte latino-americana em espaços tradicionalmente dominados por visões eurocêntricas. Assim, sua fundação pode ser compreendida como parte de um movimento maior, que buscava repensar as fronteiras da arte e ampliar os horizontes daquilo que é reconhecido e celebrado dentro do sistema artístico local.

3.2 Reflexões sobre o passado e o presente na exibição *Tierra de encuentros, cielos y colores*

A exposição abordada neste capítulo representa um marco importante, ainda que pouco lembrado, no esforço de inserção das artes indígenas e populares no circuito expositivo de uma cidade que, historicamente, se construiu como um reflexo da Europa na América do Sul — não apenas por sua arquitetura urbana, mas também pelo processo de substituição da população originária por ondas migratórias entre o final do século XIX e o início do século XX. Essa iniciativa enfrentou um dos maiores desafios do contexto local: não apenas reconhecer o passado indígena, mas, sobretudo, afirmar sua presença contínua e ativa no presente. O próprio subtítulo da mostra introduz a questão central: *Arte de Sudamérica hoy y ayer*. Sua abordagem não se limitou a uma perspectiva temporal projetada até o presente, mas também adotou um viés transnacional, enfocando diferentes regiões e etnias da América do Sul. Ao invés de respeitar as fronteiras impostas pelos Estados nacionais, a exposição propôs uma leitura integrada das grandes áreas geográficas e culturais do continente, destacando o papel das populações originárias na construção desse patrimônio material e imaterial.

A exposição aconteceu em La Abadía Centro de Arte y Estudios Latinoamericanos entre outubro de 2015 e março de 2016, no contexto da inauguração do centro cultural sediado no prédio da antiga Abadia de São Bento. Após permanecer fechado por muitos anos, o prédio abriu suas portas ao público geral como uma grande novidade para a cidade, revelando um tesouro arquitetônico até então pouco acessível. Tanto o prédio, pertencente à ordem beneditina, quanto a iniciativa de reativá-lo estavam profundamente ligados à Igreja. A reabertura do espaço foi impulsionada pela comunidade religiosa Sodalitium Christianae Vitae²⁴, do Peru, que assumiu a gestão do centro reforçando seus vínculos com a espiritualidade cristã. Essa relação se manifesta de maneira sutil já no texto de abertura do catálogo da exposição, assinado por Sebastián Blanco, que foi o diretor-geral do Centro. Nele, destaca-se a conexão entre a experiência humana e o mistério do divino, bem como a importância das tradições espirituais e da religiosidade na construção do pensamento e da arte (Blanco, 2016, p.12).

²⁴ Anos depois, a família espiritual Sodalitium Christianae Vitae esteve envolvida em várias polêmicas e denúncias de abuso no Peru. Não sabemos se isso tem a ver com os motivos para fechar o Centro de Buenos Aires em 2018, e preferimos não aprofundar por fugir do escopo desta pesquisa.

Imagem 42 - Abadia de São Bento, Buenos Aires, Argentina



Fonte: Jornal La Nación.

A curadoria da exposição esteve a cargo de Teresa Pereda, artista e pesquisadora argentina, que estruturou a mostra a partir de três eixos temáticos e regionais: *La distancia*, abordando as culturas da região patagônica e pampeana (Chile e Argentina); *El monte*, voltado para a área do Grande Chaco (Argentina, Bolívia, Brasil e Paraguai); e *La fiesta*, dedicado à tradição andina, com ênfase no Peru. Além dessas divisões, a curadora utilizou o Rio Paraná como fio condutor entre as diferentes regiões e culturas representadas, destacando sua importância como elemento de conexão e atravessamento entre os territórios indígenas. Por essa razão, o rio ocupou um lugar de destaque na exposição, reforçando a ideia de continuidade e inter-relação entre os povos originários.

No texto curatorial, Teresa Pereda enfatiza uma abordagem que destaca a "interacción entre nuestro presente y el pasado que también somos" (2016, p.17), ressaltando as continuidades culturais pré-hispânicas que persistem até hoje, mesmo diante da expansão dos modelos culturais que provocam o enfraquecimento ou extinção de certas formas tradicionais indígenas nas regiões apresentadas na exibição. A curadora afirma ter selecionado objetos de alto valor estético, refletindo a diversidade territorial por meio das diferentes formas de expressão artística. Como enfatiza o texto, "dicho conjunto exalta la diversidad estética y la riqueza de materiales y técnicas, pero, a la vez, se constituye en un talismán capaz de convocar un universo mítico (...) cuya potencia, a pesar de haber sido relegado a un desmesurado olvido, desnudará la magia" (ibidem). Essa última afirmação evidencia uma das principais fricções observadas na exposição: a tendência de enclausurar o indígena em um universo mítico, o que contradiz a própria afirmação de sua existência no presente. Ao reforçar essa visão, corre-se o

risco de esvaziar sua agência política, apagando sua capacidade de reivindicar lutas territoriais, afirmar identidades e manter vivas suas culturas, mesmo diante dos contínuos esforços das sociedades hegemônicas para silenciá-los e assimilá-los dentro de uma narrativa homogênea e eurocentrada.

Imagem 43 - Sala *El monte* com público. Obra: Máscara de penas do Grande Chaco.



Fonte: Blog Síntesis Porteña

A exposição reuniu peças provenientes de coleções públicas e particulares, incluindo acervos do Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti (Universidad de Buenos Aires), do Museo de Artes y Tradiciones Populares e do Instituto Riva-Agüero (Pontificia Universidad Católica del Perú). Além disso, contou com o empréstimo de peças de coleções particulares da Argentina, como a Colección Hijos del Viento, da Asociación Adobe, e de outros colecionadores não identificados. O conjunto de peças selecionadas para serem expostas representou ora uma novidade, ora uma mudança de contexto, já que foram exibidos objetos que pertencem a coleções privadas fora da vista do olho público ou peças de museus etnográficos e de tradições populares que ganharam um novo lugar neste centro de estudos latino-americano recentemente adicionado ao sistema das artes. Nessas coleções, as obras foram frequentemente categorizadas como artefatos etnográficos, curiosidades ou expressões do folclore, sendo adquiridos e organizados sob critérios que refletem não apenas interesses acadêmicos, mas também dinâmicas de poder e apropriação cultural. No caso do Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, cuja criação esteve atrelada a uma finalidade pedagógica como foi mencionado anteriormente, abordam as peças a partir de uma visão classificatória dos povos indígenas e suas produções. No caso das coleções particulares, levantam-se questionamentos sobre as motivações dos colecionadores e o contexto de aquisição dessas peças. O processo de apropriação, conforme destacado por Clifford (2001, p. 263), revela como determinados grupos sociais “se han apropiado de las cosas, hechos y significados exóticos”, descontextualizando

esses objetos e atribuindo-lhes um significado filtrado por um olhar externo, frequentemente romantizado e idealizado.

Embora a exposição não tenha problematizado diretamente essas questões, sua seleção de objetos evidenciava a riqueza e complexidade dessas expressões artísticas, mas também propôs uma visão integrada que ultrapassava fronteiras geopolíticas, reafirmando a presença indígena no presente e sua relevância na construção das identidades sul-americanas. No entanto, a própria organização da mostra por eixos temáticos pode ser analisada à luz do conceito de *metonímia etnográfica*, conforme discutido por James Clifford, ao criar a "ilusión de la representación adecuada de un mundo arrancando primero los objetos de sus contextos específicos (...) y haciendo que ellos 'representen' totalidades abstractas" (ibid., p. 261), correndo o risco de reforçar uma representação fragmentada e simbólica das culturas indígenas, em vez de apresentar sua complexidade dinâmica e contemporânea.

O primeiro eixo, intitulado *La distancia (A distância)*, é dedicado à região patagônica e pampeana do Chile e da Argentina. Ao refletir sobre os modos de exibir as artes indígenas ao longo desta mostra, o primeiro aspecto que se destaca é o uso cromático nas salas. Para estabelecer uma conexão sensorial com o clima frio do sul do continente americano, foi escolhida a cor azul-escura como elemento dominante. Essa escolha não é meramente estética, mas carrega uma dimensão simbólica e atmosférica importante: o azul-escuro evoca a paisagem da Patagônia — seus ventos cortantes, a vastidão gelada, a solidão dos campos abertos e a resistência necessária para habitar esse território. A cor, nesse contexto, atua como mediadora da experiência do visitante, produzindo um ambiente imersivo que sugere não apenas a geografia, mas também a força e a espiritualidade associadas aos povos originários da região.

Imagem 44 – Vista da sala *La distancia*. Adornos para cabeça masculinos da etnia Mapuche e foto de dançarinos *purrufe*.



Fonte: Pinterest La Abadía

Observa-se no interior da sala uma divisão por gêneros e tipologias. As peças masculinas incluem máscaras e adornos para a cabeça confeccionados em couro, metal, crina e penas, utilizados pelos xamãs em danças rituais. Já as peças femininas consistem em adornos, como coloridas chaquiras de vidro e vestimentas de prata, que cobriam o corpo como uma espécie de segundo vestido, de uso quase exclusivo das machi (xamãs mulheres). As peças exibidas são datadas entre os séculos XIX e XX, sem especificação de autoria. Apenas as fotografias apresentadas em gigantografias na sala, que ilustram o uso dessas peças em seus contextos de origem, possuem uma datação mais precisa: entre 1940 e 1950. Nessas imagens, identifica-se o fotógrafo e o local onde foram capturadas, mas não há informações sobre as pessoas retratadas. No caso da fotografia de grupo dos dançarinos *purrufe*, a ausência de identificação dos indivíduos fica em segundo plano, já que suas fisionomias não são facilmente distinguíveis. No entanto, no retrato da *Pillañ-Kushé*, chama a atenção o fato de que a identidade da retratada não tenha sido mencionada, reforçando um padrão recorrente de anonimização dos sujeitos indígenas na documentação visual.

Imagem 45 – Vista da sala *La Distancia*. Adornos e vestimentas femininos e foto de *Pillañ-Kushé*



Fonte: Pinterest La Abadía

Embora a exposição se proponha a abordar o ontem e hoje, em nenhum momento são mencionadas as realidades atuais das comunidades mapuches, que continuam existindo tanto na Argentina quanto no Chile com um alto grau de conflito incluindo acusações de atentados, ocupações e enfrentamentos violentos com polícia²⁵. A mostra ignora os conflitos territoriais

²⁵ Basta inserir a palavra ‘mapuche’ em qualquer motor de busca de notícias para que apareçam reportagens de meios de comunicação de ambos os países refletindo esses acontecimentos.

que marcam a Patagônia em ambos os países, assim como as formas contemporâneas de expressão cultural, como os movimentos artísticos dos mapuches urbanos, conhecidos como *mapurbes*²⁶. A referência mais recente presente nesta seção do catálogo é a citação de um poema de Elicura Chihuailaf (1995), apresentado em seu idioma original, o *mapudungun*, acompanhado da tradução para o espanhol. Embora carregado de grande força poética, o poema escolhido não faz menção a nenhuma das lutas territoriais e políticas enfrentadas pelas comunidades mapuches. Ao privilegiar uma narrativa que enfatiza um passado — ainda que não tão distante — e a inquestionável beleza das peças exibidas, a exposição reforça uma visão idealizada e mítica do indígena, retratando-o como um sujeito dócil e isento de conflitos. Dessa forma, perpetua-se a ideia de que as culturas indígenas pertencem exclusivamente ao passado, enquanto o foco recai apenas sobre os aspectos estéticos e antropológicos, sem considerar suas reivindicações políticas e lutas contemporâneas.

O segundo eixo, intitulado *El monte* (que pode ser traduzido como *A mata* ou *O morro*, embora não haja uma equivalência exata), é dedicado à vasta região sul-americana do Grande Chaco, que se estende pelos territórios da Argentina, Bolívia, Brasil e Paraguai. A cor marrom desta sala funciona como um elemento sensorial que aproxima o visitante da densidade física e simbólica do Chaco. A tonalidade terrosa transmite uma sensação de enraizamento, de proximidade com o chão, com o húmus e com os ciclos de fertilidade e decomposição da floresta. É uma cor que carrega consigo a memória da floresta como espaço vivo e resistente — habitat ancestral de povos indígenas que, apesar das pressões coloniais e das violências territoriais, seguem habitando e recriando suas existências nesse bioma.

Imagem 46 – Vista da sala *El monte*. Adornos corporais de povos do Grande Chaco



Fonte: Instagram Guillermo Alonso – Ex director de La Abadía.

²⁶ A antropóloga Laura Kropff escreveu um interessante artigo ao respeito, pode ser consultado no seguinte link: <https://revistakairos.org/mapurbe-jovenes-mapuches-urbanos/>

Além disso, o uso do marrom contribui para deslocar o olhar eurocentrado que muitas vezes associa a cor à rusticidade ou à sujeira, resgatando, em vez disso, seu valor simbólico como cor da vida, da terra fértil e do saber ancestral. Ao transformar a sala em um ambiente que sugere calor, umidade e densidade vegetal, a expografia propõe uma experiência imersiva que convida o público a sentir o *monte* como um espaço vivo de potência e complexidade cultural. Neste contexto cromático, foram apresentadas deslumbrantes peças de arte plumária e máscaras policromadas, provenientes do Museu Etnográfico e de colecionadores não identificados.

Imagem 47 – Vista da sala *El monte*. Máscaras rituais masculinas, Aña Aña. Madeira policromada. Chané, Río Carapary, Argentina.



Fonte: Catálogo *Tierra de encuentros, cielos y colores*. La Abadía.

É importante salientar que, tanto no caso das obras expostas na sala *La Distancia* quanto naquelas da sala *El Monte*, a grande maioria de peças de materiais considerados frágeis – tecidos, penas, foi apresentada sob cúpulas ou vitrines de acrílico. Esse tipo de exibição cria uma barreira física entre o público e os objetos, afastando o corpo do observador e promovendo uma experiência distanciada. Ao museificar as peças, retira-se delas a dimensão viva e cotidiana, deslocando-as de seus contextos originais de uso para uma lógica expositiva que privilegia a contemplação silenciosa e a preservação, muitas vezes em detrimento da compreensão plena de seus significados culturais e simbólicos.

Na exibição, os objetos abandonaram o espaço da etnografia e a privacidade das reservas dos colecionadores para se instalarem em uma instituição emergente dentro do sistema das artes. No entanto, essa transição não foi acompanhada por uma reflexão crítica: as peças passaram a receber novas adjetivações de cunho estético — adorno, artefato, artesanato, arte — sem que essas categorias fossem problematizadas nem na exposição nem no catálogo. Um exemplo disso pode ser encontrado no texto de Alfonsina Elias, intitulado *‘Adornos’ corporales de los pueblos originarios del Gran Chaco sudamericano: valvas, chaquiras y lana*, que emprega o termo ‘adorno’ entre aspas, sem, no entanto, explicitar o motivo dessa escolha. A autora discorre sobre os objetos exibidos cuja função está ligada ao enfeite corporal, referindo-se a eles como ‘acessórios’ da indumentária, mas não se refere a eles como arte, sendo que o título da exibição emprega esse termo. O texto menciona processos de mudança e continuidade nos registros ornamentais, abordando, por exemplo, a recriação de padrões tradicionais com novos materiais ocidentais, como as miçangas de vidro, tendo como resultado “la reafirmación de pautas culturales, estéticas e identitarias de larga data a través de una nueva materialidad” (Elias, 2016, p. 92). No entanto, a exposição limita-se a apresentar peças do século XX, sem incluir produções contemporâneas que evidenciem os resultados atuais desses processos de transformação. A ausência de exemplos contemporâneos nesta exibição contrasta quando comparado com abordagens como a de Els Lagrou, que, em seus estudos sobre os povos indígenas brasileiros, inclui peças atuais, como peitorais de miçangas que incorporam símbolos contemporâneos (Lagrou, 2009, p.61).

Imagem 48 - Sobrecinto de miçanga, Povo Wayana, 2011. Terra Indígena PI Tucumaque, Brasil.



A peça exhibe diversos elementos gráficos naturalistas como leão, cavalos, barcos e pássaros, que não fazem parte da cultura Wayana, mesclados com padrões gráficos de seu universo mitológico. **Fonte:** Els Lagrou, *No caminho da miçanga*. Foto: Paulo Múima – Museu do Índio. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/zAVhN-7p65D7Jw?hl=pt-BR>

Como já foi mencionado nos capítulos anteriores, a análise das produções indígenas enquanto arte esbarra em critérios tradicionalmente atribuídos ao objeto artístico, como a ausência de função utilitária e a figura do gênio criador. Esses aspectos frequentemente levam

à sua categorização como artesanato, o que, por sua vez, implica uma série de hierarquizações. Sobre essa questão, Lucia van Velthem afirma o seguinte:

Os artefatos indígenas são invariavelmente apreciados pelo senso comum enquanto ‘artesanato’ (...) Essa classificação aponta para a ideia de que as artes indígenas seriam anônimas e, assim, desprovidas de autoria individual. Ademais, segundo o pressuposto mais frequente, o artesanato estaria ligado à tradição, a um modo de vida pretérito (2010, p.58)

Dessa maneira, não incluir produções contemporâneas e restringir a seleção de peças do século XX parece reforçar a imagem das artes indígenas como estáticas, associadas ao passado e desvinculadas dos processos criativos atuais.

Imagem 49 - Máscara Upé ou Cara grande. Taparipé, Rio Xingú, Brasil.



Fonte: Instagram Guillermo Alonso – Ex director de La Abadía.

Já no texto de Silvana Di Lorenzo sobre arte plumária, o termo ‘arte’ é empregado sem reservas, talvez porque já exista um consenso sobre a artisticidade dessas manifestações, associadas ao poder, ao ritual e à vida cotidiana das comunidades indígenas. Além disso, a autora destaca o uso contemporâneo dos tocados plumários nas reivindicações territoriais indígenas “para denotar la autoridad de los actores políticos frente al Estado por la demanda de la recuperación del territorio” (Di Lorenzo, 2016, p. 95). Essa referência pode estar relacionada às manifestações e acampamentos organizados pela comunidade Qom em 2015, também mencionados por Teresa Pereda em seu artigo sobre a atualidade da máscara ritual como elemento regenerador da comunidade, apresentado no Congresso Americanista de Salamanca

(2018). O fenômeno evidencia como práticas associadas à sacralidade ancestral continuam a ser mobilizadas no presente, sendo constantemente ressignificadas. Outro aspecto relevante abordado por Di Lorenzo é a ameaça representada pelas economias extrativistas e pelo modelo neoliberal sobre os territórios indígenas. A autora alerta que essas dinâmicas “ponen en riesgo no solo la existencia física sino también la supervivencia de la cultura material y simbólica de los pueblos” (Di Lorenzo, 2016, p. 99), destacando a relação direta entre a preservação dos territórios e a continuidade das expressões culturais indígenas.

O eixo *El monte*, além dos aspectos já mencionados, apresenta duas coleções de fotografias e peças muito mais próximas, temporalmente, do período em que a exposição foi realizada: as mantas e imagens das camponesas tecelãs da Associação Adobe e a sequência de fotografias do rio Paraná de Facundo de Zuviría. Apesar de serem os grupos de obras mais próximos no tempo do período contemporâneo, veremos que eles são fortemente influenciados pelo olhar não indígena ou são diretamente obras de artistas não indígenas que refletem ou retratam a região.

Imagem 50 - Zulema Ruiz en el telar. Tejiendo bajo los árboles. Integrante del grupo Huarmisachamanta. Sunchituyo, Santiago del Estero. Proyecto Adobe.



Fonte: Catálogo *Tierra de encuentros, cielos y colores*. Foto: Segundo Luchia Puig

A Associação Adobe tem como objetivo recuperar saberes tradicionais em risco de desaparecimento, promovendo o intercâmbio de conhecimentos. Nesse contexto, mulheres artistas do tear foram convidadas a integrar um projeto voltado para a criação de uma escola, com o propósito de valorizar os ofícios do fiar, tingir e tecer mantas. A iniciativa buscava reconectar com a tradição e revitalizar a cultura, resultando no Projeto Sachamanta, iniciado em 2006, que permitiu que as alunas se tornassem trabalhadoras dentro de uma lógica sustentável. Na exposição, foram exibidos não apenas exemplares de mantas que demonstravam as técnicas recuperadas de tecelagem e tingimento, mas também fotografias em preto e branco das tecelãs em seus contextos originais, devidamente identificadas com nome, sobrenome e a função que desempenhavam. As imagens foram capturadas por Segundo Luchia Puig, um fotógrafo não indígena, possivelmente encomendado pela fundação para a tarefa de registro.

As fotografias em preto e branco de Facundo de Zuviría apresentam 24 horizontes do rio Paraná, registrados ao longo dos 24 dias da expedição fluvial *Paraná Ra'anga*, que percorreu o trajeto entre Tigre (Argentina) e Assunção (Paraguai). Em sua composição formal, essas imagens privilegiam a vastidão da paisagem e a materialidade da água, criando registros que oscilam entre a documentação geográfica e a abstração visual. A ausência de figuras humanas enfatiza a centralidade do rio como agente histórico e geográfico, evocando sua função como eixo conector entre os povos que habitam essa região. A obra de Zuviría opera a partir de um olhar externo, um gesto que, consciente ou inconscientemente, ressoa com a perspectiva dos primeiros expedicionários europeus que mapearam essas terras. No entanto, diferentemente dos registros coloniais, que frequentemente enquadravam a paisagem como um espaço a ser dominado e explorado, as fotografias de Zuviría sugerem uma abordagem contemplativa, na qual a natureza não é um pano de fundo, mas uma protagonista. Sua inclusão na exposição configura um diálogo entre diferentes formas de representação e construção do território, estabelecendo uma relação entre a arte feita *com* e *no* centro e aquela produzida a partir da alteridade.

Ao lado das produções das tecelãs de Santiago del Estero e dos artefatos indígenas, a obra de Zuviría introduz um ponto de inflexão na curadoria da exposição, que procura tensionar fronteiras convencionais entre a pesquisa antropológica e a história da arte. Essa justaposição não propõe uma hierarquização entre os objetos expostos, mas antes promove um encontro horizontal entre diferentes sistemas de representação e materialidade.

Imagem 51 – Serie de fotografias Paraná Ra’anga, Facundo de Zuviria.



Fonte: Galería Rolf Art

O último eixo temático e regional da exposição, intitulado *La fiesta (A festa)*, é dedicado à região andina do Peru e à sua rica tradição de máscaras festivas. Essas peças evidenciam a continuidade entre as máscaras pré-hispânicas e as contemporâneas, refletindo a formação e permanência de uma identidade mestiça, já que misturam elementos indígenas e tradições europeias. Os dançarinos mascarados personificam dualidades simbólicas, como o bem e o mal, anjos e demônios, indígenas e camponeses. Como destacado no texto curatorial da sala, “el dinamismo inherente a su ambigüedad deriva de que, así representado, el pasado no es un hecho acabado o terminado, sino un presente en que los hombres cambian, piensan, trabajan, actúan y bailan” (Pereda, 2016, p.171). É nesse ponto que encontramos a chave para compreender onde reside o contemporâneo nesta exposição: não é necessariamente na abordagem dos objetos exibidos nem nas suas tipologias mais próximas das artes indígenas tradicionais, mas no próprio modo de exibir, na cenografia e na expografia como ferramenta crítica, criando um diálogo dinâmico entre passado e presente.

A ambientação da sala *A Festa* foi marcada por uma intensa carga sensorial e cromática, com todas as superfícies – paredes e teto – revestidas por uma tonalidade vermelha vibrante. Esse tratamento visual não apenas evocava a materialidade e o simbolismo das festividades andinas, mas também dialogava com a própria espacialidade da antiga abadia que abrigava a exposição, criando um efeito de imersão. As máscaras foram dispostas tanto em fileiras ao longo das paredes, quanto sobre suportes elevados e pedestais que remetiam visualmente aos mastros utilizados para portar bandeiras em cerimônias rituais. Essa disposição sugeria um

dinamismo que ecoava a performance dos dançarinos mascarados nas festividades tradicionais peruanas. Ao fundo da sala, um conjunto de quatro luzes neon de diferentes cores introduzia um forte contraste entre o artesanal e o industrial, estabelecendo um diálogo entre as vibrantes paletas cromáticas das máscaras e a estética da modernidade urbana. Esse jogo de oposições não apenas acentuava a relação entre tradição e contemporaneidade, mas também tensionava as dicotomias frequentemente impostas entre arte indígena e cultura de massa, problematizando categorias fixas como ‘popular’, ‘ritual’ e ‘erudito’ no contexto da exposição.

Imagem 52 – Vista da sala *La fiesta*. Máscaras peruanas de madeira e gesso policromado.



Fonte: Pinterest La Abadía

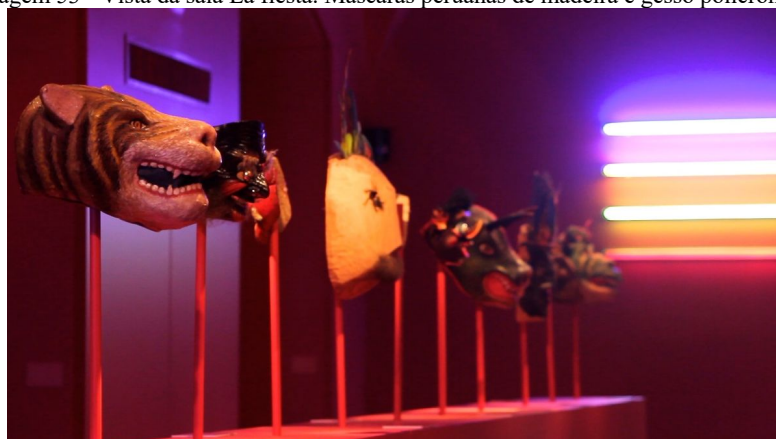
É inevitável mencionar a concepção expositiva da arquiteta e colecionadora Lina Bo Bardi, uma das grandes referências para Valeria Keller²⁷ e Mariana Rodriguez, que foram as responsáveis do design da expografia. Bo Bardi concebia as exposições como *environments*, espaços dinâmicos que extrapolam a simples disposição de objetos para se configurarem como experiências imersivas. Como destaca António Risério, “a exposição encarada como tensionamento ou dramatização do espaço” (2016, p. 63), evidencia a interseção entre o teatral, a instalação artística e o antropológico. No contexto da exposição em análise, a cenografia não se limita a uma função meramente organizativa ou decorativa, mas opera ativamente na construção de ambiências, potencializando os discursos curatoriais e ampliando a experiência sensorial dos visitantes. A espacialidade é, portanto, concebida como um elemento narrativo, em que a disposição dos objetos, o uso das cores, a iluminação e os suportes estruturais não

²⁷ Em uma troca de mensagens conosco pelo Instagram, a designer da exposição, Valeria Keller, reconheceu sua influência no trabalho desenvolvido no Brasil e, especificamente, no de Lina Bo Bardi.

apenas contextualizam as peças expostas, mas também tensionam as formas tradicionais de apresentação museológica.

As obras peruanas presentes na exposição provêm de um museu universitário especializado em artes populares, uma instituição que, assim como o Museu Etnográfico da UBA, opera dentro de uma lógica acadêmica de produção e preservação do conhecimento. No entanto, no contexto desta exibição, observa-se um afastamento deliberado dos modelos museográficos convencionais dos museus etnográficos, onde as assimetrias de poder entre os saberes científicos e os sistemas de conhecimento tradicionais se tornam mais evidentes. Nas últimas décadas, o sistema das artes tem enfrentado o desafio de repensar suas práticas curatoriais e expositivas para evitar a reprodução dessas hierarquias epistêmicas. Como observa Susan Vogel, curadora de uma das primeiras exposições a questionar a distinção entre arte e artefato — *Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections* (1988) — ainda que amplamente criticada, “os historiadores da arte vêm se tornando atentos à ampla quantidade de informações antropológicas que podem ser usadas na compreensão da arte. Com isso, as montagens e *displays* em seus respectivos museus têm se tornado cada vez mais parecidos uns com os outros” (Vogel *apud* Pedrosa, 2016, p. 34). Esse fenômeno aponta para um processo de convergência entre os discursos museológicos da arte e da antropologia, revelando tanto uma tentativa de diálogo interdisciplinar quanto o risco de homogeneização das especificidades inerentes a distintos sistemas estéticos e ontológicos. Se, por um lado, a incorporação de perspectivas antropológicas nas práticas curatoriais desafia paradigmas tradicionais da história da arte, por outro, exige um posicionamento crítico para evitar que a aproximação entre esses campos resulte em novas formas de apagamento ou ressignificação assimétrica das produções culturais indígenas.

Imagem 53 - Vista da sala La fiesta. Máscaras peruanas de madeira e gesso policromado



Fonte: Pinterest La Abadía

Sally Price também pesquisou os diferentes contextos museológicos nos quais se inserem os objetos artísticos e os artefatos etnográficos. Durante a década de 1980, os museus de arte privilegiavam montagens minimalistas, frequentemente associadas ao conceito do "cubo branco", isolando os objetos de seu contexto histórico e fornecendo informações sucintas, com ênfase na autoria da peça. Em contraste, os museus de antropologia e etnografia adotavam legendas detalhadas, que exploravam aspectos técnicos, religiosos, culturais, sociais e políticos das culturas representadas, frequentemente sem mencionar o nome do autor da obra, mas incluindo, por vezes, a coleção e o coletor. Já nos anos 2000, houve uma reformulação dessas abordagens. No posfácio de seu livro originalmente publicado em 1989, Price observa que “a evidência mais visível é a de uma explosão, nas últimas décadas, de exposições integrando questões e pesquisas antropológicas e a história da arte, justapondo artes de categorias anteriormente segregadas e chamando a atenção para o poder da definição (e redefinição) do contexto do display” (Price *apud* Pedrosa, p. 34).

Imagem 54 - Vista da sala *La fiesta*. Máscaras peruanas de madeira e gesso policromado



Fonte: Pinterest La Abadía

No caso da exposição *Tierra de Encuentros, Cielos y Colores*, a expografia busca estabelecer diálogos entre diferentes regiões, culturas e tipologias artísticas por meio do uso da

cor e de abordagens conceituais inovadoras. Mais do que a mera apresentação de artefatos, a exposição configura-se como um campo discursivo no qual os objetos operam como vetores de significação, evidenciando os processos dinâmicos de negociação cultural e ressignificação. Dessa forma, a mostra contribui para uma revisão crítica das práticas museológicas e curatoriais, ampliando as possibilidades de interpretação e questionando as hierarquias que tradicionalmente estruturam o discurso sobre a cultura material indígena. As instituições artísticas têm o papel de capturar o olhar do espectador, frequentemente detendo a obra no tempo e isolando-a de seu percurso sócio-histórico. Esse distanciamento, no entanto, procura ser complementado por discursos extraestéticos que buscam fornecer novos enquadramentos interpretativos. Como observa Escobar (2016a, p. 99), “o olhar que despertam as obras populares exibidas em vitrines não é o mesmo suscitado nas circunstâncias em que elas tiveram origem. O museu atua de maneira paradoxal ao separar os objetos dos seus contextos originais, mas, simultaneamente, recontextualiza esses objetos, colocando-os numa relação com as suas histórias, seus usos, suas condições de produção por meio dos diferentes dispositivos de informação que os acompanham.”

A exposição *Tierra de Encuentros, Cielos y Colores* se insere nessa dinâmica museológica ao estabelecer relações que ultrapassam a mera contemplação estética dos objetos. Ao propor um percurso baseado na cor e em abordagens conceituais, a mostra articula estratégias expográficas que não apenas ressaltam a materialidade dos artefatos, mas também evidenciam suas camadas simbólicas e seus processos de ressignificação. Assim, em vez de fixar os objetos em um tempo ou espaço estanque, a exposição propõe um olhar mais relacional e crítico, ampliando os horizontes interpretativos e promovendo uma reflexão sobre as formas de representação e legitimação cultural no contexto museológico contemporâneo.

3.3 Reflexões preliminares

Como conclusão preliminar destas reflexões sobre a abordagem da arte indígena na Argentina, constata-se a persistência de dificuldades em sua plena inserção no sistema das artes, bem como resistências à legitimação de artistas indígenas no cenário contemporâneo das artes visuais. A ampliação do reconhecimento da arte indígena no circuito institucional deve, portanto, ser acompanhada por um questionamento crítico das estruturas coloniais que historicamente definiram os modos de ver e exibir essas produções e que comprovamos que nem sempre acontece. Como argumenta Clifford (1998, p. 253), “las relaciones de fuerza en las

que una porción de la humanidad puede seleccionar, valorar y recolectar los productos puros de los otros necesita criticarse y transformarse. Esto no es tarea fácil.”

A experiência de La Abadía, embora concebida como um novo espaço dentro do sistema das artes, evidencia os desafios inerentes a essa transformação, renovou as esperanças com a emergência de um novo espaço de estudo e exibição de obras latino-americanas indígenas e populares. Até a data em que fechou as portas, em 2018, continuou exibindo obras desse tipo, inserindo-as num sistema das artes que sempre as tinha deixado em lugares periféricos.

A exibição *Tierra de Encuentros, Cielos y Colores*, apesar de não ter focado em uma reflexão crítica sobre várias questões problemáticas que deveriam ser pensadas sempre que se exibem obras de grupos marginalizados, ressaltou a potência comunicativa e crítica nos modos de exibição das obras. Nesse sentido, Velthem (2024, p. 337) destaca que “importantes conexões podem ser efetivadas através da montagem de exposições dedicadas ao posicionamento de coletivos e pessoas indígenas, que teriam, assim, como princípio ativar dinâmicas as quais, como destacado por Souza (2019, p. 352), se referem à historicidade, à produção e dissolução de contextos e à reinvenção de modos de ver e ler coisas e objetos.” Nesta exposição, destacamos precisamente as conexões e reflexões que foram ativadas por meio das formas de exibição das peças, ainda mais inovadoras do que as reflexões críticas feitas de forma textual ou simbólica.

No entanto, para que essas iniciativas sejam verdadeiramente eficazes, é fundamental que se ancorem em uma revisão epistemológica que transcenda a mera inclusão. Somente por meio de deslocamentos efetivos nas estruturas de poder que determinam a legitimidade e a visibilidade no campo da arte será possível romper com paradigmas excludentes e fomentar novas formas de enunciação e reconhecimento das expressões indígenas na contemporaneidade. Essas dificuldades — esse ‘ficar a meio caminho’ ao não questionar as estruturas — tornam-se evidentes na exibição, por exemplo, na predominância de um indígena imaginado e pretérito, em detrimento do indígena como corpo presente. Os textos do catálogo da exposição são predominantemente descritivos e estetizantes, sem problematizar ou adotar uma postura crítica em relação às obras apresentadas. A abordagem adotada reforça uma visão idealizada e pacífica do indígena, distanciando-se das complexidades sociais, políticas e históricas que permeiam essas produções e os processos de estetização da cultura material indígena: "en los procesos de estetización por los que pasa la cultura material indígena no se toma generalmente en cuenta el valor intrínseco que estos tienen para la cultura que les da origen" (Caputo Jaffé, 2019, p. 205).

Assim, a exposição enfatiza a dimensão visual e artística das peças, mas sem considerar plenamente seus significados originais dentro das sociedades que as produziram.

Imagem 55 - Vista da sala *La distancia*. Peças mapuches dentro de vitrines.



Fonte: Pinterest La Abadía

No texto curatorial de Teresa Pereda, ela enfatiza que o ritual desempenha um papel essencial na preservação e transmissão das culturas indígenas, atuando como um espaço de vitalidade, regeneração da identidade e constituição da comunidade (2016, p.16). Nesse sentido, o ritual não apenas reforça os laços culturais, mas também possibilita a continuidade dos saberes entre gerações, afirmando a presença indígena no presente.

A perspectiva dialoga com o argumento de Martínez Sarasola, antropólogo e referência na temática indígena, que ressalta que “los indígenas hoy han comenzado a escribir sus historias y relatos” (2016, p. 21), indicando um movimento contemporâneo de autorrepresentação e produção de narrativas próprias pelos povos indígenas. Essa transformação levanta questões fundamentais sobre os espaços e as oportunidades concretas de participação indígena em exposições artísticas, evidenciando a necessidade de deslocamentos epistemológicos que transcendam a mera representação e, de fato, integrem vozes indígenas na construção das narrativas curatoriais.

A ausência de membros das comunidades indígenas em exposições como *Tierra de Encuentros, Cielos y Colores* amplia o distanciamento entre os objetos expostos e seus contextos originários. Como observa María Alba Bovisio e Marta Penhos:

Las operaciones en torno a los objetos tienen implicancias directas en relación a los sujetos que participan de esa trama. La manipulación de los objetos fuera de su contexto de origen los vuelve extraños/exóticos no sólo a los ojos occidentales, sino a los de sus propios hacedores e interlocutores, puesto que pasan a ser parte de otra red de significaciones (2010, p. 14).²⁸

Esse deslocamento não apenas modifica a ontologia desses objetos, mas os reinscreve na lógica da autonomia do estético, característica da episteme moderna ocidental, desconsiderando as matrizes epistemológicas nas quais foram originalmente concebidos. Diante dessa lacuna, impõe-se uma questão fundamental: se não há participação indígena na concepção dessas exposições, como é possível compreender as formas pelas quais esses sujeitos percebem, significam e se relacionam com tais peças? A ausência de suas vozes não apenas limita as possibilidades interpretativas, mas também reproduz a lógica colonial que historicamente marginalizou essas perspectivas no campo da arte e da museologia.

Em uma pesquisa nos arquivos da web do site da Abadía, identificamos apenas uma atividade que apresenta um indígena vivo como protagonista: *Cosmovisiones en la pampa*, um bate-papo com Luis Eduardo Pincén, tataraneto do lendário cacique Pincén, professor e lonko²⁹ de sua comunidade indígena. Pincén participou do projeto de reconstrução da comunidade Günun a Küna Mapuche, liderando um processo de retraditionalização e retomada das tradições: “Nuestra búsqueda sería básicamente espiritual, nosotros estamos tratando de recuperar el Nguillatún, la rogativa, para la zona pampeana. A nosotros nos parece que hay mucho desequilibrio en nuestra región, muchas cosas mal hechas, por eso estamos abocados hace 8 años a recuperar nuestras tradiciones” (Avkin Pivke Mapu, 2008).

Imagem 56- Convite online ao bate papo de Luis Eduardo Pincén

COSMOVISIONES EN LA PAMPA - Martes 1 de Diciembre, 19 hs.

Reflexión acerca del proyecto de reconstrucción de la comunidad Günun a Küna mapuche. Vicente Catrunao Pincén, tatarabuelo de Luis, fue un reconocido líder espiritual de su pueblo. La comunidad se encuentra en la actualidad territorialmente dispersa, y en un proceso de reconstrucción comunitaria, de naturaleza básicamente espiritual, con eje en la recuperación de su "newén" o energía.

Luis Eduardo Pincén, nacido en Capital Federal en 1958. Tataranieto del ngempin y lonko Vicente Catrunao Pincén. Quinta generación como "indio" en la civilización. Profesor en ciencias naturales, actual lonko de su comunidad, miembro del consejo de lonkos del consejo picunche en Neuquén [Inscribirme a la charla](#)

Fonte: Internet Archive

²⁸ As operações em torno dos objetos têm implicações diretas em relação aos sujeitos que participam dessa trama. A manipulação de objetos fora de seu contexto original os torna estranhos/exóticos não apenas aos olhos ocidentais, mas também aos de seus criadores e interlocutores, pois passam a fazer parte de outra rede de significados (Bovisio; Penhos, 2010, p. 14, tradução nossa).

²⁹ Um lonko é o chefe de uma comunidade mapuche. A palavra lonko vem do mapudungun e significa “cabeça”.

Infelizmente, não há gravações de vídeo ou áudio de sua palestra para que possamos acessar seu conteúdo, mas por meio de outras notas jornalísticas e conteúdo audiovisual disponíveis na Internet, podemos ter acesso aos pensamentos do falecido professor Luis Eduardo Pincén³⁰ e inferir como sua palestra deve ter sido enriquecedora no contexto da exposição em La Abadía.

No contexto argentino, a participação ativa de indígenas no circuito expositivo possui alguns precedentes em iniciativas como as do Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, que, nos últimos tempos, tem convidado membros de comunidades indígenas para curadorias e atividades, ao redefinir as políticas institucionais sobre os novos vínculos que se estabelecem e se mantêm com os povos indígenas (Pergoraro, 2021, p.231). Outro marco importante foi a exposição *Gran Chaco Gualamba*, realizada na Casa de las Culturas de Resistencia (Chaco, Argentina) entre julho e agosto de 2013. A mostra reuniu produções indígenas da região do Chaco e contou com as chamadas *Sesiones teóricas*, “un espacio de disertación orientado a definir las principales categorías que acotaron la muestra: arte, cosmovisión, soberanía” (Cantero, 2018, p.10), nas quais renomados teóricos dialogaram com importantes representantes das comunidades indígenas apresentadas na exibição. Dessa forma, a exposição curada por Teresa Pereda em La Abadía se insere em uma trajetória mais ampla de esforços para ampliar a presença da arte indígena nos espaços institucionais, embora permaneçam desafios quanto à forma como essas culturas são representadas e à participação efetiva de seus próprios protagonistas na construção dessas narrativas.

O desafio recorrente nas exposições de arte indígena evidencia a complexa relação entre a valorização estética dessas produções e a desconexão de seus contextos originais. Ao transformar objetos em peças de contemplação, muitas mostras acabam reforçando uma visão descontextualizada, deixando em segundo plano os valores simbólicos, os usos tradicionais e as reivindicações contemporâneas dos povos indígenas. Assim, embora contribuam para a visibilidade dessas expressões culturais, nem sempre tensionam os processos históricos que resultaram na marginalização dessas práticas ou na sua apropriação por instituições ocidentais. Reconhecer essa dinâmica é essencial para que futuras exposições não apenas celebrem a riqueza estética da arte indígena, mas também promovam um diálogo crítico sobre as narrativas

³⁰ Destaco o vídeo publicado no canal da UNTREF sobre a Iniciativa para a Erradicação do Racismo no Ensino Superior, com o depoimento de Luis Eduardo Pincén: <https://youtu.be/8mgqPDvT7Hc?si=aMHFjBOEniQ9crjb>

que moldaram sua inserção no circuito expositivo, incluindo os membros das comunidades para dar voz às demandas que ainda existem.

4. Encerramento

4.1 Análise comparativa

O presente estudo buscou analisar os modos de exibição da arte indígena no Brasil e na Argentina, considerando as especificidades históricas, culturais e institucionais que moldam sua inserção nos circuitos artísticos legitimados. Após ter analisado em cada caso o contexto sociocultural e as exibições escolhidas, foi possível identificar como diferentes abordagens expográficas refletem — e, em certos casos, reproduzem ou desafiam — os processos históricos de marginalização e apropriação dessas produções no campo da arte contemporânea.

Nesta parte final desta dissertação, propomos estabelecer algumas comparações que buscam evidenciar semelhanças e diferenças entre ambos os modos de exibição. O objetivo da comparação entre o contexto brasileiro e o argentino é concebido aqui como uma via de reflexão construtiva, buscando um aprendizado conjunto fundamentado na experiência dos dois países, e não como um exercício de hierarquização. Neste trabalho, opta-se por adotar o método comparativo conforme proposto por Howard Becker, que enfatiza a observação de fenômenos em diferentes contextos com o intuito de identificar contrastes e semelhanças relevantes. Segundo ele sinala, “la comparación transnacional nos provee algo importante y útil: una categoría más general en la que incluir el caso con el que estamos familiarizados” (Becker, 2016, p.43). Embora a busca por padrões e semelhanças seja um objetivo inicial, o verdadeiro valor do método comparativo reside na identificação das diferenças, permitindo ampliar os horizontes e desafiando pressupostos, ao promover uma compreensão mais abrangente das dinâmicas sociais e culturais.

Com uma longa tradição em disciplinas como a sociologia, a literatura e os estudos culturais, o método comparativo parte da análise de casos específicos para expandir interpretações e desenvolver teorias. O estranhamento gerado pela observação de fenômenos considerados universais, mas que revelam particularidades ao serem analisados em diferentes sociedades, serve como ponto de partida. A expectativa central desse método é que, por meio de estudos intensivos de múltiplos casos significativos, seja possível revelar aspectos genéricos de certas formas de vida social e cultural.

Neste caso, a análise comparativa entre Brasil e Argentina permite compreender diferentes dinâmicas na relação entre arte indígena e arte popular e a importância dos modos de exibir em cada um dos contextos.

Minha primeira intenção foi encontrar no caso brasileiro um exemplo consolidado e inspirador — uma referência que, com as devidas adaptações, pudesse ser aplicada ao sistema das artes argentino. No entanto, ao aprofundar a análise de forma crítica e, sobretudo, ao ter a oportunidade de integrar a equipe de produção da instituição responsável pela exposição aqui estudada, deparei-me com desafios que são específicos do contexto brasileiro, mas que também são comuns a muitos países que ainda buscam caminhos para lidar com os conflitos étnicos, raciais e de classe herdeiros do sistema colonial. Esses conflitos são profundos, históricos e não serão resolvidos só pelas iniciativas de uma instituição cultural. Além disso, tornaram-se evidentes certas diferenças estruturais e culturais que nos diferenciam, apesar da proximidade geográfica e de partilharmos um passado latino-americano comum.

Ao propor uma comparação, a primeira dificuldade que se impõe é o distanciamento historicamente construído entre o Brasil e os demais países da América Latina — uma separação que, muitas vezes, é alimentada por escolhas políticas, culturais e acadêmicas internas. Superar essa barreira exige um esforço consciente de reconexão. Já em 1979, Federico Morais, em seu livro *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*, apontava essa questão logo na introdução, ao afirmar:

Brasil e América Latina³¹ começam a se conhecer. Cresce a consciência de que temos que caminhar juntos, pensarmos juntos nossa realidade. O Brasil não pode mais fugir a contingência latino-americana, assim como os demais países do Continente não podem excluir o Brasil de sua reflexão continental (p. 13).

Algumas páginas depois, Morais se debruça sobre o que considera serem as causas dessa cisão, relacionando-as ao próprio desenvolvimento histórico dos países latino-americanos desde a colonização. Para ele, a forma como se deu a ocupação europeia nos diferentes territórios, os modelos de exploração econômica adotados e as estruturas sociais que se consolidaram ao longo do tempo contribuíram para a construção de identidades culturais distintas — ainda que profundamente entrelaçadas. No caso do Brasil, a colonização portuguesa teria favorecido uma orientação mais voltada para o Atlântico, tanto em termos econômicos quanto simbólicos, o que colaborou para o isolamento em relação aos vizinhos de colonização espanhola. Essa condição histórica, segundo o autor, ajuda a explicar a persistente dificuldade de pensar o Brasil como parte de um projeto latino-americano mais integrado:

³¹ Em relação ao termo ‘latino-americano’, observa-se com frequência que muitos brasileiros não se reconhecem como pertencentes a essa categoria, como se a designação dissesse respeito exclusivamente aos países hispano-falantes do continente.

A colonização de nossos países foi bem diferente: os espanhóis realizaram sua conquista de forma extremamente violenta. Encontraram toda sorte de resistência, mas ocuparam o continente de ponta a ponta e, em nome de Deus, destruíram tudo o que encontraram na sua frente. Não conseguiram destruir a cultura indígena, deixando, contudo, marcas profundas de sua própria cultura. Os portugueses não revelaram o mesmo *pathos*: nostálgicos e litorâneos preferiram não adentrar muito o território. Quando tiveram que penetrá-lo por força das circunstâncias (o ouro das Minas Gerais), foram derrotados (Morais, 1979, p.37).

Porém, aquilo que nos distancia também é, paradoxalmente, o que nos aproxima. Brasil e Argentina compartilham não apenas fronteiras geográficas, mas traços estruturais em suas formações nacionais, marcadas por projetos de modernidade excludentes. Em ambos os países, a construção de uma identidade nacional esteve profundamente ancorada em ideais eurocêntricos, que silenciaram ou marginalizaram as contribuições indígenas e africanas. Como afirma Lina Bo Bardi, citada por Julieta González, “a história do Brasil é uma história branca, eurocêntrica (...) que desconhece a contribuição da África, que ignora índios – uma longa história de derrotas duma grande maioria por uma minoria” (González, 2016, p. 39).

Esse diagnóstico, embora situado no contexto brasileiro, ecoa no caso argentino, onde a narrativa oficial também privilegiou uma imagem de nação branca, europeia e urbana, apagando sistematicamente a presença e os saberes dos povos originários e afrodescendentes. Ao reconhecer essas aproximações, torna-se possível pensar o gesto comparativo não como uma sobreposição forçada de realidades distintas, mas como um exercício de leitura cruzada de histórias paralelas, marcadas por exclusões semelhantes e por resistências que ainda hoje se manifestam no campo artístico e cultural.

Em ambos os países, nos últimos anos, tem-se observado um esforço crescente por romper com o pensamento único e dominante que historicamente marginalizou as expressões culturais indígenas. Essa tentativa de deslocamento epistemológico busca reconhecer outras formas de conhecimento e existência que foram sistematicamente excluídas do campo político, social e artístico. Rodolfo Kusch, refletindo sobre essa exclusão, afirma:

Lo indio en el ámbito de la visión del mundo occidental, no tiene ninguna validez política, social o artística, es decir que no entra vitalmente a formar parte de dicho ámbito. En ese sentido, lo indio es estrictamente lo muerto y por lo tanto se lo relega al museo como algo monstruoso y aberrado (Kusch, 1955, p. 4).³²

³² “O índio, na esfera da visão de mundo ocidental, não tem validade política, social ou artística, ou seja, não entra vitalmente nessa esfera. Nesse sentido, o índio está estritamente morto e, portanto, é relegado ao museu como algo monstruoso e aberrante” (Kusch, 1955, p. 4, tradução nossa).

Em seu texto *Anotaciones para una estética de lo americano*, Kusch evidencia o lugar simbólico reservado ao indígena dentro da lógica ocidental moderna: o da alteridade radical, desprovida de agência, relegada ao passado e ao campo da curiosidade etnográfica. Nesse contexto, a presença indígena é admitida apenas sob a forma de vestígio, como algo ‘extinto’ e museificado, incapaz de dialogar com os paradigmas vivos da arte e da política contemporâneas. Enfrentar esse apagamento exige não apenas revisões institucionais, mas uma reconfiguração profunda dos critérios de legitimidade cultural — um gesto que muitas iniciativas artísticas atuais, tanto no Brasil quanto na Argentina, vêm tentando promover.

A ideia de que as artes indígenas possam ser integradas ao campo da arte popular emerge, em grande parte, no contexto hispano-americano, onde as lutas indígenas e camponesas se entrelaçam de maneira quase indissociável. Esse entrelaçamento é particularmente evidente em países como México, que promoveu articulações entre diversos setores sociais subalternos e contou com os camponeses indígenas como protagonistas tanto na Revolução de 1910–1920 quanto, décadas depois, no levante de 1994 liderado pelo *Ejército Zapatista de Liberación Nacional* (EZLN). Dinâmicas semelhantes também podem ser observadas no contexto argentino, ainda que com muita menor influência e impacto, como mencionado anteriormente, no caso do *Movimiento Campesino de Santiago del Estero* (MOCASE), onde se consolidam alianças entre povos originários e trabalhadores rurais em torno de lutas por território, reconhecimento e justiça social.

Uma articulação que ultrapassa os limites da identificação étnica para também se reconhecerem enquanto classe social subalternizada, junto com os trabalhadores rurais, das economias informais e precarizados, tem implicações relevantes no campo das classificações estéticas. A comparação entre os contextos latino-americanos hispano- e luso-falantes revela que a classificação da arte indígena como arte popular está longe de ser neutra. Trata-se de uma designação carregada de implicações conceituais e políticas, que exige uma análise cuidadosa, sobretudo quando se considera sua circulação em exposições e instituições culturais. Ao enquadrar a arte indígena como arte popular, insere-se sua produção em um universo mais amplo de expressões culturais populares e tradicionais. No entanto, a aproximação, ainda que politicamente estratégica em certos contextos, pode também obscurecer as especificidades culturais, políticas e ontológicas das cosmologias indígenas, diluindo suas singularidades sob a lógica da ‘cultura popular’ enquanto categoria genérica e, muitas vezes, sob uma visão paternalista.

Por outro lado, entender que a luta dos povos indígenas não se restringe à demanda por autonomia, mas está profundamente conectada às reivindicações por terra, justiça e modos de vida dignos — demandas também centrais para o campesinato — permite refletir sobre a arte indígena como uma prática estética vinculada à resistência e à afirmação coletiva. Nesse sentido, a arte indígena pode ser considerada popular não apenas por sua origem social, mas por sua potência de mobilização simbólica, sua inserção nos processos de luta e sua capacidade de produzir sentidos contra-hegemônicos.

4.2 Considerações finais

Os modos de exibição das obras de arte indígena constituem uma linguagem própria, capaz de reforçar ou desafiar os marcos coloniais de representação. Seja através da disposição espacial, da cenografia, da curadoria textual ou das mediações institucionais, as exposições comunicam, de forma linguística ou para-linguística, narrativas sobre o que é considerado arte, quem tem o direito de falar e ser visto, e sob quais condições. O que se diz — nos textos curatoriais, nas placas informativas — e, sobretudo, o que se mostra — ou deixa de mostrar — compõem um regime de visibilidade arbitrário que pode contribuir para a reprodução de hierarquias ou para o fortalecimento de outras formas de saber e existência.

No Brasil, as artes indígenas têm sido progressivamente incorporadas ao sistema das artes visuais, embora ainda enfrentem barreiras estruturais e epistemológicas. A *I Bienal das Amazônias* (2023) representa um marco significativo nesse processo ao inserir obras de artistas indígenas numa instituição artística concebida numa cidade periférica do sistema das artes contemporâneas brasileiras, na Amazonia Legal, e que tentou desafiar a categorização tradicional dessas produções como objetos etnográficos ou manifestações folclóricas. O evento revelou um esforço curatorial consciente de ampliar a visibilidade das múltiplas linguagens e narrativas indígenas, reconhecendo sua pertinência e potência no debate artístico atual. Esse avanço ocorre em um contexto mais amplo de fortalecimento das políticas públicas voltadas aos povos originários, simbolizado pela criação do inédito Ministério dos Povos Indígenas no mesmo ano, liderado por Sônia Guajajara. Em seu discurso de posse, Guajajara destacou a importância de respeitar a existência e o protagonismo indígena, afirmando: "O Brasil do futuro precisa dos povos indígenas" (Fasolo, 2023). Ela também enfatizou a necessidade de promover

uma cidadania indígena efetiva, com acesso à educação, saúde e demarcação de territórios, concluindo com a frase que se tornou emblemática: "Nunca mais um Brasil sem nós" (ibidem).

Contudo, deve-se reconhecer que a transposição de objetos e práticas culturais para o espaço expositivo institucional pode implicar um processo de ‘artificalização’ — isto é, a transformação dessas produções em obras de contemplação estética, muitas vezes desvinculadas de seus contextos rituais, territoriais e políticos de origem. Essa dinâmica, ainda que movida por intenções de valorização, pode inadvertidamente reforçar narrativas que silenciam as reivindicações contemporâneas dos povos indígenas, reduzindo suas cosmologias a meros signos culturais exóticos ou esteticamente interessantes. Esse risco se intensifica quando pessoas indígenas não ocupam posições de poder dentro das instituições responsáveis por pela exposição, dissociando as lutas e territorialidades que lhes dão sentido.

Imagem 57 - A Ministra dos Povos Indígenas, Sonia Guajajara, durante seu discurso de posse. 11 de janeiro de 2023.



Fonte: Uol Notícias

Na Argentina, a exposição *Tierra de encuentros, cielos y colores* (2015) exemplifica uma abordagem ainda fortemente ancorada na tradição etnográfica e na classificação da arte indígena como expressão popular. A tentativa de aproximação com o universo da arte contemporânea manifesta-se principalmente na expografia e na cenografia: a divisão cromática das salas e o uso da iluminação buscavam criar uma ambiência imersiva, remetendo simbolicamente aos territórios de origem das obras e objetos expostos. Essa escolha estética indicava um esforço por reposicionar as produções indígenas — oriundas de acervos etnográficos e coleções particulares — dentro do circuito artístico institucional.

No entanto, apesar dessa tentativa de valorização simbólica, ainda é perceptível a dificuldade em superar uma visão que fixa a arte indígena como algo do passado, como um vestígio cultural mais do que uma prática viva e em constante reinvenção. Ao contrário do que se observou na *I Bienal das Amazônias*, não houve, na mostra argentina, um movimento claro de ratificação da arte indígena como arte contemporânea em pleno direito. Persistem ambiguidades quanto ao seu estatuto no campo artístico: permanece a dúvida sobre se essas expressões são de fato reconhecidas como arte, artefato, adorno, artesanato, cultura material ou vestígio etnográfico.

Da mesma forma que no caso brasileiro, não se registrou a presença de pessoas indígenas em posições de decisão ou na elaboração curatorial da exposição. Tampouco houve uma participação ativa que trouxesse à mostra argentina uma dimensão de presença viva — ainda que o discurso expositivo se propusesse a abordar a arte indígena ‘de hoy y ayer’ (de ontem e de hoje), como indicado no subtítulo. Neste caso, a presença de indígenas contemporâneos foi tímida e pontual, sem alcançar um protagonismo efetivo na construção da narrativa expositiva. No contexto brasileiro, por outro lado, observou-se presenças indígenas, com a exibição de obras de artistas contemporâneos, membros da equipe de mediação e a participação dos artistas em rodas de conversa, oficinas e performances, como exemplificado na obra de Célia Tupinambá. A ausência dessa participação no caso argentino contribui para a manutenção de um olhar distanciado e interpretativo, que pouco dialoga com os sujeitos e as cosmologias que originam as obras, reproduzindo, ainda que de forma sutil, os limites de uma lógica expositiva colonial³³.

Percebemos que, faz alguns anos, tanto o conjunto da América Latina - o chamado sul global - quanto os grupos subalternizados dentro de cada sociedade, estão na moda de sistema das artes internacional. No cenário global, esse interesse é, em parte, reflexo do esgotamento dos modelos eurocêntricos. Como afirma Francisco Moraes (1979, p. 13): “Nós somos a diferença que eles necessitam para ativar seu proprio proceso criador. Somos os bárbaros de uma época futura”. A representatividade das chamadas minorias, longe de subverter as

³³ Dentro da América Latina, podemos mencionar um exemplo interessante de curadorias colaborativas com povos indígenas, a exibição *Tiempo para escucharnos. Manifestaciones del arte indígena en Colombia* que aconteceu em 2022 no Museo de Arte Moderno de Medeillín: <https://www.elmamm.org/exposicion/tiempo-para-escucharnos-manifestaciones-del-arte-indigena-en-colombia/>

estruturas dominantes, corre o risco de ser absorvida e descartada rapidamente, sem sequer arranhar as engrenagens da mercadologia simbólica, como aponta Afonso Medeiros:

Não à toa, a inclusão da produção artística de indígenas, negros, mulheres e lgbs no sistema da arte o encontra num estado hiperinflacionário, sedento de novos ou renovados produtos desde que estes, obviamente, possam ser embalados para consumo imediato e presumivelmente dotados de prazo de validade. É nessa perspectiva que a representatividade corre o risco de descarte sem nem ao menos arranhar a estrutura da mercadologia simbólica, também ela atravessada por conglomerados epistêmicos” (2022, p.25)

No campo das artes indígenas, observa-se no Brasil um reconhecimento crescente da produção indígena como parte integrante do sistema da arte contemporânea. Esse movimento pôde ser notado com destaque na 60ª Exposição Internacional de Arte — La Biennale di Venezia, que teve, pela primeira vez, um curador-chefe latino-americano, Adriano Pedrosa, sob o lema *Foreigners Everywhere*, em uma proposta que buscava revitalizar o evento mais antigo do circuito artístico internacional.

Imagem 58 - Curadores do Pavilhão Hãhãwpuá: Denilson Baniwa, Arissana Pataxo e Gustavo Caboco Wapichana.



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo. Foto: CABREL/Escritório de Imagem.

O Pavilhão Hãhãwpuá, como foi denominado o Pavilhão do Brasil na edição de 2024, contou com curadoria indígena, composta por Arissana Pataxó, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco Wapichana, e apresentou obras de Célia Tupinambá e da Comunidade Tupinambá da Serra do Padeiro e de Olivença (Bahia), além de trabalhos de Olinda Tupinambá e Ziel Karapotó. O coletivo MAHKU também participou com a pintura do pórtico do pavilhão central, reforçando a presença indígena em diversos níveis da exposição.

Na Argentina, o reconhecimento da arte indígena no circuito contemporâneo ainda é bastante tímido. Esse cenário reflete uma construção historiográfica particular, que tende a

restringir a inserção dessas produções no campo das artes visuais contemporâneas. Um exemplo é a artista indígena Claudia Alarcón Puntana e o coletivo Silät, do povo Wichí, que participaram da 60ª Bienal de Veneza com obras que dialogam com a memória, o território e a resistência dos povos originários — ainda assim, sua visibilidade no sistema das artes argentino não se compara à conquistada por artistas indígenas brasileiros no mesmo evento. A impermanência de espaços como *La Abadía* revela a pouca urgência atribuída ao tema: a abordagem predominante, de cunho etnográfico e bucólico, geralmente voltada apenas ao passado remoto, tem impedido que outras instituições assumam essa pauta de forma consistente. Essa diferença evidencia a urgência de repensar os espaços expositivos e suas narrativas, de modo a garantir maior protagonismo às culturas indígenas, fundamentais para a construção de nossas identidades contemporâneas: “pensar en nuestra identidad es pensar la coexistencia, la combinación de las luchas étnicas con las de clases, la interpretación de estas fuerzas en la historia” (Canclini, 2004, p.4). Nesse sentido, ganha relevância a proposta de Silvia Rivera Cusicanqui sobre a construção de um mundo *ch'ixi*³⁴ — uma epistemologia abigarrada que busca superar “el historicismo y los binarismos de la ciencia social hegemónica, echando mano de conceptos-metáfora que a la vez describen e interpelan las complejas mediaciones y la heterogénea constitución de nuestras sociedades” (2018, p.17), que propõe ir além da ideia de homogeneização e hibridação de nossas sociedades como era sostenido em los setentas y ochentas, en los noventa se comprobó la irrupción de pasados no digeridos, el “asedio a la diversidad” que estalló como “furia acumulada” (ibidem).

Imagem 59 - Claudia Alarcon Puntana e as mulheres do coletivo Silät



Fonte: Jornal La Nación. Foto: Sergio Abraham.

³⁴ *Ch'ixi* é um termo Qhichwa que significa variegado, mosqueado, manchado, misturado.

As questões levantadas ao longo desta pesquisa evidenciam a urgência de um olhar mais atento e crítico sobre os modos de exibição das produções artísticas indígenas, reafirmando seu papel não apenas como expressões estéticas, mas como formas de resistência, memória e afirmação cultural no contexto contemporâneo. Nesse sentido, impõe-se a reflexão sobre os caminhos possíveis para uma decolonização efetiva: se ela ocorre por meio da absorção, da cooptação ou da emancipação — ou ainda por uma combinação dessas estratégias, como propõe Medeiros (2024b, p. 45).

A partir dessa perspectiva, a provocação de Escobar (2016b, p. 2) torna-se especialmente relevante: “la mejor alternativa ante la expansión imperial es salirle al paso e intentar reformular y transgredir las reglas de su juego en función de los proyectos propios”. Essa postura crítica e propositiva aponta para a necessidade de reposicionar as epistemologias indígenas nos centros de decisão e criação, tensionando as estruturas ainda coloniais das instituições culturais.

Este estudo, ciente das limitações impostas por seu recorte e escopo, não pretende esgotar a complexidade do tema. Ao contrário, busca contribuir para o fortalecimento de um campo de investigação que considere, de forma mais sensível e comprometida, as articulações entre arte indígena, políticas curatoriais e disputas epistemológicas na América Latina. Que este seja um ponto de partida para novas pesquisas que se debrucem sobre as possibilidades de construir espaços verdadeiramente interculturais, em que as vozes indígenas não apenas sejam ouvidas, mas também reconhecidas como produtoras legítimas de conhecimento e estética.

Referências bibliográficas

ACQUARONE, Francisco. **História da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Oscar Mano & CIA. Editores, 1939.

AMIGO, Roberto. Prólogo a la presente edición. *In: El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular*. Buenos Aires: Ariel, 2014.

ARGENTINA. Instituto Nacional de Estadística y Censos. **Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2022: Población indígena o descendiente de pueblos indígenas u originarios**. Buenos Aires: INDEC, 2024. Disponível em: https://censo.gob.ar/wp-content/uploads/2024/03/censo2022_poblacion_indigena.pdf. Acesso em: 30 jan. 2025.

AVKIN PIVKE MAPU. *Polémica de los museos: tataranieto de Pincén pide que las piezas vuelvan a su gente*. Barilochense, [2008]. Disponível em: https://www.barilochense.com/bariloche-social/pueblomapuche/polemica-de-los-museos.-tataranieto-de-pincen-pide-que-las-piezas-vuelvan-a-su-gente?page&batch_start=1170. Acesso em: 11 mar. 2025.

BECKER, Howard. **Mozart, el asesinato y los límites del sentido común: Cómo construir teoría a partir de casos**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016.

BIENAL das Amazônias. **Quem somos**. Disponível em: <https://www.bienalamazonias.com.br/quem-somos>. Acesso em: 22 set. 2024.

BIENAL das Amazônias. **Media Kit**. 2023. Disponível em: <https://www.bienalamazonias.com.br/a-bienal/aguas-como-fonte-de-imaginacao-e-desejos>. Acesso em: 31 mar. 2025.

BLANCO, Sebastián. Presentaciones. *In: PEREDA, Teresa. Tierra de encuentros, cielos y colores: arte de Sudamérica hoy y ayer*. Buenos Aires: Centro de Arte y Estudios Latinoamericanos, 2016.

BOVISIO, María Alba; PENHOS, Marta (Coord.). **Arte indígena: categorías, prácticas, objetos**. Córdoba: Encuentro, 2010.

_____. **Algo más sobre una vieja cuestión: Arte ¿vs.? Artesanías**, Buenos Aires: Fundación para la investigación del Arte Argentino, 2002.

BURUCÚA, José Emilio. Prólogo. *In: Nueva historia argentina : arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

CANAL INCONSCIENTE COLETIVO. **Denilson Baniwa: a reantropofagia**. Youtube, 2023. 59 min 10 seg Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bAySt92G0jQ&t=1723s>. Acesso em: 18 abr. 2024.

CANTERO, E. Curar el pasado: teoría, curaduría y diálogo en una muestra de arte indígena contemporáneo del Gran Chaco Gualamba. **Memoria y Sociedad**, [S. l.], v. 22, n. 44, 2018. DOI: 10.11144/Javeriana.mys22-44.cptc. Disponível em:

<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/17916>. Acesso em: 17 mar. 2025.

CAPUTTO JAFFÉ, Alessandra. ¿Arte o artesanía? Imaginarios occidentales sobre la autenticidad del arte en culturas indígenas. *In: AISTHESIS N° 66*: 187-210. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, 2019

CASTRO, Andres. **Tierra de Encuentros, Cielos y Colores**. 20 nov. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N5D8kReF91k>. Acesso em: 17 mar. 2025

CHAMOSA, Oscar. **Breve historia del folclore argentino (1920-1970): identidad, política y nación**. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

CIACCHI, Andrea. Gramsci, o "folclore" e o dia 22 de agosto: observações impertinentes. *In: Filosofia e Educação* (Online), Revista Digital do Paideia, v.2, UNICAMP, 2010.

CLIFFORD, James. **Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna**. Barcelona: Gedisa, 2001.

COSTA, Jurandir Freire. **O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005

DAGEN, Philippe. **Primitivismes: une invention moderne**. Paris: Gallimard, 2019. Tradução ao português: Afonso Medeiros.

DE FIORE, Ottaviano. Arte indígena. *In: MANUEL-GISMONDI, Pedro (coord.). Arte no Brasil*. São Paulo: Ed. Abril, 1979. Vol. 1, pp. 15-23.

DELAQUA, Victor. "A relação entre a água e a arquitetura na Bienal das Amazônias: entrevista com Juliana Godoy " 25 Out 2023. ArchDaily Brasil. Acessado 10 Jun 2024. <<https://www.archdaily.com.br/br/1008818/a-relacao-entre-a-agua-e-a-arquitetura-na-bienal-das-amazonias-entrevista-com-juliana-godoy>> ISSN 0719-8906

DE LAVOR, Adriano; STEVANIM, Luiz Felipe. **Descolonizar a saúde**. RADIS. 8 dez. 2023. Disponível em: <https://radis.ensp.fiocruz.br/reportagem/9o-cshs/descolonizar-a-saude/>. Acesso em: 22 set. 2024.

DI LORENZO, Silvina. Arte plumario: símbolo ancestral y de resistencia actual de los pueblos originarios. *In: PEREDA, Teresa. Tierra de encuentros, cielos y colores: arte de Sudamérica hoy y ayer*. Buenos Aires: Centro de Arte y Estudios Latinoamericanos, 2016.

ELIAS, Alfonsina. 'Adornos' corporales de los pueblos originarios del Gran Chaco Sudamericano: valvas, chaquiras y lana. *In: PEREDA, Teresa. Tierra de encuentros, cielos y colores: arte de Sudamérica hoy y ayer*. Buenos Aires: Centro de Arte y Estudios Latinoamericanos, 2016.

ESCOBAR, Ticio. **El mito del arte y el mito del pueblo**: Cuestiones sobre arte popular. Buenos Aires: Ariel, 2014.

_____ **La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay**. La Habana: Fondo Casa de las Américas, 2012.

_____. Arte indígena: el desafío de lo universal. *In: Revista Casa de las Américas*, no. 271. La Habana: Fondo Casa de las Américas, 2013.

_____. Os outros espaços do museu. *In: PEDROSA, Adriano e TOLEDO, Tomás (org.) A mão do povo brasileiro 1969/2016*. São Paulo: MASP, 2016a.

_____. Arte popular: el desafío contemporáneo. *In: Revista Estudios Curatoriales*, ano 3, v.4, Buenos Aires: UNTREF, 2016b.

_____. La identidad en tiempos globales. *In: El arte fuera de sí*. Asunción: CAV/ Museo del Barro, 2004

_____. **Tekoporá: arte indígena y popular del Paraguay colección del Museo del Barro**. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2015.

ESBELL, Jaider. Índios: identidades, artes, mídias e conjunturas, *In: Em tese*, v.22, n.2, 11-19. UFMG: Belo Horizonte, 2016

ESTEVAM DE OLIVEIRA, Vânia. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro: estratégias e redes de resistência na construção da memória da cultura popular brasileira. *In: XIV Encontro Nacional da ANPUH- Rio, Anais eletrônicos*. Rio de Janeiro: ANPUH, 2010. Disponível em: https://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276722120_ARQUIVO_TextoANPUH2010-versaofinal.pdf. Acesso em: 15 jun. 2024.

FASOLO, Carolina. “**Nunca mais um Brasil sem nós**”: Sônia Guajajara e Anielle Franco tomam posse. *Instituto Socioambiental*, 12 jan. 2023. Disponível em: <https://www.socioambiental.org/noticias-socioambientais/nunca-mais-um-brasil-sem-nos-sonia-guajajara-e-anielle-franco-tomam-posse>. Acesso em: 17 abr. 2025.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *¿Reconstruir lo popular?* *In: Revista de Investigaciones Folkloricas*, Instituto de Ciencias Antropológicas, Sección Folklore. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1988.

_____. *¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?* *In: Antología sobre cultura popular e indígena*. Lecturas del Seminario Diálogos en la Acción Primera Etapa. México: Conaculta, 2004.

_____. Artesanía y Marginalidad. *¿Cuestión rural o cuestión urbana?* *In: RUNA, archivo para las ciencias del hombre*, v. 14, 11, 1984

_____. **Arte popular y sociedad en América Latina**, México DF: Grijalbo, 1977

GARCÍA GUERREIRO, Luciana; HADAD, Gisela; WAHREN, Juan. Invisibilizaciones, (re)emergencias y resistencias territoriales: La lucha campesina e indígena en la Argentina contemporánea. *In: LOPEZ FLORES, Pavel C.; GARCÍA GUERREIRO, Luciana (org.) Movimientos indígenas y autonomías en América Latina: escenarios de disputa y horizontes de posibilidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018.

GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades primitivas**: tango, samba y nación. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

GOMES LIMA, Ricardo. Arte popular. *In*: WERNECK BARCINSKI, Fabiana (org.) **Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Ediciones SESC São Paulo, 2014.

GONZALEZ, Julieta. Quem não tem cão caça com gato. *In*: PEDROSA, Adriano e TOLEDO, Tomás (org.) **A mão do povo brasileiro 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016.

GRABURN, Nelson. Introduction: Arts of the Fourth World, *In*: GRABURN, Nelson (ed.), **Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expression from the Fourth World**, Berkeley, University of California Press, 1976.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Brasil tem 1,7 milhão de indígenas e mais da metade deles vive na Amazônia Legal**. Editoria: IBGE | Umberlândia Cabral e Irene Gomes. 07 ago. 2023, 10h00. Agência de Notícias IBGE. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/37565-brasil-tem-1-7-milhao-de-indigenas-e-mais-da-metade-deles-vive-na-amazonia-legal>. Acesso em: 22 set. 2024.

JESUS, Neine Terena de. **Arte indígena no Brasil: midiatização, apagamentos e ritos de passagem**. Cuiabá, MT: Oráculo Comunicação, 2022.

KRENAK, Ailton. **O futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022

KUSCH, Rodolfo. **Anotaciones para una estética de lo Americano**. Revista Comentario, Nº 9, Buenos Aires, dic. 1955.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte, MG: C / Arte, 2009

LAUER, Mirko. **Crítica de la artesanía: Plástica y sociedad en los Andes peruanos**. Lima: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1982.

LEITE, Leticia; MAGALHÃES, Ana. ‘**A história da arte precisa ser reescrita com a presença indígena**’. In SAMAÚMA, Brasília, São Paulo, 18 set. 2023. Disponível em: <https://sumauma.com/a-historia-da-arte-precisa-ser-reescrita-com-a-presenca-indigena> Acesso em: 18 abr. 2024.

LEVY, José Roberto. **Urubichá, tierra de músicos y artesanos**. *YouTube*, 12 de dezembro de 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZiNB_MbExsE. Acesso em: 31 mar. 2025.

MANDRINI, R. J.; PAZ, C. D. **Las fronteras hispanocriollas del mundo indígena latinoamericano en los siglos XVIII-XIX: un estudio comparativo**. 1. ed. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2003.

MARIOTTO, Mariana. **1ª Bienal das Amazônias: é a Amazônia falando por si, para os seus e para o mundo**. In Revista Galerica. Disponível em: <https://www.revistagalerica.com/post/1%C2%AA-bienal-das-amaz%C3%B4nias-%C3%A9-a-amaz%C3%B4nia-falando-por-si-para-os-seus-e-para-o-mundo> Acesso em: 22 set. 2024.

MARTÍNEZ SARASOLA, Carlos. Toda la tierra es una sola alma. Espiritualidad de los pueblos indígenas. *In: Tierra de encuentros, cielos y colores: arte de Sudamérica hoy y ayer*. Buenos Aires: Centro de Arte y Estudios Latinoamericanos, 2016.

MEDEIROS, Afonso. **A arte em seu labirinto**. Belém: IAP, 2012.

_____. **Metodologia da história da arte (não) europeia (2ª parte): historiografias em trânsito**. Revista Visuais, Campinas, SP, v. 10, n. 1, p. 1–37, 2024a. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/19143>. Acesso em: 11 nov. 2024.

_____. **arte, representatividade e historiografia: algumas questões**. Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, [S. l.], v. 21, n. 1, p. 14–27, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/44477> Acesso em: 2 out. 2024.

_____. **Adriano Pedrosa e o enredo veneziano da arte contemporânea**. Revista ABCA Arte & Crítica, ano XXI, n. 70, junho 2024b. Disponível em: <https://abca.art.br/2024/08/07/adriano-pedrosa-e-o-enredo-veneziano-da-arte-contemporanea/> Acesso em: 24 abr. 2025.

MEDEIROS, Jotabê. **Célia Tupinambá reata um fio de 400 anos**. Arte!Brasileiros, 23 nov. 2023. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/celia-tupinamba-reata-um-fio-de-400-anos/> Acesso em: 28 sep. 2024

MOLINARO, Natalia. Los pueblos originarios en el Bicentenario argentino (2010): ¿Hacia un reconocimiento nacional? *In: Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n. 24, 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/alhim/4342>. Acesso em: 07 jan. 2025.

MONTANI, Rodrigo. **Las tallas wichís: imágenes de la alteridad**; Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Humanidades y Artes. Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Separata, n. 19; 2015.

MORAIS, Federico. **Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

MUNIZ, Durval. Um povo sem cabeça, soltando arte pelas mãos. *In: PEDROSA, Adriano e TOLEDO, Tomás (org.) A mão do povo brasileiro 1969/2016*. São Paulo: MASP, 2016.

OCAMPO, Estela. Apolo y la máscara. **La estética occidental frente a las prácticas estéticas de otras culturas**. Barcelona: Icaria Ediciones, 1985.

PAGANO, José León. **Historia del arte argentino: desde los aborígenes hasta el momento actual**. Buenos Aires: L'Amateur, 1944.

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na arte brasileira**. Bauru, SP: Miraveja, 2022.

PAZ, Octavio. **Los Privilegios de la Vista. Arte de México**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

PEDROSA, Adriano e TOLEDO, Tomás (org.) **A mão do povo brasileiro 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016.

PEREDA, Teresa. **Tierra de encuentros, cielos y colores: arte de Sudamérica hoy y ayer**. Buenos Aires: Centro de Arte y Estudios Latinoamericanos, 2016.

_____. La máscara ritual. Entidad regeneradora de comunidad. *In*: Alcántara, Manuel (coord.); García Montero, Mercedes (coord.); Sánchez López, Francisco (coord.). **Cosmovisiones y sistemas religiosos: 56.º Congreso Internacional de Americanistas**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018.

PERGORARO, Andrea. Antropologia em um museu universitário: a temática indígena no Museu Etnográfico Juan B. Ambrosetti (FFyL) da Universidade de Buenos Aires. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 218–240, 2021. DOI: 10.26512/museologia.v10i19.34533. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34533>. Acesso em: 17 mar. 2025.

PÉREZ BERGLIAFFA, Mercedes. **Arte precolombino volverá a tener su sala en Bellas Artes**. Clarín, 18 sep. 2018. Disponível em: https://www.clarin.com/cultura/arte-precolombino-volvera-tener-sala-bellas-artes_0_FN6Nma64c.html. Acesso em: 30 jan. 2025.

PETRINA, Alberto. La hora americana. *In*: AMIGO, Roberto. **La hora americana 1910-1950**. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2014.

PRICE, Sally. **A arte dos povos sem história**. Revista Afro-Asia, Bahia, n. 18, p. 205-224, 1996.

REX GONZALEZ, Alberto. **Argentina indígena: vísperas de la conquista**. Buenos Aires: Paidós, 1972.

_____. **Arte precolombino de la Argentina: introducción a su historia cultural**. Buenos Aires: Filmediciones Valero, 1977.

_____. Arte precolombino de la Argentina. *In*: **Arte precolombino de la Argentina: Colección Di Tella**, Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1992.

RIBEIRO, Berta. **Arte indígena: linguagem visual**. São Paulo: EdUSP, 1989.

_____. “Arte indígena: linguagem visual”, *In*: **Ensaio de opinião**, Rio de Janeiro, n.8, 1978.

RIBEIRO, Darcy. Arte índia. *In*: ZANINI, Walter, org. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

_____. **Kadiwéu: Ensaio etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza**. São Paulo: Global Editora, 2019.

RICHARDS, Nelly. Apresentação. *In*: ESCOBAR, Ticio. **El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular**. Buenos Aires: Ariel, 2014.

RISÉRIO, Antonio. Andanças pela praia de amar a Lina. *In*: PEDROSA, Adriano e TOLEDO, Tomás (org.) **A mão do povo brasileiro 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Tinta Limón, 2018.

RUBINO, Silvina. Lina, leitora de Gramsci. *In:* PEDROSA, Adriano e TOLEDO, Tomás (org.) **A mão do povo brasileiro 1969/2016.** São Paulo: MASP, 2016.

SALLES, Vicente. Artesanato. *In:* ZANINI, Walter, org. **História geral da arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

SCHIAFFINO, Eduardo. **La pintura y la escultura en Argentina.** Buenos Aires: Edición del Autor, 1933.

SEGATO, Rita. **La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda.** Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.

SENNETT, Richard. 2008. **El artesano.** Barcelona: Anagrama, 2012.

SHINER, Larry. 2001. **La invención del arte.** Una historia cultural. Barcelona: Paidós, 2004.

SIMÕES, Igor. **DOS BRASIS: Arte e Pensamento Negro.** São Paulo: Sesc São Paulo, 2023.

SIMOES PAIVA, Alessandra. **A virada decolonial na arte brasileira.** São Paulo: Miraveja, 2022.

TAPIA PORTUGAL, Jaime. **Mujeres Guarayas: Manos Creadoras.** *YouTube*, 26 de abril de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=krG5HxfDNI8>. Acesso em: 31 mar. 2025.

TUPINAMBÁ, Moara. **Manto Tupinambá de Maery.** *Instagram*, Belém, 3 maio 2024a. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C6hYv-PPViw/>. Acesso em: 31 mar. 2025.

TUPINAMBÁ, Moara. **Desde quando somos humanos sempre refletimos sobre questões como "Quem eu sou?"** *Instagram: @moaratupinamba*, Belém, 2 setembro 2024b. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C_be1StPh-f/. Acesso em: 31 mar. 2025.

TUPINAMBÁ, Celia. **Vocês já ouviram falar em Tamandaré??.** Belém, 21 nov. 2023. *Instagram: @celiatupinamba*. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cz6l1cLL8cg/>. Acesso em: 3 abr. 2025.

VELTHEM, Lucia Hussak van. **Deslumbramentos e reviravoltas: artes indígenas e exposições.** *In:* MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 335-358, mai.2024

_____. **Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos.** Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.7, n.1, 2010.

VIVEROS DE CASTRO, Eduardo. **La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio.** Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Posfácio. In: KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

XAKRIABÁ, Célia. Amansar o giz. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 14, p. 110-117, jul. 2020. Disponível em: <https://piseagrama.org/artigos/amansar-o-giz/>

ZANINI, Walter, org. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.