

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
**AGÊNCIA DE INOVAÇÃO, EMPREENDEDORISMO, PESQUISA, PÓS-
GRADUAÇÃO E INTERNACIONALIZAÇÃO**
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE MESTRADO
INTERDISCIPLINAR

THAYANE RODRIGUES REIS

ARTES INDÍGENAS TENETEHARA: instituições, artistas e coletividade

SÃO LUÍS - MA
2024

THAYANE RODRIGUES REIS

ARTES INDÍGENAS TENETEHARA: instituições, artistas e coletividade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade — Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão, para obtenção do título de Mestra em Cultura e Sociedade.
Orientadora: Prof^a Dr^a Larissa Lacerda Menendez

SÃO LUÍS - MA
2024

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Reis, Thayane. ARTES INDÍGENAS TENETEHARA:
instituições, artistas e coletividade / Thayane Reis.
- 2025. 105 f.

Orientador(a): Larissa Menendez.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão,
São Luís - Ma, 2025.

1. Arte Indígena Contemporânea. 2. Guajajara. 3.
Interdisciplinar. 4. Antropologia da Arte. 5.
Tenetehara. I. Menendez, Larissa. II. Título.

THAYANE RODRIGUES REIS

ARTES INDÍGENAS TENETEHARA: instituições, artistas e coletividade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade — Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão, para obtenção do título de Mestra em Cultura e Sociedade.
Orientadora: Prof^a Dr^a Larissa Lacerda Menendez

Aprovada em: __/__/____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dra. Larissa Lacerda Menendez (orientadora)

Doutora em Ciências Sociais

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Prof.^a Dra. Marcia Manir Miguel Feitosa

Doutora em Letras

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Prof. Dr. Sávio Luis Stoco

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais

Universidade Federal do Pará (UFPA)

*À minha avó, (in memoriam), cujas histórias me ensinaram a ouvir
com o coração e a enxergar a vida com profundidade e sensibilidade.*

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é o resultado de uma caminhada marcada por dedicação, esforço e pelo apoio de pessoas que acreditaram em mim. Venho de um lar humilde, mas repleto de coragem e valores sólidos. Meus pais, Jucione Araújo e Elias Reis, são exemplos de perseverança: minha mãe, que concluiu o ensino médio após anos longe da escola, e meu pai, que cursou apenas o ensino fundamental, nunca mediram esforços para que a educação fosse o pilar da nossa família. Com sua força e incentivo, trilhei este caminho e chego hoje a este momento tão significativo.

À minha orientadora, Professora Larissa Lacerda Menendez, por sua paciência, dedicação e apoio ao longo de todo o processo, desde a graduação. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult), cujos ensinamentos enriqueceram minha jornada acadêmica, e aos professores da graduação em Artes Visuais, que foram fundamentais na construção do meu olhar crítico. À CAPES, pela bolsa que possibilitou a realização deste mestrado e pela concretização de um sonho.

Expresso minha gratidão ao povo Tenetehara-Guajajara, cuja colaboração e riqueza cultural inspiraram profundamente esta pesquisa, à Professora Ana Caroline Amorim e ao Procad, pela oportunidade única de vivenciar a aldeia Lagoa Quieta, experiência que ampliou minha visão e compreensão. Agradeço ainda aos membros da banca de qualificação, Professora Márcia Manir Miguel Feitosa e Professor Sávio Luís Stoco, por suas valiosas contribuições.

Aos meus amigos, por tornarem essa caminhada mais leve. Em especial, à Gabrielle Coelho, irmã de coração e confidente, cujo apoio foi indispensável.

A Francisco Trindade, por sua presença constante e acolhedora, por me trazer calma nos momentos difíceis e por ser um apoio inabalável nas etapas desta jornada.

Por fim, dedico este trabalho à minha sobrinha Stella, que desperta em mim o desejo de criar um mundo melhor. Sua existência me inspira e dá sentido ao que faço.

Este trabalho é uma celebração dos encontros, das trocas e dos desafios que marcaram esta caminhada. A todos que fizeram parte deste percurso, minha mais profunda gratidão.

A história da arte é um livro que resume graficamente o genocídio dos povos indígenas. O genocídio da invisibilidade, do estereótipo, do racismo repetido a cada dia. O que somos nós? Peças raras? Exóticas? Guardadas em caixinhas em museus depois de mortos? Nós somos povos vivos, livres, dignos. Somos e sempre fomos contemporâneos. (Daiara Tukano, Ativação Morî' erenkato eseru ' - Cantos para a vida com Daiara Tukano e Jaider Esbell).

RESUMO

Esta pesquisa tem como tema as artes indígenas no Brasil, abordando suas instituições, artistas e coletividade. O estudo levanta questões sobre como a arte indígena está sendo discutida atualmente e, em segundo plano, como a arte indígena contemporânea dialoga com a arte tradicional dos indígenas Tenetehara (Guajajara) e seu coletivo. A pesquisa visa investigar as relações entre arte e antropologia, a partir de uma abordagem interdisciplinar; explorar questões específicas sobre obras da etnia Tenetehara, incluindo as de artistas Guajajara, sua estética e a qualidade técnica inserida no universo desses grupos; e analisar as produções indígenas e os espaços onde são expostas, desde museus etnológicos até instituições de artes visuais.

A partir da análise de três trabalhos de artistas Guajajara — Zahy Guajajara, Santos Guajajara e Genilson Guajajara — investigaremos como ocorre a conexão entre a coletividade e a arte indígena contemporânea. Os povos indígenas ainda sofrem diversas violências e são silenciados diariamente. Com a intenção de conscientizar os não indígenas sobre a cultura desses povos e valorizá-la, esta pesquisa é de grande importância para contribuir com os estudos sobre a arte indígena no Brasil. A pesquisa, de método indutivo, incluirá revisão e análise bibliográfica, análise documental de acervos de obras de arte no contexto histórico e análise formal, além de mapeamento de obras e artistas a partir de acervos físicos e virtuais. Por meio da análise bibliográfica das obras de Zanoni (2015), Ribeiro (1980), Berbert (2020), Esbell (2021) Ribeiro (1986), Gell (2018) e Samain (2021) abordaremos a análise antropológica e estética das obras dentro das categorias de arte indígena contemporânea e poética.

Palavras-chave: arte indígena contemporânea; Guajajara; antropologia da arte; interdisciplinar; Tenetehara.

ABSTRACT

This research focuses on Indigenous arts in Brazil, addressing its institutions, artists, and collectivity. The study raises questions about how Indigenous art is currently discussed and, secondly, how contemporary Indigenous art dialogues with the traditional art of the Tenetehara (Guajajara) people and their collective. The research aims to investigate the relationships between art and anthropology, using an interdisciplinary approach; explore specific issues related to the works of the Tenetehara ethnic group, including those by Guajajara artists, their aesthetics, and the technical quality embedded in the universe of these groups; and analyze Indigenous productions and the spaces where they are exhibited, from ethnological museums to visual arts institutions. Through the analysis of three works by Guajajara artists — Zahy Guajajara, Santos Guajajara, and Genilson Guajajara — we will investigate how the connection between collectivity and contemporary Indigenous art occurs. Indigenous peoples still suffer various forms of violence and are silenced daily. With the aim of raising awareness among non-Indigenous people about the culture of these peoples and valuing it, this research is of great importance in contributing to the studies on Indigenous art in Brazil. The research, using an inductive method, will include literature review and analysis, documentary analysis of art collections within their historical context, formal analysis, as well as mapping of works and artists from physical and virtual collections. Through bibliographical analysis of the works of Zanoni (2015), Ribeiro (1980), Berbert (2020), Esbell (2021), Ribeiro (1986), Gell (2018) and Samain (2012) we will address the anthropological and aesthetic analysis of the works within the categories of contemporary Indigenous art and poetics.

Keywords: contemporary indigenous art; Guajajara; art anthropology.; interdisciplinary; Tenetehara.



LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Árvore de todos os saberes, Jaider Esbell.....	33
Figura 2 - Já! Luta e Resistência indígena. Edgar Kanaykõ. 2017	35
Figura 3 - Yame Awa Kawanai, 2020.	36
Figura 4 - Nada vai nos parar, de Yacunã Tuxá. 2020.	38
Figura 5 - Nuhwãý, 2020.....	39
Figura 6 - Antonio Brasil Marubo – Moquém Surarî: arte indígena contemporânea	40
Figura 7 - Jaider Esbell – Maldita e Desejada.....	41
Figura 8 - Carta ao velho mundo, Jaider Esbell. 2021.....	44
Figura 9 - Carta ao velho mundo, Jaider Esbell. 2021.....	44
Figura 10 - Kahtiri Eõrõ - Espelho da vida, 2020.....	45
Figura 11 - Lenda do casal americano, 2023. Óleo sobre tela, 70x70 cm.	46
Figura 12 - Colheita maldita, 2022. Fotografia digital	47
Figura 13 - Zahy Guajajara, Aiku'è (R-existo), 2017.	51
Figura 14 - Retrato de indígenas com adornos plumários, arco e flechas.....	55
Figura 15 - Mapa do Maranhão com terras indígenas em destaque.....	57
Figura 16 - Tocaia coberta de palha.	58
Figura 17 - Menina moça sendo pintada de jenipapo.....	58
Figura 18 - Mãe da menina-moça colando plumas em seu corpo	59
Figura 19 - Meninas-moças na tocaia, com o corpo coberto de plumas e acessórios de miçangas e penas.	59
Figura 20 - Santos Guajajara. Festa da menina moça, 2021.....	60
Figura 21 - Santos Guajajara. Cultura Tentehar a festa da Menina moça. Maranhão, 2023.....	62
Figura 22 - Santos Guajajara - Meninas-moças antes ao amanhecer. Lagoa Quieta, TI Araribóia, Maranhão, 2020	62
Figura 23 - Meninas-moças no encerramento da festa do moqueado.	63
Figura 24 - Adorno plumário tecido de algodão, revestido com penas de arara e tucano	63
Figura 25 - Recipiente para guardar alimentos, utilizado durante as refeições.....	66
Figura 26 - Cesto cargueiro trançado com talo de guarimã.....	66
Figura 27 – Genilson Guajajara – A passagem, 2023.	73
Figura 28 - “Pintando o corpo com a tinta que é proteção”, 2020-2021.....	76
Figura 29 - Resistência, 2020-2021.....	77
Figura 30 - Sem título, 2022.	78
Figura 31 - Comparação entre A passagem e Resistência.....	80
Figura 32 - Comparação entre Pintando o corpo com a tinta que é proteção e Sem título	82
Figura 33 – Abertura do II Encontro de Parteiras Tentehar. À direita, com vestido roxo, Maria Santana Guajajara, guardiã e liderança indígena do povo Tentehar.	95
Figura 34 – Mães, parteiras e profissionais da saúde participando do II Encontro de parteiras Tentehar.	95
Figura 35 – Mulheres cantoras fazendo a abertura do encontro. À direita, Santos Guajajara registrando.	96
Figura 36 – Mulheres dançando abraçadas.....	96
Figura 37- Santos Guajajara registrando uma guardiã cantando.....	97

Figura 38 – Dança e cantos no evento, com as lideranças.	97
Figura 39 – Mulheres participando do II Encontro de parteiras Tentehar.	98
Figura 40 - Criança com adornos culturais.....	98
Figura 41 – Cintia Guajajara, liderança do povo Guajajara.....	99
Figura 42 – Mulheres participando do II Encontro de parteiras Tentehar.	99
Figura 43 – Foto da autora à direita, com Santos Guajajara à sua esquerda, junto de sua família.....	100
Figura 44 – Foto com todas as parteiras do II Encontro de parteiras Tentehar.....	101

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AIC	Arte Indígena Contemporânea
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
MAHKU	Movimento de Artistas Huni Kuin
MAM	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Muse de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
PIB	Povos Indígenas no Brasil
PIBIC	Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica
ISA	Instituto Socioambiental
IPEA	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora
MEC	Ministério da Educação
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UFAM	Universidade Federal do Amazonas
UFMA	Universidade Federal do Maranhão

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 ARTES INDÍGENAS E SUAS ABORDAGENS CONCEITUAIS.....	17
2.1 Estudos Brasileiros: Contribuições de Darcy e Berta Ribeiro, Els Lagrou, Lux Vidal e Ilana Goldstein	20
2.2 Perspectivas Indígenas: contribuições na atualidade.....	22
2.3 Arte Europeia e Instituições Culturais no Brasil: Academia Imperial de Belas Artes, Pinacoteca e Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.....	28
3 ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA.....	31
3.1 Zahy Tenetehar na Arte Indígena Contemporânea: Trajetória e conexões ancestrais	49
4 ARTES E CULTURA TENETEHARA: As fotografias de Santos Guajajara	55
5 TENETEHARA: A TRADIÇÃO VIVA NA ARTE CONTEMPORÂNEA	68
5.1 As Imagens como Fenômeno: análise das obras de Genilson Guajajara	79
CONCLUSÃO.....	85
REFERÊNCIAS	87
APÊNDICE	94

1 INTRODUÇÃO

Hoje, no Brasil, existem 305 etnias indígenas e 274 famílias linguísticas. No Maranhão, há diversos grupos indígenas, sendo os Tenetehara (Guajajara) um dos povos mais numerosos do país, vivendo em terras situadas entre as regiões dos rios Pindaré, Grajaú, Mearim e Zutiua. Sua língua, Guajajara, pertence à família Tupi-Guarani, e sua história de mais de 380 anos de contato foi marcada tanto por aproximações com os não-indígenas quanto por recusas, submissões, revoltas e grandes tragédias (ISA, 2024).

O território, milenarmente habitado pelos povos originários, foi transformado em território brasileiro, invadido pelos colonizadores com o objetivo de conquistar terras, explorar recursos naturais e minerais para serem levados à Europa e, além disso, escravizar a mão de obra indígena. Ao se depararem com os indígenas nas terras invadidas, os colonizadores buscaram maneiras de conquistar e dominar essas áreas, enviando pessoas da Europa para se estabelecerem no território e explorarem-no de diversas formas, visando o aumento das riquezas da Coroa Portuguesa. Assim, as populações indígenas foram obrigadas a se afastar para locais onde o homem branco (não-indígena) ainda não havia chegado, protegendo-se das tentativas de escravização e garantindo sua sobrevivência, sendo expulsas das terras que originalmente habitavam (Torquato, 2021).

Meu interesse por este tema surgiu durante o curso de Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal do Maranhão, especificamente na disciplina *Arte Indígena, Africana e Afro-brasileira*. Foi nessa disciplina que tive meu primeiro contato com as artes indígenas. Simultaneamente, reconheci-me como uma mulher negra e refleti sobre os desafios que enfrentei para ingressar e permanecer na universidade, desafios que impactam diretamente a minha realidade. Questionei por que o curso de Artes Visuais incluía apenas uma disciplina dedicada às artes indígenas, africanas e afro-brasileiras.

Motivada por essa inquietação, busquei mais informações e iniciei uma pesquisa no âmbito do projeto *Acervo Tenetehara no Centro de Pesquisa em História Natural e Arqueologia do Maranhão*, sob a orientação da Profa. Dra. Larissa Lacerda Menendez, no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC/UFMA. Além disso, participei de um estágio no Centro de Pesquisa em História Natural e Arqueologia do Maranhão, onde tive meus primeiros contatos com o vasto e significativo acervo de arte dos povos indígenas do estado. Esse ambiente de pesquisa foi fundamental para aprofundar meu entendimento e apreço pelas artes indígenas.

A monografia do curso de licenciatura foi elaborada com a mesma temática, abordando a relação entre a arte e o ritual Tenetehara e a arte indígena contemporânea. O material desenvolvido, com base nesta pesquisa de monografia e no plano de trabalho realizado no PIBIC, propõe o ensino das artes indígenas no ensino básico, fundamentado em preceitos como a valorização das particularidades culturais e sua complexidade técnica e conceitual.

Os resultados dessa pesquisa evidenciaram que as artes Guajajara abrangem espaços coletivos tradicionais em diversas modalidades, como a arte plumária e a pintura corporal. Além disso, inserem-se em espaços institucionais da Arte Indígena Contemporânea por meio de linguagens como performance e fotografia. A análise dessas práticas demonstrou seu potencial como recurso pedagógico para o ensino de artes visuais nas escolas.

Atualmente, diversas pesquisas sobre a arte indígena contemporânea estão sendo desenvolvidas nas universidades, envolvendo pesquisadores de diferentes áreas, como antropologia e artes visuais. Um exemplo recente é a dissertação de Erika Koyama (2023), intitulada *As Artes Indígenas e suas Múltiplas Concepções: um levantamento dos termos e sentidos mobilizados pelos próprios indígenas a partir de 2013*, que busca compilar e sistematizar as variadas concepções e terminologias emergentes nesse contexto.

Outra contribuição significativa é a dissertação de Isabel Taukane, *Karuá Iwenu (A nossa pintura): performance e resistência na pintura corporal Kurâ-Baikiri* (2019), que se desenvolve na Terra Indígena Bakairi, em Mato Grosso. Essa pesquisa oferece uma reflexão crítica sobre as pinturas corporais dessa etnia, adotando uma perspectiva decolonial.

As pesquisas de Isabel Taukane e Erika Koyama dialogam diretamente com minha dissertação, que explora o entrelaçamento entre tradição e contemporaneidade nas artes Tenetehara.

Taukane, em sua investigação na Terra Indígena Bakairi, localizada em Mato Grosso, aborda as pinturas corporais dessa etnia sob uma perspectiva decolonial. Sua análise explora a conexão dessas pinturas com a Cerimônia do Milho (*tabyenly*, no idioma Anji), destacando seus significados e sua origem no tempo mítico pré-colonial. Para Taukane, essas pinturas transcendem o campo das artes plásticas, configurando-se como eventos performáticos que integram saberes da Antropologia, dos Estudos Culturais, da Moda e da Arte. Sua pesquisa ressalta a hibridação e a transformação contínua dessas práticas como formas de resistência cultural, enfatizando a importância de estudos que valorizem essas reinvenções simbólicas e performáticas.

Koyama, por sua vez, investiga o campo da arte indígena contemporânea, destacando sua multiplicidade de sentidos — como registro de saberes coletivos, instrumento

político e construção identitária. Em sua dissertação, Koyama compila concepções de artistas e intelectuais indígenas, explorando ideias como "arte como armadilha", "arte como *pussanga*" e "arte como procedimento reantropofágico". Sua análise se baseia em catálogos, lives e exposições, mapeando as contribuições de pensadores como Jaider Esbell, Denilson Baniwa e Naine Terena. A pesquisa oferece um panorama abrangente do protagonismo e da complexidade da arte indígena contemporânea no Brasil, evidenciando sua relevância no cenário atual.

Essas reflexões contribuem para minha análise sobre como artistas Tenetehara, como Zahy Guajajara, Santos Guajajara e Genilson Guajajara, reinterpretam elementos tradicionais em produções contemporâneas, conectando o passado mítico aos desafios do presente. A interdisciplinaridade e a ênfase na performance, características da pesquisa de Taukane, ecoam na articulação entre arte, memória e coletividade em minha abordagem. Além disso, a sistematização proposta por Koyama é fundamental para posicionar as artes Tenetehara dentro do movimento mais amplo da arte indígena contemporânea, reforçando seu papel como resistência cultural, construção identitária e diálogo simbólico com o mundo.

A presente pesquisa propõe abordar as artes indígenas sob diversas perspectivas, contemplando suas instituições, artistas e coletividades. O tema suscita reflexões sobre como as expressões indígenas foram tratadas ao longo da história, desde suas primeiras manifestações até as produções contemporâneas. Além disso, busca-se explorar como a arte indígena contemporânea dialoga com a arte tradicional dos indígenas Tenetehara (Guajajara) e com seu contexto coletivo.

A arte indígena contemporânea (denominada AIC) tem ganhado cada vez mais espaço nas grandes instituições de arte no Brasil, especialmente nos últimos anos. Esse movimento expressa a luta e resistência dos povos indígenas, evidenciando que possuem um sistema de arte próprio. Suas obras manifestam uma sensibilidade única e uma profunda conexão com suas culturas. Assim, a AIC não apenas representa a resistência indígena, mas também exhibe a riqueza e diversidade cultural desses povos, revelando questões regionais que reafirmam a pluralidade das artes indígenas no Brasil.

Partimos do princípio de que os povos indígenas são nossos contemporâneos e, portanto, não pertencem ao passado brasileiro. Não são seres primitivos, mas pessoas que buscam seus direitos, ocupando cada vez mais espaços em nossa sociedade. Cabe a nós oferecermos também um ambiente livre de preconceitos. Acreditamos que, por meio da educação e do conhecimento de diversas culturas, é possível combater o preconceito enraizado no Brasil contra os povos indígenas.

Atualmente, existem vários trabalhos que exploram as questões indígenas no contexto da arte indígena contemporânea. Destaco duas exposições importantes nesse cenário:

A primeira delas é *Véxoá: Nós sabemos* (2020-2021), com curadoria de Naine Terena, que destaca a Arte Indígena Contemporânea com obras de vinte e três artistas indígenas de várias regiões do Brasil, incluindo pinturas, esculturas, objetos, vídeos e instalações, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Esta exposição representou um marco na representatividade das artes indígenas nas instituições brasileiras.

A segunda é *Moquém Surarí: Arte indígena contemporânea* (2021), uma exposição com curadoria de Jaider Esbell, que também apresentou obras de artistas indígenas brasileiros. Realizada no Museu de Arte Moderna (MASP), uma das maiores instituições artísticas do Brasil, proporcionou um espaço para que os artistas expressassem suas visões e culturas de maneira autêntica.

Naine Terena (2021) destaca que é chegado o momento de falar com os indígenas, e não por eles. Essas mudanças de perspectiva são fundamentais para valorizar as vozes e experiências indígenas, sendo essenciais para construir um diálogo mais inclusivo e respeitoso, o que será explicado adiante.

A pesquisa visa estabelecer um diálogo construtivo com os povos indígenas, respeitando suas perspectivas e modos de vida, e promovendo uma compreensão mais profunda das questões enfrentadas por essas comunidades. Para analisar as relações entre artistas indígenas, artes indígenas e suas instituições, realizaremos uma revisão bibliográfica desde os primórdios da antropologia da arte. Uma das categorias teóricas, a das artes indígenas, será discutida a partir das obras de diferentes autores, como Franz Boas (2014), Berta Ribeiro (1980), Darcy Ribeiro (1986) e Alfred Gell (2018). Para refletir sobre a categoria de Arte Indígena Contemporânea (AIC) e sua relação com artistas e instituições, abordaremos os trabalhos de Sally Price (2000), Els Lagrou (2010), Ilana Goldstein (2020), Larissa Menendez (2009), Lux Vidal (2000), Terena (2020) e Esbell (2021).

Dessa forma, esta pesquisa teve como objetivo apresentar a cultura dos Tenetehara, abordando seus costumes, rituais e, mais especificamente, sua cultura material e poética. Além disso, analisa os trabalhos dos artistas indígenas Zahy Guajajara, Santos Guajajara e Genilson Guajajara, examinando como se dá a conexão entre a coletividade desse povo e a arte indígena contemporânea. Discutiremos questões específicas sobre suas obras, a qualidade técnica e a representatividade material inserida em seu universo.

O capítulo *Artes Indígenas e suas abordagens conceituais* examina a relação entre a antropologia e a curadoria museológica, discutindo a transição de uma abordagem eurocêntrica para perspectivas mais colaborativas e decoloniais. A discussão se concentra na forma como os objetos indígenas foram historicamente tratados como artefatos etnográficos nos museus ocidentais e como, mais recentemente, vêm sendo reconhecidos como expressões artísticas e culturais legítimas. A necessidade de uma curadoria que respeite os significados próprios dessas produções é enfatizada, desafiando as narrativas ocidentais que frequentemente silenciaram as vozes indígenas.

Além disso, o capítulo destaca o papel dos artistas e intelectuais indígenas, demonstrando como suas produções atuam tanto como registros históricos quanto como formas de resistência política. O texto dialoga com teorias antropológicas, como as de Franz Boas, para questionar as classificações reducionistas impostas pelo sistema artístico ocidental às expressões culturais indígenas. Ao longo da análise, reforça-se a urgência de um olhar curatorial mais ético e comprometido com a diversidade de perspectivas, reconhecendo a centralidade dos próprios povos indígenas na construção de suas narrativas.

No capítulo *Arte Indígena Contemporânea* investigamos as conexões entre a arte indígena contemporânea e os desafios de representatividade e integração no cenário artístico brasileiro. Exposições como *Véxoa: Nós Sabemos* e *Moquém Surarî* demonstram como essas produções artísticas são, simultaneamente, uma expressão de resistência cultural e uma reinterpretação das tradições ancestrais. Artistas como Jaider Esbell e Denilson Baniwa desafiam narrativas coloniais ao reconfigurarem o papel da arte indígena, propondo novos paradigmas de autoria, estética e agência artística. Essas iniciativas também revelam o impacto das práticas institucionais eurocêntricas, que frequentemente tensionam a inclusão plena das cosmovisões indígenas.

O capítulo enfatiza a importância da arte indígena como um sistema próprio, que transcende categorias ocidentais e insere a espiritualidade e a coletividade como dimensões centrais. Inserida em exposições nacionais e internacionais, essa arte torna-se um espaço para questionar e ressignificar as relações entre tradição e modernidade, ancestralidade e contemporaneidade. Além disso, o texto apresenta Zahy Tenetehara, multiartista do povo Tenetehara, que constrói uma obra que transita entre a arte e o ativismo, questionando os impactos do colonialismo e reafirmando a resistência indígena. Suas produções, como *Karaiw a'é wà (O Civilizado)* e *Máquina Ancestral: Ureipy*, ressignificam narrativas ocidentais e

evidenciam as cosmologias indígenas como formas legítimas de conhecimento. Em *Aiku'è (Re-existo)*, videoperformance apresentada no MASP, Zahy utiliza o próprio corpo como território de disputa, abordando os processos de apagamento cultural e as pressões da assimilação forçada. Sua trajetória, marcada pelo uso de diferentes linguagens artísticas, reflete a continuidade e a vitalidade dos povos indígenas, afirmando suas existências, saberes e modos de vida no cenário contemporâneo.

No capítulo *Artes e Cultura Tenetehara: as fotografias de Santos Guajajara*, apresento a cultura material e imaterial dos Tenetehara, também conhecidos como Guajajara, destacando suas práticas artísticas e rituais como expressões de identidade e resistência cultural. A arte plumária se destaca nos rituais de iniciação feminina, como a festa da menina-moça, que celebra a passagem para a vida adulta e simboliza a profunda ligação com o território e a ancestralidade. O texto descreve as etapas do ritual, desde os preparativos até os adornos simbólicos, revelando a importância da coletividade e da transmissão de saberes entre as gerações. Além disso, apresenta o trabalho do fotógrafo indígena Santos Guajajara, cujas imagens documentam o cotidiano e os rituais da comunidade, conferindo visibilidade à riqueza estética e espiritual dessas práticas. As expressões artísticas dos Tenetehara reforçam o vínculo com suas tradições e sua constante celebração da cultura como forma de resistência.

O capítulo *Tenetehara: A Tradição Viva na Arte Contemporânea* explora, por meio de vivências e entrevistas, como a arte e os rituais indígenas dos Tenetehara refletem a complexidade cultural e espiritual desse povo. A partir de uma experiência em campo, durante o II Encontro das Parteiras Tenetehara, a análise se aprofunda na obra do fotógrafo indígena Genilson Guajajara, que utiliza a fotografia como ferramenta de resistência e registro cultural. Ele captura rituais e elementos espirituais com um "olhar Guajajara", e suas imagens transcendem o simples registro visual, tornando-se símbolos de memória, identidade e luta política.

O capítulo também reflete sobre a importância da arte nos ritos de passagem dos Tenetehara, destacando como elementos visuais, como pinturas corporais e adornos plumários, funcionam como marcadores simbólicos de transições sociais. Em diálogo com as ideias de Etienne Samain, discute-se como as imagens “pensam” e comunicam significados além do visível, atuando como fenômenos ativos que constroem narrativas culturais e espirituais. Assim, o texto une uma análise estética e antropológica, evidenciando como a arte indígena é um elo essencial para a visibilidade da identidade Tenetehara, ao mesmo tempo em que desafia os olhares externos a compreender a riqueza e a profundidade dessa cultura.

2 ARTES INDÍGENAS E SUAS ABORDAGENS CONCEITUAIS

As artes indígenas são expressões diversas das culturas e identidades das comunidades indígenas de todo o mundo. Ao longo dos séculos, essas formas artísticas desempenharam um papel crucial na transmissão e valorização da história e das tradições dessas sociedades.

Franz Boas (1858-1942) foi um antropólogo germano-americano, frequentemente referido como "pai da antropologia americana", devido à sua significativa influência na formação do campo. Sua principal contribuição foi a introdução de métodos científicos e empíricos no estudo das culturas humanas, desafiando as perspectivas etnocêntricas e evolucionistas predominantes na época (Rocha, 2017).

Boas incorporou um modo de pensar, sentir e fazer antropologia, desenvolvido a partir da disciplina e do afeto, do rigor metodológico e da criatividade epistemológica, o que deixou uma marca indelével na antropologia moderna. Como afirma Rocha (2017):

A antropologia inaugurou com Boas a noção de *Bildung* no trabalho de campo, como um envolvimento assumidamente afetivo com os sujeitos humanos estudados, e a noção de *Kultur* no sentido da definição do objeto e da demarcação do campo de estudos. Ele fez isso afirmando simultaneamente o valor afetivo da observação e o valor intelectual da percepção (p. 272-273).

Essa relação entre disciplina e sensibilidade também se refletiu nos museus, que receberam de Boas a mesma disposição.

Em *Arte Primitiva* (2014), Boas se dedica a uma análise detalhada da arte das culturas indígenas, especialmente das culturas da Costa Noroeste da América do Norte, com as quais trabalhou extensivamente. Este livro é uma crítica ao etnocentrismo e ao preconceito que dominavam a interpretação da arte não ocidental na época.

O segundo ponto fundamental que devemos ter em mente é que cada cultura só pode ser compreendida como um crescimento histórico determinado pelo ambiente social e geográfico em que cada povo está localizado e pela forma que ele desenvolve o material cultural que obtém de fora ou através de sua própria criatividade. Para o propósito de uma análise histórica, nós tratamos cada problema particular, antes de tudo, como uma unidade, e tentamos desenrolar os fios que podem ser traçados no desenvolvimento de sua forma atual. Por esta razão nós não podemos iniciar nossas investigações e interpretações como se a tese fundamental de um único desenvolvimento unilinear de características culturais no mundo todo (de um desenvolvimento que segue as mesmas linhas em todos os lugares) estivesse definitivamente provada. Se afirmarmos que a cultura percorreu tal caminho, esta afirmação precisa ser provada com base em estudos detalhados das mudanças históricas em culturas particulares e pela demonstração de analogias em seu desenvolvimento. (Boas, 2014, p.9-10).

O autor argumenta que a arte deve ser avaliada dentro do contexto cultural específico em que é produzida. Ele refuta a ideia de que a arte indígena é inferior à arte ocidental, defendendo que cada forma de expressão artística deve ser compreendida em termos de seus próprios valores e significados culturais, e que a arte "primitiva" não deve ser julgada pelos padrões estéticos ocidentais. Cada forma artística possui suas próprias regras e deve ser entendida dentro de seu próprio contexto cultural (Boas, 2014). Problematicamos a noção de "arte primitiva", termo evolucionista utilizado pelo autor no contexto da época. Contudo, as reflexões e os elementos apresentados por Boas são fundamentais para uma concepção das artes indígenas e seus valores estéticos e culturais dentro do pensamento ocidental.

Ele explora a função da arte nas sociedades indígenas, destacando que os objetos artísticos frequentemente têm significados rituais, sociais e utilitários. Discute como a arte está profundamente entrelaçada com as práticas culturais e espirituais das comunidades indígenas, e como os objetos artísticos nas culturas "primitivas" servem a múltiplos propósitos, desde o ritual e o religioso até o social e o utilitário. Esses objetos são parte integrante do tecido cultural (Boas, 1927).

Boas trouxe diversas contribuições no campo das artes indígenas. Conhecido por sua metodologia etnográfica, o autor enfatiza a importância da observação participante e do trabalho de campo prolongado. Ele acredita que, para compreender plenamente a arte de qualquer sociedade, é necessário mergulhar na vida cotidiana da comunidade, observando e participando de suas atividades culturais e rituais (Boas, 1927).

Além disso, Alfred Gell (1945-1997), antropólogo britânico amplamente conhecido por suas teorias inovadoras sobre a relação entre arte e agência, propôs uma abordagem que vai além da estética para incluir a interação social e o impacto das obras de arte. Ele argumenta que a arte não deve ser entendida apenas como um objeto de contemplação, mas como um agente ativo que influencia e molda as relações sociais.

Publicado postumamente, *Art and Agency* é considerado a obra seminal de Alfred Gell. Neste livro, Gell desenvolve uma teoria antropológica da arte que se distancia das abordagens tradicionais focadas em estética e simbolismo, propondo uma análise baseada na ideia de "agência" das obras de arte. Ele defende que a arte deve ser compreendida como uma rede de relações entre artista, obra e público, sendo a agência a relação de cada um desses elementos com seus atores. As obras de arte, portanto, devem ser vistas como agentes sociais que mediam relações e exercem influência no comportamento das pessoas (Gell, 2018).

Gell introduz a ideia de que as obras de arte atuam como agentes sociais, influenciando as ações e pensamentos das pessoas, utilizando o conceito de "agência". Ele

propõe que a arte deve ser vista como parte de um sistema de ação, onde os objetos artísticos não apenas representam significados, mas também desempenham papéis ativos na vida social. O autor destaca que a arte não é meramente representacional; ela faz parte de um sistema de ação que envolve intenções, objetivos e consequências sociais (Gell, 2018).

Para explicar a interação entre obras de arte e observadores, Gell utiliza o conceito de "índices", marcas deixadas pelos artistas nas obras, que, por sua vez, agem sobre os observadores, provocando respostas emocionais e cognitivas. Os índices artísticos são evidências materiais da agência dos artistas, que atuam sobre os observadores, gerando respostas e ações. Ele argumenta que a agência é distribuída entre humanos e objetos, criando uma rede complexa de interações, onde as obras de arte desempenham papéis ativos (Gell, 2018).

Nesse sentido, Sally Price, em sua obra *Arte Primitiva em Centros Civilizados*, examina como a arte de culturas não ocidentais é percebida, exibida e interpretada nas sociedades ocidentais. Ela observa que, ao serem arrancadas de seus contextos culturais e recontextualizadas nos museus ocidentais, essas obras de arte perdem muitas das camadas de significado que possuíam em suas culturas de origem (Price, 2000).

Um dos principais pontos levantados por Price é a visão estereotipada da arte indígena como exótica e primitiva. Ela critica a visão ocidental que tende a simplificar e exaltar essas obras de uma maneira que obscurece sua complexidade cultural. A visão ocidental da arte primitiva como "exótica" e "primitiva" frequentemente obscurece a complexidade e sofisticação das culturas que a produzem (Price, 2000). A autora considera que:

Ao olharmos para objetos de arte com tipos de "identidades" perceptivelmente diferentes, destacamos uma tendência na qual o valor percebido (uma combinação de fama artística e avaliação financeira) é inversamente proporcional à quantidade de detalhes nos textos que os acompanham. Um "objeto etnográfico", no caso de museus antropológicos, em regra abarrotados, é tipicamente explicado através de um texto extenso que objetiva iniciar o público no esoterismo de sua produção, uso, papel na sociedade e significado religioso. Se o mesmo objeto for selecionado para um museu de arte, normalmente seu valor financeiro cresce, sua apresentação espacial torna-se mais privilegiada (ou seja, diminui a quantidade desordenada de peças competindo por espaço), e quase todas as informações didáticas desaparecem. O distanciamento de um objeto, tanto de outros objetos quanto de uma contextualização prolixa, traz em si uma forte implicação de Valor. (Price, 2000, p. 122).

A obra de Price oferece uma reflexão crítica sobre as práticas museológicas e o mercado de arte, instigando uma reavaliação das relações de poder e das narrativas que moldam a percepção da arte indígena nos centros ocidentais.

2.1 Estudos Brasileiros: Contribuições de Darcy e Berta Ribeiro, Els Lagrou, Lux Vidal e Ilana Goldstein

No contexto brasileiro, os estudos sobre as artes indígenas têm sido enriquecidos por pesquisadores como Darcy e Berta Ribeiro (1986), cujo trabalho pioneiro documentou e valorizou as tradições artísticas das comunidades indígenas do Brasil. Suas pesquisas contribuíram para uma maior apreciação e reconhecimento das manifestações culturais indígenas no país. Na elaboração da *Suma Antropológica de Artes Indígenas*, Berta e Darcy apresentam e classificam as diversas formas de arte segundo os materiais, estabelecendo também as denominações e classificações das artes plumárias, cestaria, cerâmica e pintura corporal, com contribuições das pesquisas de antropólogos como Vidal e Muller (1986). Os autores também contribuíram para os estudos sobre as artes plumárias *Ka'apor* (1957).

Na tese de doutorado desenvolvida por Berta Ribeiro (1980), *A Civilização da Palha: arte dos trançados dos índios do Brasil*, a autora oferece uma análise detalhada das técnicas de cestaria e tecelagem entre os povos indígenas da Amazônia. Ribeiro argumenta que “a produção de artefatos de palha entre os índios da Amazônia não é apenas uma atividade econômica, mas um elemento central na organização social e na expressão cultural” (Ribeiro, 1985). Suas pesquisas destacam a importância da cestaria e da tecelagem como formas de arte que carregam significados profundos e desempenham papéis cruciais na vida cotidiana e nos rituais dessas comunidades.

Berta Ribeiro observa que a complexidade dos padrões e das técnicas utilizadas na confecção de objetos de palha revela um profundo conhecimento do meio ambiente e uma habilidade artística impressionante (Ribeiro, 1985). Ela documenta como os cestos, esteiras e outros artefatos de palha são usados em diversas funções, desde o armazenamento de alimentos até a participação em cerimônias rituais, e como esses objetos estão intimamente ligados às identidades culturais e à transmissão de conhecimentos tradicionais. A autora contribui para a classificação (taxonomia) dos cestos, segundo seus formatos e trançados, dialogando com outras pesquisas sobre a temática.

Essas pesquisas buscam entender e compilar diferentes formas de arte produzidas pelos povos indígenas, como uma grande enciclopédia que explora as técnicas, os materiais e os significados por trás das artes indígenas, como cerâmica, pintura corporal, escultura, arte plumária, entre outras. Esses trabalhos destacam a importância das artes indígenas e sua estética no contexto cultural em que são produzidas.

Lux Vidal organizou a obra *Grafismo Indígena*, uma coletânea que apresenta estudos aprofundados sobre os significados e as funções das representações gráficas nas culturas indígenas brasileiras. Os grafismos não são apenas esteticamente agradáveis; são veículos de comunicação que carregam mensagens sobre organização social, mitologias e valores culturais (Vidal, 2000).

Vidal aborda o grafismo não apenas como uma forma de arte, mas como um sistema complexo de comunicação e expressão cultural, intrinsecamente ligado à cosmologia, mitologia e estrutura social dos povos indígenas. “Cada traço e cada forma nos grafismos indígenas é uma narrativa visual que fala das origens do mundo, dos heróis míticos e dos espíritos que habitam a floresta” (Vidal, 2000). Ela destaca, ainda, a função ritual desses grafismos, afirmando que os grafismos rituais desempenham um papel ativo, servindo como mediadores entre o mundo humano e o espiritual, garantindo a proteção e o sucesso dos eventos rituais. Vidal também argumenta que a prática contínua dos grafismos é uma forma de resistência cultural, ressaltando que sua persistência em contextos de intenso contato é um testemunho da resiliência dos povos indígenas, que utilizam essas práticas para afirmar sua identidade e resistir à assimilação (Vidal, 2000).

Els Lagrou investiga a arte e a cosmologia dos Kaxinawá (Huni Kuin). Em *Arte Indígena no Brasil: Agência, Alteridade e Relação*, ela explora como os objetos de arte são agentes de transformação cultural. Lagrou afirma que os desenhos e artefatos não são meramente decorativos; eles são mapas cosmológicos e agentes de transformação que mediam as relações entre os humanos e o mundo espiritual. Além disso, ressalta que os artefatos indígenas, além de serem objetos de uso cotidiano, carregam uma carga simbólica e espiritual que os torna essenciais na mediação de relações sociais e na construção da identidade cultural das comunidades (Lagrou, 2010). Ela argumenta que os artefatos artísticos possuem uma vida própria, desempenhando papéis ativos na mediação de relações sociais e espirituais, sendo fundamentais para a manutenção e transformação das práticas culturais. Em suas pesquisas, Lagrou explora como os objetos de arte são agentes de transformação, refletindo e influenciando as mudanças culturais nas comunidades indígenas.

Essas contribuições são significativas para o campo, abordando temas como identidade, resistência e representação nas artes indígenas brasileiras. Suas análises críticas ajudaram a contextualizar as práticas artísticas dentro de um quadro mais amplo de questões sociais e políticas.

A arte indígena contemporânea tem ganhado crescente reconhecimento e valorização, não apenas como um reflexo das tradições culturais, mas também como uma forma

dinâmica e inovadora de expressão artística. A antropóloga Ilana Goldstein tem sido uma voz importante nesse campo, oferecendo análises profundas que revelam a complexidade e a relevância dessa produção artística no contexto global.

Goldstein (2021, p.7), em seu artigo *Comentário II: Um olhar antropológico sobre a curadoria: da agência dos objetos à sua artificação*, afirma:

Tais discussões e experimentos de produção de conhecimento compartilhada não ficaram restritos à antropologia: “Os conceitos de polifonia - várias vozes em diálogo - e as críticas sobre a autoridade etnográfica feitas a partir de uma crítica reflexiva da antropologia [...] extrapolaram o campo acadêmico e se refletiram em mudanças nas instituições culturais”. Inclusive, como Camilo Vasconcellos mostra em seu artigo, antropólogos têm sido parceiros importantes em projetos museológicos “sobre indígenas” e “com indígenas”, e igualmente na criação de museus “de indígenas” - aproveitando a tipologia proposta por José Ribamar Bessa Freire, na abertura do I Encontro Paulista de Questões Indígenas e Museus.

Goldstein (2021) examina a evolução da relação entre a antropologia e a curadoria museológica, destacando a transição de abordagens eurocêntricas para práticas dialógicas contemporâneas, especialmente no contexto das colaborações entre museus e comunidades indígenas. Ela enfatiza a importância da agência dos objetos em exposições, que podem ser interpretados tanto como arte quanto como agentes culturais, dependendo do contexto.

Goldstein também oferece uma introdução às artes indígenas no Brasil, discutindo como esses objetos são vistos e interpretados dentro e fora de seus contextos culturais originais. Ela aborda a importância de reconhecer a multiplicidade de significados e a necessidade de uma curadoria que reflita essa diversidade, promovendo uma compreensão mais inclusiva e representativa das culturas indígenas (Goldstein, 2022).

Essas contribuições são fundamentais para uma compreensão mais abrangente e profunda da arte indígena contemporânea. Elas desafiam estereótipos e promovem a valorização das práticas artísticas indígenas como formas dinâmicas e inovadoras de expressão cultural. Através dessas análises, é possível reconhecer a importância das artes indígenas não apenas como patrimônio cultural, mas também como elementos vitais para a identidade e a resistência dos povos indígenas.

2.2 Perspectivas indígenas: contribuições na atualidade

Para uma compreensão completa das artes indígenas, é crucial reconhecer o papel dos intelectuais indígenas contemporâneos na valorização de suas tradições culturais. Feliciano Lana, Sibé, artista desana do clã Kehiri-Porã, da região do Alto Rio Negro, falecido em 2020,

é considerado um precursor da arte indígena contemporânea, por retratar a vida e os mitos de seu povo em suas pinturas e desenhos. Ele afirma que: "Meus desenhos são a memória do meu povo, uma forma de valorizar e transmitir nossa cultura para as futuras gerações" (Entrevista concedida por Lana, Feliciano, ao Museu da Amazônia, 1997)¹. Suas obras servem como um registro visual da história e das culturas indígenas.

Lana deixou um legado artístico que transcende fronteiras culturais, conectando o universo simbólico de seu povo ao mundo contemporâneo. Suas obras, presentes em exposições como "Feliciano Lana, Sibé: a história dos brancos" e "*Healing*" (2022), realizadas na Alemanha e "*Histórias Indígenas*"(2023) no Brasil, exploram a cosmologia Desana, trazendo narrativas que refletem a profunda relação entre humanos, natureza e espiritualidade. Lana não apenas retratou elementos tradicionais, como mitos e rituais, mas os reinterpreto de maneira única, criando uma ponte entre o conhecimento ancestral e as questões atuais. Sua arte é um convite para refletir sobre a diversidade cultural e a importância de reconhecer as vozes indígenas no cenário artístico global.

Publicações oriundas dos catálogos de suas exposições, como *Feliciano Lana, Sibé: Die Geschichte Der Weissen / A História dos Brancos* (Oliveira e Scholz,2022),*Healing: life in balance* (Suhrieb, 2022) reforçam esse papel, documentando sua trajetória e contribuindo para a valorização da arte indígena como parte integrante da história da arte. Mesmo após sua morte em 2018, o legado de Lana continua a inspirar e a promover um diálogo necessário sobre identidade, memória e resistência cultural. "A importância de Feliciano Lana para as artes, para a mitologia desana e para os artistas indígenas contemporâneos é análoga à Michelangelo para a história do cristianismo e da arte ocidental" (Baniwa, 2020).

Gabriel Gentil², pesquisador da Fiocruz e Tukano da região do Alto Rio Negro, falecido em 2006, dedicou-se ao longo de sua vida a valorizar e promover as tradições de seu povo, tanto através de sua produção artística quanto por meio de seu trabalho como pesquisador da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). Gabriel Gentil (1953-2006) tornou-se recentemente conhecido por suas contribuições à arte indígena contemporânea, onde suas obras exploram a relação entre o mundo físico e espiritual. Seus desenhos e pinturas são descritos como "veículos de comunicação que carregam mensagens sobre organização social, mitologias e valores culturais" dos povos indígenas. Suas obras foram expostas na 35ª Bienal de São Paulo,

¹ Sobre Feliciano Lana encontramos referências em Berta Ribeiro (Grafismo indígena), Larissa Menendez (2009) *Iconografias do Invisível*, Thiago Oliveira e Andrea Shultz, *Sibé a história dos Brancos* (2022).

² Gabriel Gentil *A casa de danças, Bashawiri, Os quatro tempos da humanidade* (ISA)

destacando a relevância e a inovação da arte indígena contemporânea no cenário global (35ª Bienal, 2023).³

A obra *Bahsariwiii – A Casa das Danças* é um reflexo dessa abordagem. Neste trabalho, Gentil apresenta a cultura indígena, evidenciando seu papel essencial na cosmovisão e na vida cotidiana dos Tukano. Através de uma análise minuciosa, demonstra que as artes indígenas são muito mais do que manifestações artísticas; são práticas sagradas que conectam os indivíduos com seus ancestrais, a natureza e o universo espiritual (Tukano, 2007). Naine Terena, em *Véxoa*, comenta que:

A coleção Bahsariwiii – A Casa de Danças, de Gabriel Gentil Tukano (1954 -2006) – produzido em papel sulfite –, obriga o espectador a adentrar naquele mundo, desconhecido de uma sociedade que cada vez mais se afasta do viver e se agarra no sobreviver. Espera-se, assim, que o público ultrapasse os limites de admiração pelas formas, cores e traços de seus desenhos. A coleção de Gentil ressignifica as dimensões visível e invisível da vida, que não se desprendem da morte, de outras vidas, do céu, da terra, da natureza, e a concretude de tudo isso, de tempos em tempos. (Terena, 2020, p.18).

Gabriel Gentil retrata a cultura, mitologia e rituais do povo Tukano, ressaltando também a importância da transmissão dessas práticas de geração em geração, assegurando que as novas gerações mantenham vivas as tradições Tukano (Tukano, 2007).

Amatiwanã Trumai, artista visual Trumai de Mato Grosso, falecido em 2018, considerava a arte como um meio de documentar e manter viva a identidade cultural. Sua obra destaca a importância da valorização cultural, conforme apontado por Menendez (2021, p. 50):

Na obra de Amati Trumai, memória e imaginação se revelam em um conjunto de pinturas que revelam o patrimônio material e imaterial de seu povo. A partir de sua memória individual, o artista cria uma obra inédita, original que remete e presentifica danças, cantos, pinturas e tradições.

Nesse contexto, ambos os artistas são exemplos de líderes e pensadores indígenas que desempenham um papel vital na defesa dos direitos e na valorização das expressões culturais de suas comunidades.

A Arte Indígena Contemporânea (AIC) emerge como um campo de tensão entre as narrativas coloniais que historicamente apagaram a produção artística indígena e as novas expressões que desafiam essa invisibilidade. Artistas e pensadores indígenas, como Jaider Esbell, Naine Terena e Ailton Krenak, oferecem perspectivas diversas, porém complementares, que ressignificam a AIC como uma manifestação política, identitária e cosmológica.

³ As obras de alguns autores, como Gabriel Gentil e Feliciano Lana, foram publicadas postumamente.

Jaider Esbell concebia a Arte Indígena Contemporânea como um ato político e decolonial que transcende os limites impostos pela crítica e pelo mercado ocidentais. Ele acreditava que a AIC não deveria ser encarada apenas como um gênero artístico, mas como um movimento de insurgência cultural, um caminho que expressa a continuidade e a resistência dos povos indígenas no contexto contemporâneo. Esbell trazia à tona a necessidade de visibilizar a arte indígena dentro dos grandes circuitos de arte, não como exotismo ou curiosidade, mas como expressão de uma epistemologia própria, carregada de ancestralidade e espiritualidade, conforme destacam Pimentel, Faria e Silva (2020, p. 484).

“Arte Indígena Contemporânea” (AIC) foi um termo cunhado por Jaider Esbell, a fim de que a “contemporaneidade” da arte não se apropriasse da produção indígena. Ele entendia que era preciso evitar que a cultura das “artes europeizantes” englobasse e uniformizasse as elaborações indígenas.

Um ponto central de sua crítica era a maneira como o mercado da arte, ao absorver artistas indígenas, muitas vezes buscava diluir suas narrativas para encaixá-las em categorias eurocêntricas e rentáveis. Esbell, no entanto, via na ocupação desses espaços uma estratégia de enfrentamento: ao ocupar galerias, museus e bienais, a arte indígena poderia provocar rupturas nos paradigmas dominantes e questionar a própria estrutura do sistema artístico ocidental.

Ao mesmo tempo, Esbell defendia que a AIC deveria manter sua espiritualidade e ligação com os territórios, mesmo ao se relacionar com os circuitos contemporâneos. Aqui reside uma tensão: se, por um lado, ele buscava inserir a arte indígena em espaços legitimadores, por outro, combatia a redução dessa arte a objetos ou produtos esvaziados de significado. A inserção deveria ser feita em seus próprios termos, respeitando sua cosmologia e ancestralidade.

Naine Terena aborda a Arte Indígena Contemporânea a partir de uma perspectiva mais crítica e pragmática em relação às estruturas de poder que moldam o sistema das artes. Para ela, a AIC não deve ser apenas um veículo de resistência cultural, mas também um instrumento pedagógico e de conscientização, capaz de reconstruir narrativas históricas marginalizadas. A arte indígena, nesse sentido, funciona como um dispositivo político que traz à tona a complexidade das culturas indígenas e denuncia os processos de silenciamento e apagamento.

Diferente de Esbell, que enfatizava a ocupação dos espaços hegemônicos como forma de ruptura, Naine Terena questiona os limites desses espaços. Para ela, as instituições artísticas e o mercado da arte ainda operam a partir de lógicas coloniais, mesmo ao promover artistas indígenas. A "inclusão" oferecida pelas instituições muitas vezes é condicionada à

domesticação das narrativas indígenas, exigindo que elas se encaixem em moldes que as tornem mais palatáveis ou vendáveis para o público não indígena.

Sua crítica aponta para a necessidade de autonomia dos artistas indígenas em relação a essas estruturas. A AIC, na perspectiva de Naine, não deve ser dependente do reconhecimento externo, mas deve se fortalecer como uma linguagem própria, pedagógica e combativa, capaz de questionar o poder e educar sobre a resistência e a contemporaneidade dos povos indígenas.

Acredito que se por um minuto pensarmos nas MEIN⁴ (olhar por um minuto viés que não o dominante sobre o outro), podemos problematizar as diferentes perspectivas e intenções, reconhecendo a diversidade dos mais de 300 povos existentes no país e por este motivo, não assumir as categorias ocidentalizadas e os demarcadores do mercado para a nossa condição de existência. (Terena, 2022, p. 402).

Dessa forma, enquanto Esbell buscava tensionar os espaços hegemônicos por meio da ocupação, Naine Terena mantém uma postura crítica e cautelosa, observando os riscos dessa inserção sem autonomia. Para ela, o foco está no papel da arte como ferramenta educativa que fortalece a luta dos povos indígenas.

Eu e o Jaider estávamos conversando bastante, inclusive por uma coisa que o Ailton [Krenak] estava mediando, de esquecer a arte indígena – AIC ou qualquer outra denominação – para encontrar um jeito de construir um pensamento e uma arte cosmopolítica, em que o ‘C’ do AIC, ao invés de ser ‘contemporânea’, fosse de ‘cosmopolítica’”, recorda Denilson Baniwa. (Baniwa, 2022.)

Ailton Krenak traz uma visão mais decisiva e filosófica da Arte Indígena Contemporânea. Para ele, a arte indígena não pode ser separada da vida e da cosmologia dos povos indígenas. A arte, nesse sentido, é parte da relação espiritual e existencial que os indígenas mantêm com a Terra, a natureza e seus modos de ser. Ele critica a própria noção ocidental de "arte" como algo separado da vida cotidiana e como uma mercadoria, algo a ser consumido ou exposto.

Krenak alerta para os perigos da mercantilização e instrumentalização da AIC no sistema da arte contemporânea. A inserção da arte indígena no mercado, embora traga visibilidade, pode gerar a diluição de seus significados originais, transformando narrativas cosmológicas e espirituais em produtos destinados ao consumo cultural. Para ele, essa inserção, quando não feita com consciência crítica, corre o risco de submeter a arte indígena às mesmas lógicas coloniais que historicamente oprimiram os povos indígenas.

⁴ Manifestações Estéticas Indígenas Contemporâneas

Em contraste com Jaider Esbell, que via na ocupação dos circuitos uma oportunidade de ruptura, Krenak é mais cético e reticente quanto a essa estratégia. Ele questiona se é realmente possível romper com o colonialismo a partir de dentro das estruturas que o sustentam. Para Krenak, a AIC deve resistir a essas pressões e manter-se como expressão cosmológica, um gesto de conexão espiritual e de preservação dos saberes ancestrais. Krenak rejeita a ideia de inserção, propondo uma arte que transcende os limites impostos pela colonialidade. Como afirma Ilana Goldstein (2024, p. 264),

Autores indígenas como Ailton Krenak (2021) e Jaider Esbell (2018 e 2021) insistem na transversalidade e onipresença das artes indígenas, que não se restringem a espaços específicos, mas atravessam a vida cotidiana e cerimonial das comunidades. Também destacam sua dimensão cosmopolítica, ou seja, sua capacidade de mediar diálogos entre coletivos humanos e não humanos. Na interação com a sociedade nacional, Arissana Braz Bonfim de Souza (2016) chama a atenção para o fato de que sua arte leva para fora da aldeia um pouco do povo Pataxó, ou ao menos desperta curiosidade sobre quem é aquele povo, pondo em xeque estereótipos do senso comum. Cristine Takuá, na mesma direção, considera as artes indígenas “uma forma delicada e mais sutil de aproximar as pessoas da nossa luta, da violência pela qual temos passado nos últimos 500 anos. (...) atinge diferentes camadas, fura bolhas para além de grupos universitários e educadores (2022: s.p.)”. Tais abordagens e interpretações, desenvolvidos dentro dos movimentos indígenas e no campo da antropologia, são essenciais para uma história da arte menos colonialista e mais plural.

Cristine Takuá afirma que “através da educação e da arte, enxergamos possibilidades de romper essas barreiras coloniais e ultrapassar os campos da imaginação, curar a mente moldada e limitada na aparência” (Takuá, 2021).

Algumas produções evidenciam a pluralidade de perspectivas e a falta de consenso entre intelectuais indígenas quanto às categorias e conceituações de arte indígena. Essas divergências se manifestam também nos modos de expografia, como exemplificado pelo Manto Tupinambá de Glicéria Tupinambá, cuja circulação por diversos espaços reafirma seu papel enquanto símbolo de memória, resistência e espiritualidade. Longe de ser um objeto estático, o manto age como mediador de encontros, promovendo reflexões sobre o colonialismo, a ocupação dos museus e a presença indígena em instituições de arte. Glicéria (2024) destaca que o manto articula cosmotécnicas ancestrais, conectando o passado ao presente e reafirmando a arte indígena como um processo coletivo, político e territorial. Sua trajetória ressignifica os espaços que ocupa e convida a refletir sobre novas formas de diálogo, memória e pertencimento.

Ao destacar as contribuições desses intelectuais, é possível compreender melhor a riqueza e a diversidade das artes indígenas, bem como os desafios enfrentados pelas comunidades na preservação de suas tradições em um mundo em constante mudança.

2.3 Arte Europeia e Instituições Culturais no Brasil: Academia Imperial de Belas Artes, Pinacoteca e Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

A chegada da arte europeia no Brasil remonta ao início da colonização portuguesa, em 1500. Os portugueses trouxeram consigo objetos artísticos, como pinturas religiosas e esculturas, destinados à decoração de residências coloniais e igrejas. Esses artefatos refletiam as tendências predominantes na Europa da época.

A arte era uma forma de expressar e legitimar o poder colonial. Ao encomendar e patrocinar obras de arte e arquitetura, os colonizadores demonstravam autoridade e riqueza, ao mesmo tempo que deixavam sua marca cultural no território que estavam colonizando. A vinda de artistas viajantes, contratados de outros países para documentar a paisagem, flora, fauna e os povos originários do Brasil, também impulsionou o patrocínio de obras de arte. De acordo com Clarice Ferreira de Sá (2016, p. 191):

Em meados do século XIX, as viagens de descoberta e exploração de novos territórios eram empreendimentos feitos por estrangeiros no Novo Mundo. Observar paisagens pela primeira vez, com sua variedade e vastidão, gerou novas formas de perceber a natureza. A descoberta científica não era o único enfoque. Artistas viajantes acompanhavam expedições por territórios longínquos a fim de documentar paisagem, fauna, flora, costumes e tipos locais. O chamado Novo Mundo recebeu viajantes de diferentes origens e esta corrida por descobertas se intensificou no Brasil principalmente após a primeira década do século XIX. As expedições começaram arranhando o litoral e foram adentrando a nação de proporções continentais.

Eles registravam, através de gravuras, desenhos e pinturas, que serviam como ferramentas de registro histórico, "descobertas" e explorações coloniais. Essas representações artísticas foram fundamentais para a construção da imagem do Brasil na Europa e para a consolidação do domínio colonial.

Instituições culturais brasileiras, como a Escola de Belas Artes, a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, foram fundadas em um contexto de profunda influência eurocêntrica. A formação dessas instituições esteve diretamente ligada ao projeto de construção de um imaginário nacional, que se apoiava em modelos europeus de arte e estética. Segundo Ana Mae (2012), essa hegemonia estética importada ignorou as manifestações culturais locais, priorizando a reprodução de valores e técnicas europeias, como o desenho acadêmico e a pintura renascentista, que foram desvinculados das realidades sociais e culturais brasileiras.

A Academia Imperial de Belas Artes, por exemplo, fundada em 1826, tornou-se uma base para a institucionalização do ensino de arte no Brasil. Esse modelo educacional,

conforme destaca Barbosa (2012), reforçava um sistema de ensino excludente e elitista, no qual o "bom gosto" era definido por parâmetros europeus, enquanto as produções indígenas e afro-brasileiras eram relegadas a um espaço de invisibilidade ou exotização. Esse padrão foi replicado por outras instituições, como a Pinacoteca e o MASP, que consolidaram a centralidade da arte europeia em seus acervos e exposições.

Ao falar sobre a arte-educação no Brasil e as influências no nosso sistema de arte, Ana Mae afirma que:

Com a República foi reiterado o preconceito contra o ensino da arte, simbolizado pela Academia de Belas-Artes, pois esta estivera a serviço do adorno do Reinado e do Império, e com o dirigismo característico do espírito neoclássico de que estava impregnada, servia à conservação do poder. (2012, p.7).

Essa predominância não se limita à produção e exibição artística; ela moldou o pensamento estético e epistemológico no Brasil. Para Ana Mae Barbosa, o ensino da arte no país, fortemente inspirado por essas instituições, perpetuou uma lógica que priorizou a cópia e a reprodução de estilos europeus, em detrimento da criatividade e do diálogo com as expressões culturais locais. Esse modelo, criticado por Barbosa como uma forma de colonialidade cultural, distanciou gerações de estudantes de suas próprias identidades culturais. A autora aponta que:

O ensino superior, que tinha como modelo a Escola Nacional de Belas-Artes, continuou em "moldes arcaicos disfarçados em reformas, as quais eram apenas simples mudança de rótulo".

A metodologia da Escola de Belas-Artes influenciou grandemente o ensino da Arte a nível primário e, principalmente, secundário, durante os vinte e dois primeiros anos de nosso século; mas outras influências dominaram durante este período: os processos resultantes do impacto do encontro efetivo entre as artes e a indústria e o processo de cientificação da Arte. Ambos tiveram suas raízes no século XIX, comprovando a afirmação anterior de que as primeiras décadas do século XX correspondem à realização dos ideais do século precedente. (2012, p.17)

Em 12 de agosto de 1816, foi fundada a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, antecessora da Academia Imperial de Belas Artes com o objetivo de desenvolver a cultura no país, proporcionando educação nas áreas de ciências, filosofia, artes e ofícios. A criação da Academia Imperial de Belas Artes, inserida no contexto do processo de escravização de negros e indígenas, refletia um projeto de "europeização" e modernização do Brasil pela coroa portuguesa. A escola foi modelada com base em instituições europeias, refletindo a cultura e a educação do colonialismo português.

A Academia Imperial de Belas Artes pode ser vista como parte de um processo mais amplo de imposição cultural e ideológica por parte do colonizador sobre o colonizado,

começando com a introdução dos primeiros objetos artísticos no Brasil e refletindo as dinâmicas de poder e dominação na sociedade colonial brasileira.

A Pinacoteca de São Paulo, um dos museus de arte mais importantes do Brasil, foi projetada com uma arquitetura neoclássica pelo arquiteto Ramos de Azevedo. O prédio foi concluído em 1900, inicialmente para abrigar o Liceu de Artes e Ofícios. Em 1905, o edifício passou a abrigar a Pinacoteca do Estado de São Paulo, com o intuito de reconhecer e promover a arte brasileira. A Pinacoteca surge para trazer referências visuais para alunos das Belas Artes, oriundas de um circuito artístico ocidental e europeu. Sob a influência da colonização cultural das artes europeias, ocorre um "embranquecimento" da arte e dos espaços em que ela circula no Brasil. Com seu rico acervo, a Pinacoteca hoje é um dos museus com o mais completo acervo de arte brasileira, abrangendo desde o período colonial até a modernidade (Pinacoteca, 2024).

O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, conhecido como MASP, também é um dos mais importantes e prestigiados museus de arte da América Latina. Fundado em 1947 por Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi, o MASP é conhecido por seu acervo de arte europeia, obras modernas e contemporâneas. Com o objetivo de trazer uma nova visão de arte ao Brasil, promovendo a arte moderna e estabelecendo uma ponte cultural entre o Brasil e o resto do mundo, sua arquitetura é uma das mais marcantes do mundo, com um edifício flutuante projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi, que foi uma inovação em termos de design e engenharia (MASP).

O acervo do MASP possui uma variedade de onze mil obras, incluindo pinturas, esculturas, objetos, fotografias e peças de vestuário de várias épocas e lugares do mundo. O museu recebe exposições temporárias, que ajudam a manter o espaço dinâmico. Sua coleção, considerada uma das mais importantes da América Latina, inclui obras de artistas como Rafael Botticelli, Rembrandt, Van Gogh, Renoir, Monet e Picasso. O MASP é reconhecido como um símbolo da modernidade e do desenvolvimento cultural do Brasil (MASP, 2024).

Durante a colonização portuguesa, que começou oficialmente em 1500, a cultura europeia foi imposta ao Brasil, moldando todos os aspectos da vida local, incluindo a arte e a educação. A partir do século XVI, milhões de africanos foram trazidos ao Brasil como escravizados, contribuindo para a construção da economia colonial e para a cultura do país. Os povos indígenas, que já estavam aqui, foram assassinados e escravizados. No entanto, suas expressões culturais e artísticas foram frequentemente marginalizadas ou ignoradas pelas instituições oficiais, o que reflete quem tem acesso a essas instituições, quem pode expor um trabalho nelas e também configura o que é considerado arte brasileira ou não. Naine Terena reforça que:

Colocada em uma linha do tempo, a arte indígena é carregada de intenções e de subjetividades, que desde sempre caracterizam a refinada força identitária dos povos aqui presentes. Tal força está alocada nas produções até os dias de hoje. Elas sempre foram originais, no que diz respeito a ter “origem”. Sempre se soube de onde vieram e para onde vão e vêm. Tais produções sempre mantiveram suas peculiaridades, o que torna ainda mais latente sua importância dentro da história da arte brasileira. Trata-se de um conjunto que não é e não será efêmero. (Terena, 2021, p.14).

Historicamente, negros e indígenas tiveram pouco acesso a essas instituições culturais, reflexo das desigualdades sociais e raciais enraizadas na sociedade brasileira. No entanto, nas últimas décadas, houve um esforço crescente para tornar esses espaços mais inclusivos. Instituições como a Pinacoteca e o MASP têm desenvolvido programas educativos e ações afirmativas para atrair e incluir públicos diversos, incluindo negros e indígenas. Essas ações incluem exposições de artistas afro-brasileiros e indígenas, além de projetos educacionais focados em escolas públicas.

A inclusão de obras de artistas negros e indígenas nos acervos e exposições temporárias é uma forma de reconhecer e valorizar suas contribuições culturais.

Essas instituições desempenham um papel fundamental na valorização do patrimônio artístico e cultural do Brasil, por meio da conservação de obras de arte, documentos e objetos históricos, assegurando que as futuras gerações possam acessar e se inspirar nesse legado. No entanto, apesar de suas iniciativas, como exposições, publicações e programas educativos voltados à difusão da cultura brasileira tanto no país quanto no exterior, ainda há desafios a serem superados. A necessidade de maior investimento, políticas públicas mais eficazes e uma abordagem mais inclusiva evidencia que os esforços realizados, embora relevantes, ainda não são plenamente suficientes para garantir a ampla preservação e valorização desse patrimônio.

3 ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

Ainda hoje, observa-se na sociedade brasileira um persistente preconceito em relação à cultura indígena, reflexo de uma história profundamente marcada pela colonização. A arte indígena contemporânea não apenas expressa a luta e resistência dos povos originários, mas também oferece um vasto universo de reflexões sobre seus sistemas artísticos, ganhando cada vez mais destaque nos últimos anos e em diversas formas de expressão artística, revelando a riqueza cultural dos povos indígenas do Brasil.

A trajetória das exposições de arte indígena no país reflete um movimento gradual de reconhecimento e valorização das culturas originárias. Desde os primeiros esforços antropológicos no início do século XX até a inclusão contemporânea de artistas indígenas de renome, esse percurso ilustra tanto a resistência quanto a adaptação desses povos em um contexto cultural dinâmico e, por vezes, adverso.

Nas décadas de 1980 e 1990, as artes indígenas começaram a ganhar maior visibilidade no cenário cultural brasileiro. Exposições como a Mostra do Redescobrimento, realizada em 2000 no Parque do Ibirapuera e itinerante por várias cidades do Brasil, destacaram a diversidade e a riqueza das produções artísticas indígenas. Nesse período, a arte indígena passou a ser reconhecida não apenas como um artefato cultural, mas também como uma forma legítima de expressão artística (Itaú Cultural, 2024).

As exposições de arte indígena no Brasil desempenham um papel crucial na valorização e difusão das culturas originárias. Um estudo detalhado das contribuições dessas exposições evidencia sua importância no cenário artístico nacional e internacional. Como observam Menendez, Aroucha e Zorzal (2023, p. 48):

Museu Amazonico, implementado em 1989, apoiou e contribuiu para a difusão da obra de Feliciano Lana, assim como o Museu da Amazônia criado em 2009, ambos localizados na cidade de Manaus. Em 2014 a exposição itinerante “MIRA - artes contemporâneas dos povos indígenas” (organizada pela Universidade Federal de Minas Gerais) percorreu a Bolívia, Equador, Peru e Brasil, expondo trabalhos de diversos artistas indígenas, entre eles, de Kaya Agari. Em 2018 o Itaú Cultural realizou a exposição “Una Shubu Hiwea - Livro Escola Viva do Povo Huni Kuin do Rio Jordão”, na cidade de São Paulo, assinada pelo coletivo Huni-Kuin. Artistas como Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Daiara Tukano foram indicados e premiados com Prêmio PIPA, que realiza edições anuais. O Festival Circuito Urbano de Arte - CURA, em 2020 exibiu obras de Daiara Tukano e Jaider Esbell, que foram selecionados para participar da próxima Bienal de São Paulo. Em 2020 a Pinacoteca do Estado de São Paulo realizou a exposição “Véxoa: nós sabemos” cuja proposta curatorial se definiu como uma exposição de arte contemporânea brasileira abrangendo 24 artistas ou coletivos de origem indígena. O festival online REC-TYTY de artes indígenas apresenta trabalhos de diversos artistas, a plataforma Visual Virtual MT traz o registro de obras de Amati Trumai, cuja produção é investigada por pesquisadores brasileiros e pelo Museu Quai Branly de Paris; e o Museu Britânico de Londres apresenta trabalhos de Feliciano Lana, em uma proposta curatorial de uma plataforma digital de produções da América Latina (sobretudo da Amazônia indígena), que não são usualmente representadas em museus.

Duas exposições de grande importância para este momento foram *Véxoa: Nós sabemos* e *Moquém Surarí: Arte Indígena Contemporânea*.

Após 105 anos da construção da Pinacoteca de São Paulo, ocorreu a primeira exposição com curadoria de uma mulher intelectual do povo Terena, apresentando artistas indígenas de várias partes do Brasil.

Em 2020, a Pinacoteca de São Paulo realizou a exposição *Véxoa: Nós sabemos*, uma mostra coletiva de arte indígena contemporânea. A exposição incluiu obras de vinte e três artistas indígenas de diversas regiões do Brasil, como pinturas, esculturas, objetos, vídeos e instalações. A curadoria, realizada pela primeira vez por Naine Terena em uma das principais instituições de arte brasileiras, foi exclusivamente indígena (Terena, 2020). *Véxoa* apresentou trabalhos que exploram diversos meios artísticos, incluindo pinturas, esculturas, desenhos, vídeos, performances e instalações sonoras.

A mostra reuniu obras de artistas como Ailton Krenak, Jaider Esbell e o Movimento dos Artistas Huni Kuin (Mahku), visando combater a visão preconceituosa de que a arte indígena se limita ao artesanato, destacando a diversidade e a riqueza das produções contemporâneas desses povos. Este evento foi um marco significativo na representatividade das artes indígenas nas instituições culturais do Brasil, ocorrendo na Pinacoteca de São Paulo. Além de celebrar a arte indígena contemporânea, a exposição promoveu um debate crucial sobre inclusão, representatividade e justiça social no contexto das artes e culturas brasileiras (*Véxoa: Nós sabemos*, 2021).

Figura 1 - Árvore de todos os saberes, Jaider Esbell



A obra faz parte da exposição *Véxoa: Nós sabemos*. Fonte: *Véxoa: Nós sabemos* (2021)

Jaider Esbell, do povo Macuxi, criou um painel colaborativo de dois metros, chamado *Árvore de todos os saberes*, que foi construído ao longo de oito anos, coletivamente, por indígenas do Brasil, Bolívia, Colômbia, Equador, Peru, Estados Unidos e México. Ele também apresenta na exposição quatro vídeos que abordam temas como o neoxamanismo, a mercantilização dos saberes dos povos originários, a denúncia dos ataques contra seus parentes indígenas Macuxi e a inserção de uma nova geração de indígenas no universo das tecnologias digitais para registrar suas memórias e experiências contemporâneas (*Véxoa: Nós sabemos*, 2021).

Alfred Gell (2018) considera que a arte pode ser entendida como um sistema de ação, intencionalmente empregado para influenciar os pensamentos e ações de outrem. A obra de Jaider Esbell, *Árvore de todos os saberes*, demonstra a agência da arte na construção de narrativas e na interação com o público. Por ser uma obra que estabelece uma rede de narrativas, redes e conexões, ela permite um diálogo entre o público e o artista.

Edgar Kanayakõ, fotógrafo do povo indígena Xakriabá, utiliza a fotografia como um meio de luta e resistência dos povos indígenas, registrando seu povo e outros povos, captando manifestações, protestos e lutas indígenas no país. O jovem Xakriabá traz a reflexão de que sua obra não deve ser vista apenas como "objeto de estudo estético, mas como todo o processo de circulação social em que os significados se constituem". Kanayakõ faz parte da comunicação-arte, em produções de etnotimídia indígena, que envolvem projetos de capacitação na fala e autonomia indígena (Terena, 2020).

A comunicação por meio da arte configura-se como um instrumento estratégico e multifacetado, que transcende fronteiras e assume papel central na visibilização das realidades dos povos indígenas em escala global. Esse processo não apenas divulga expressões culturais e rituais, mas também se torna uma linguagem poderosa para denunciar sistemáticas como invasões territoriais, assassinatos e outras formas de violência. A interseção entre arte e comunicação opera como uma ferramenta de resistência, onde a estética se funde com a política, criando narrativas que rompem silêncios históricos, mobilizam públicos e reivindicam justiça.

Figura 2 - Já! Luta e Resistência indígena. Edgar Kanaykô. 2017



Obra exposta em *Véxoa: Nós sabemos*. Fonte: Véxoa (2021)

Véxoa foi a exposição pioneira assinada por uma curadora indígena no Brasil. Naine Terena, artista, curadora, educadora, ativista e pesquisadora do povo Terena, foi responsável pela curadoria dessa inovadora mostra (2020, p. 11). A autora conclui que:

Véxoa se instaura em um mundo em reviravolta. E não poderia ser diferente, já que é uma exposição de arte contemporânea brasileira, por assim dizer, tardia. Tardia por ser somente em 2020 que artistas indígenas realizam uma exposição desse porte na instituição que a sedia. Assim, é estabelecido um diálogo direto entre a Pinacoteca e os atores sociais da arte contemporânea de origem indígena brasileira, problematizando posturas conservadoras adotadas historicamente não só por esta instituição, mas por diversas outras do ambiente artístico.

A curadora fala sobre a exposição ser tardia, pois somente nos últimos quatro anos houve mostras como *Véxoa* e *Moquém Surarî* em grandes espaços de divulgação da arte brasileira. *Véxoa* reúne um acervo de obras de artistas de diversas gerações. Onde estavam esses artistas? Por que não houve uma exposição de artes assim antes? Perguntamo-nos se essas vozes estavam sendo ouvidas durante todo esse tempo e como os ambientes artísticos recebiam essas obras. A curadora afirma que, embora a exposição tenha sido tardia, este é um momento propício para *Véxoa* acontecer. Naine Terena afirma:

[...] Em outros tempos, os meios de comunicação indígenas se fortaleceram e os grupos puderam se autorepresentar e dizer o que pensam em e sobre os seus territórios; emergiram lideranças indígenas de norte a sul do país, ocupando espaços políticos importantes – personagens com narrativas essenciais para a luta por políticas públicas e por sobrevivência. (2020, p.12)

Ailton Krenak, filósofo, escritor e ativista, um dos maiores pensadores indígenas, se destaca nesta mostra. Krenak apresentou obras que refletem a luta e a resistência indígena, além de sua visão sobre sustentabilidade e a relação com a natureza. A presença de artistas indígenas nas instituições traz à tona as histórias e saberes que foram marginalizados por tanto tempo. De maneira complementar, o autor também destaca que a arte indígena contemporânea não é apenas uma expressão estética, mas uma forma de resistência e afirmação cultural em um mundo que constantemente tenta apagar nossas identidades (Krenak, 2021). O coletivo Huni Kui Mahku, do Acre, apresentou murais que narram suas experiências e visões de mundo, contribuindo para a pluralidade da mostra.

Figura 3 - Yame Awa Kawanai, 2020.



Na foto, obra do Coletivo MAHKU – Coletivo de Artistas Huni Kuin instalada próxima à entrada da mostra 'Véxoa: Nós Sabemos'. Fonte: Fotografia de Isabella Matheus

Ao observar essas obras, notam-se elementos únicos e são mostradas informações sobre a cultura de quem a produziu. Na figura 2, é revelado o ativismo indígena da fotografia de Edgar Kanayakõ. Na figura 3, observa-se com mais clareza o fazer artístico também ligado à sua realidade, mas com elementos e conhecimentos ancestrais.

A arte indígena contemporânea traz em sua potência a possibilidade de criar pontes entre mundos e permitir que todos se reconectem com uma memória ancestral, a memória do rio, das árvores, das montanhas, da terra e de todos os seres que estão resistindo junto com nós humanos. Nesse momento em que todos estão passando por um processo de transformação, sentimos a necessidade de metamorfosear as relações e reaprender a caminhar de forma mais leve e suave sobre a terra. (Takúa, 2021).

Obras como as da artista e ativista Yacunã Tuxá, (figura 4) abordam temáticas indígenas LGBTQIA +, e utilizam-se várias linguagens artísticas para suas ações políticas.

Figura 4 - Nada vai nos parar, de Yacunã Tuxá. 2020.



Obra em exibição em Vêxoa: Nós sabemos. Fonte: *Vêxoa: Nós Sabemos* (2021)

A arte indígena está ligada ao seu coletivo, com seus trabalhos envolvendo a natureza e tudo ao seu redor, diferentemente da arte ocidental. Como afirma Denilson Baniwa (2021, p. 54), "enquanto na arte ocidental o autor da obra é o próprio artista, essa afirmação não funciona no mundo indígena, pois, em vários casos, o dono da arte não é o artista que a reproduz em tela ou corpo". Conhecido por sua abordagem crítica ao eurocentrismo e ao modernismo, Baniwa destaca que os povos indígenas não compartilham os mesmos conceitos de arte que predominam no pensamento ocidental. Naine Terena argumenta, em *Vêxoa*, que chegou o momento de os não indígenas começarem a entender o sistema de arte indígena e darem espaço às suas vozes.

O tempo do não indígena falar pelos indígenas, a partir de suas proposições, já passou. É chegado o momento da produção coletiva respeitando os modos de entender as relações dos povos originários. Relações que não focam apenas nas questões humanas, mas num entrelaçar com o universo cosmológico e ambiental. Não existe uma maneira de se entender o fazer da arte indígena, sem reconhecer o tempo espaço de onde surgem os artistas. Não é possível pensar e interpretar condições de produção, sem calcar nas relações extensivas entre os seres humanos e não humanos. (Terena, 2021, p. 69).

Neste momento, artistas, escritores e ativistas indígenas defendem que é chegado o momento de falar com os indígenas e não por eles. A curadora chama a atenção para a

necessidade de uma abordagem decolonial na arte, em um espaço onde as vozes indígenas são priorizadas, e suas visões de mundo respeitadas e incluídas. Trata-se de um apelo para que as instituições culturais, como a Pinacoteca e o MASP, reavaliem suas práticas e abram espaço para uma verdadeira inclusão e representatividade. Tamikuã Txihi, artista Pataxó, tem suas esculturas como símbolos dos guardiões da memória, destacando a resistência cultural frente ao racismo e à discriminação.

Figura 5 - Nuhwây, 2020



Áxiná, exna (onça fêmea e sua cria); Kuypô (vento); Txahab (fogo) – Guardiões da memória, 2020 - 2019. Fonte: Pinacoteca

A exposição *Véxoa: Nós sabemos* apresentou diversas obras que buscam ir além das expectativas tradicionais associadas à arte indígena, abrangendo diversas linguagens, como mídias, esculturas, pinturas, fotografias e instalações. A exposição se insere em um contexto de valorização e reconhecimento das culturas indígenas no Brasil, mostrando sua diversidade. A mostra não apenas celebra a arte indígena contemporânea, mas também promove uma discussão sobre a importância de incluir essas vozes na história brasileira. A iniciativa demonstra um movimento de descolonização das grandes instituições culturais do país, trazendo uma visão inclusiva e representativa das diversas identidades que compõem o Brasil, identidades que também desejam escrever sua história no país.

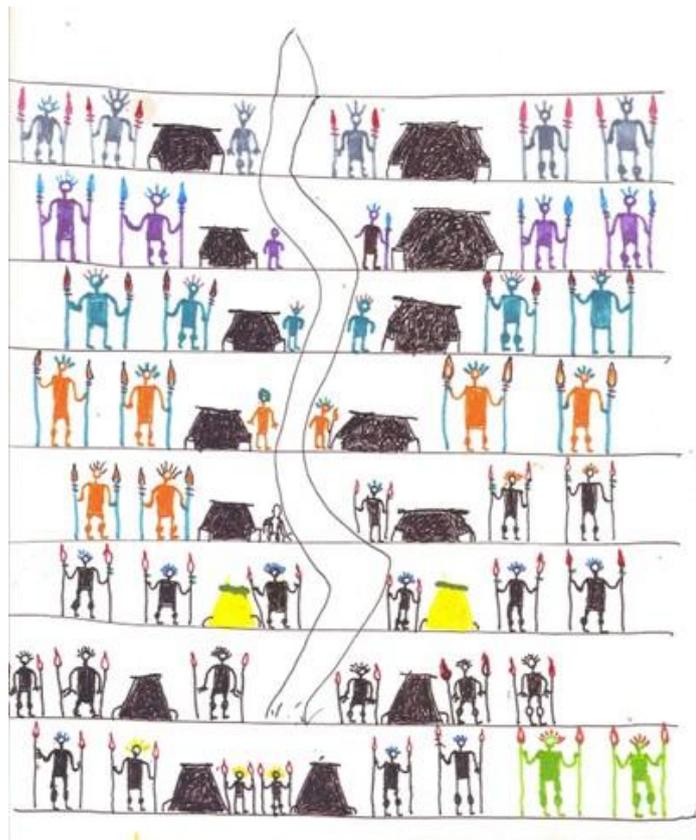
Além disso, a exposição contribuiu para o ativismo cultural, destacando as lutas indígenas por direitos territoriais, ambientais e culturais.

Continuando essa trajetória de valorização e visibilidade da arte indígena, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e a Fundação Bienal de São Paulo apresentaram, em 2021, a exposição *Moquém Surarî: Arte indígena contemporânea*, com curadoria de Jaider Esbell. A exposição apresentou obras de diversos artistas indígenas, representando histórias do universo de cada artista e seu cotidiano.

A mostra trouxe um olhar profundo sobre a arte indígena contemporânea. O nome *Moquém Surarî* faz referência tanto à tecnologia ancestral utilizada pelos povos indígenas para conservar alimentos quanto ao mito Makuxi sobre a transformação do Moquém em uma mulher que se torna uma constelação que traz a chuva (Moquém Surarî, 2021).

A exposição reuniu trabalhos de trinta e quatro artistas indígenas de diversas etnias, incluindo Baniwa, Guarani Mbya, Huni Kuin, Krenak, Yanomami, entre outras. Os artistas apresentaram obras por várias linguagens, como tecelagem, esculturas, fotografias, vídeos, pinturas e desenhos. A exposição destacou a importância de entender a arte indígena fora dos padrões coloniais tradicionais, mostrando como as visões de mundo e narrativas indígenas podem contribuir para novas formas de encontro entre culturas.

Figura 6 - Antonio Brasil Marubo – Moquém Surarî: arte indígena contemporânea



Fonte: MAM São Paulo

Jaider Esbell foi um dos artistas mais importantes para a arte indígena contemporânea. Nascido na Terra Indígena Raposa Serra do Sol, foi também escritor, curador, educador e ativista excepcional. Em *Moquém Surarî*, Esbell defendeu que os indígenas têm seu próprio sistema de arte.

Esbell considerava a arte uma forma de "recriar o mundo", utilizando elementos visuais e simbólicos para abordar temas como a reintegração da vida e a luta pela terra e pela dignidade dos povos indígenas. Seus trabalhos frequentemente envolviam figuras narrativas da mitologia Makuxi, como Kanaimés, espíritos associados à proteção e ao conflito, usados para refletir sobre a resistência indígena às ameaças que os povos indígenas enfrentam.

Quando Esbell aborda a arte indígena contemporânea, ele ressalta a importância de uma abordagem coletiva na concepção dessa expressão artística. Para ele, a arte indígena contemporânea é uma ferramenta de resistência e comunicação, uma maneira de contar suas histórias e lutar pelos seus direitos (Esbell, 2020).

Figura 7 - Jaider Esbell – Maldita e Desejada



Moquém Surarî: arte indígena contemporânea (2021). Fonte: MAM São Paulo

Exposições como *Véxoa* e *Moquém Surarí*, que apresentam obras de artistas indígenas e têm curadoria realizada por intelectuais e artistas indígenas, ilustram esse momento, ainda que tardio, como afirma Naine Terena. É hora de dar espaço a essas pessoas em grandes instituições artísticas e observar como estão sendo recebidos nesses espaços.

As obras apresentadas nessas exposições utilizam linguagens diferentes, pois os indígenas têm seus próprios sistemas de arte. Esses sistemas são distintos, uma vez que em cada grupo, em cada etnia, a arte é produzida de maneira única, com técnicas variadas. Jaider Esbell explicou que *Moquém Surarí* é uma exposição além do que estava no Museu de Arte Moderna; ali estava apresentada apenas uma parte do universo da arte indígena. Paula Berbert (2021, p. 21) aponta em *Moquém Surarí* que a arte indígena contemporânea:

Ao revelar os aspectos etnocêntricos que fundamentam a própria noção ocidental de arte, aponta-se também para a existência de uma outra acepção para essa ideia, da qual derivam maneiras próprias de expressão, de pensamentos estético e de relação com a vida, sendo, portanto, ontologicamente autônomas quanto às práticas e metodologias do sistema da arte metropolitana. Estamos falando de outra arte, da arte indígena. Assim a ordem dos fatores faz mesmo toda diferença, pois o que está em questão são agenciamentos artísticos que são indígenas antes de serem contemporâneos. Isso porque tais proposições se dão em continuidade com um arcabouço originário dos povos da terra, isto é, com seus modos milenares de racionalidade, como o xamanismo e a guerra, e seus correspondentes expressivos. E é agência coetânea do artista indígena, vivendo no trânsito entre mundos, que vai produzir também o elo entre tempos, de modo que o ancestral é contemporâneo, e vice-versa.

Cristine Takuá, professora e artista indígena, fala sobre a exposição e a negação da cultura indígena, e em um dos seus textos destaca que:

Convivemos há séculos com a negação das filosofias indígenas, das artes indígenas, das histórias e espiritualidade indígenas. Uma violência contra memórias ancestrais, contra o pensar em suas múltiplas formas, que reflete sobre essa pesada realidade que afeta a humanidade. Consequentemente, lideranças da floresta estão sendo perseguidas e até mesmo assassinadas, com o objetivo de calarem suas vozes, de enfraquecer e desequilibrar os saberes ancestrais dos povos nativos que habitam nosso país. (2021, p.48).

A arte indígena contemporânea é símbolo de resistência desses povos, suas obras apresentam encontros do seu dia a dia, a natureza, histórias de suas comunidades e de seus antepassados. O território faz parte da vida do indígena, e isso se reflete em suas manifestações artísticas. Quando se diz território e vida dos indígenas, falamos em natureza. “[...] Sem floresta não há arte, pois esta brota da própria natureza e dos conhecimentos ancestrais que habitam nas percepções e intuições de cada artista.” (Takuá, 2021, p. 48).

A arte indígena contemporânea tece pontes de encontros entre o tempo: o antigo tradicional e o novo metamorfoseado das inspirações íntimas de cada artista. Mas a arte em si, que habita no dia a dia de todas as culturas, reflete-se na essência de suas próprias realidades. Um coletivo de mulheres tecelãs produz, com o algodão, formas

múltiplas, linguagens indestrutíveis que se comunicam com seres sagrados e nos revelam saberes que há muitos séculos transmitem conhecimentos de uma ciência que não habita nos livros, mas está presente em visões espirituais que se transformam em elementos criativos de suas produções. (Takuá, 2021, p. 49).

Rita Sales Huni Kuin diz que o movimento de artistas Huni Kuin (MAHKU) trabalha obras de pintura e em suas músicas mitos de seu povo. Algumas de suas obras que estiveram na exposição *Moquéem Surarí* contam sobre a história do Yube Inu e Yube Shanu, o indígena caçador e a mulher jibóia, a história da Ayahuasca. Rita Huni Kuin fala que a natureza foi a sua professora, aprendeu a desenhar observando a natureza.

Para os povos indígenas, a natureza é quem dá sentido à vida. Tudo em seu equilíbrio. Como uma teia que nos envolve e nos direciona, nos mostrando o caminho de luz a trilhar em busca da sabedoria. Cada sinal que recebemos tem um significado para nossa vida. (Takuá, 2021, p. 50).

O curador da exposição, Jaider Esbell, não só organizou uma variedade de eventos, mas também contribuiu para a 34ª Bienal de São Paulo, que teve uma relação significativa com *Moquéem Surarí*, ao abordar temas da arte indígena contemporânea e refletir sobre as cosmovisões e narrativas dos povos indígenas, além de ambas as exposições terem sido curadas por Jaider Esbell.

São Luís, capital do Maranhão, recebeu um recorte da 34ª Bienal de São Paulo - *Faz escuro, mas eu canto*, trazendo um conjunto de artistas e obras que abordam os processos de colonização, violência e resistência que afetam a vida de milhares de pessoas até os dias atuais (34ª Bienal, 2022).

Dentre essas obras, destaco os trabalhos de Jaider Esbell e Daiara Tukano. Em sua obra *Carta ao velho mundo* (figuras 8 e 9), Jaider Esbell traz uma reflexão sobre como a arte tem sido definida nos últimos séculos. O artista utiliza como suporte um livro de pinturas europeias, inserindo desenhos e textos que denunciam a colonização, que perdura há séculos e ainda nos afeta nos dias atuais (34ª Bienal, 2020).

Figura 8 - Carta ao velho mundo, Jaider Esbell. 2021.



34ª Bienal de São Paulo - Faz escuro, mas eu canto. Exposição Itinerante no Centro Cultural da Vale do Maranhão. Foto: Acervo pessoal de Thayane Reis (2021)

Figura 9 - Carta ao velho mundo, Jaider Esbell. 2021.



34ª Bienal de São Paulo - Faz escuro, mas eu canto. Exposição Itinerante no Centro Cultural da Vale do Maranhão. Foto: Thayane Reis (2021).

As obras de Daiara Tukano estão diretamente ligadas à sua cultura ancestral, seus trabalhos têm influências dos ritos e do uso medicinal da ayahuasca, com isso a artista utiliza a imagem para mostrar aspectos que não são revelados no olhar, com influência dos rituais dos seus ancestrais (34ª Bienal, 2020).

Figura 10 - Kahtiri Eõrõ - Espelho da vida, 2020.



Daiara Tukano. 34ª Bienal de São Paulo - Faz escuro, mas eu canto. Exposição Itinerante no Centro Cultural da Vale do Maranhão. Foto: Thayane Reis (2021).

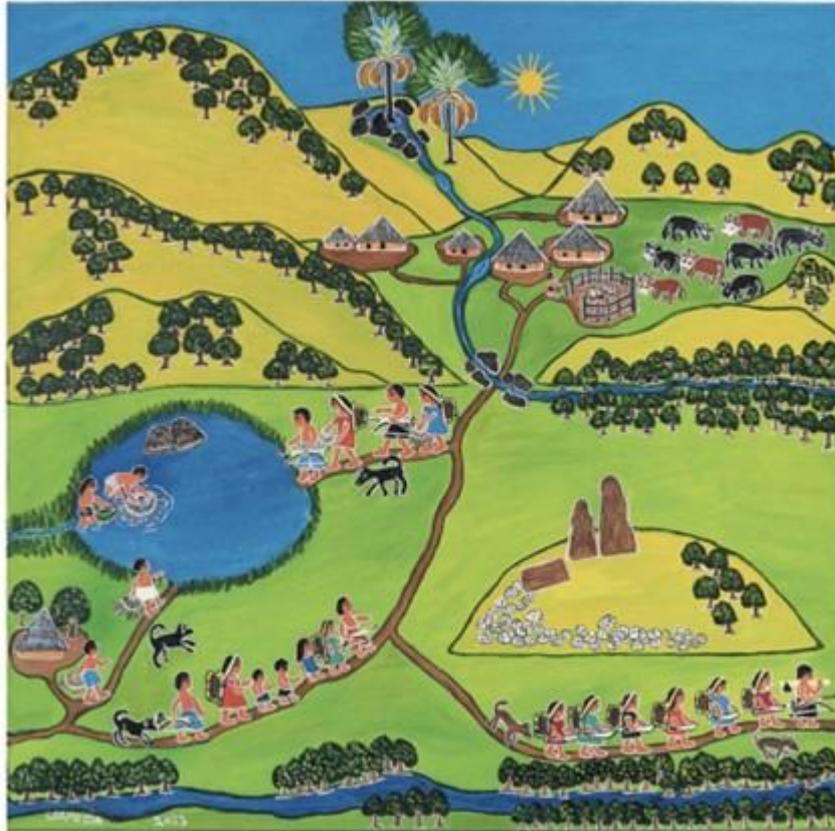
Em 2023, realizou-se a 35ª Bienal de São Paulo, intitulada *Coreografias do Impossível*, uma das exposições artísticas mais importantes do mundo. Este evento marcou um momento significativo na cena artística brasileira. Em 2020, ocorreu a primeira exposição de arte indígena contemporânea no Brasil, com uma mulher indígena assinando, pela primeira vez, uma exposição na Pinacoteca de São Paulo. Essa mostra questionou a expografia das obras indígenas, confrontando a visão de que seriam apenas artefatos e evidenciando o embranquecimento da arte no país. A 35ª Bienal, com uma curadoria coletiva e 80% dos artistas sendo negros, representa uma transformação no cenário artístico. Esse cenário inédito no Brasil redefine o espaço e o tempo da exposição.

A edição teve como questão norteadora para sua construção: "Como corpos em movimento são capazes de coreografar o possível, dentro do impossível?" Os artistas responderam a essa provocação com obras que exploram essa temática.

Carmézia Emiliano, uma das artistas indígenas presentes na 35ª Bienal, retrata em suas obras o cotidiano das mulheres indígenas, destacando os múltiplos papéis que desempenham em suas comunidades. "No final dos anos 1980, ela mudou-se para Boa Vista e

iniciou sua prática em pintura. Suas inspirações derivam da memória da vida comunitária, reforçando constantemente seus laços com a ancestralidade" (35ª Bienal, 2023).

Figura 11 - Lenda do casal americano, 2023. Óleo sobre tela, 70x70 cm.



Fonte: 35ª Bienal (2023)

Denilson Baniwa traz uma integração profunda entre obra e comunidade, tendo, nos últimos anos, investigado as instituições de arte não indígenas. Sua obra propõe uma reelaboração do conceito de arquivo como instrumento pedagógico e fabricação da história, explorando temas como a roça, o tempo e o ato de partilha, enquanto reinterpreta a memória (35ª Bienal, 2023).

Em 2024, ocorre a 60ª Bienal de Veneza, destacando o pavilhão dos povos originários, sua curadoria e os artistas. Este evento continua sendo um dos mais prestigiados no mundo da arte contemporânea, apresentando uma variedade de exposições e artistas inovadores. O pavilhão brasileiro foi renomeado para Hãhãwpuá, em referência ao território Pataxó antes da colonização portuguesa, simbolizando a resistência indígena e a reconquista cultural. A exposição, intitulada *Ka'a Púera: We Are Walking Birds*, é curada por Denilson Baniwa, Arissana Pataxó e Gustavo Caboco Wapichana, enfatizando a resiliência dos povos Tupinambá,

reconhecidos novamente pelo Estado brasileiro em 2001. *Ka'a Pûera* representa a vegetação renascente e a ave que se camufla nas florestas densas, refletindo a história de sobrevivência e resiliência dos Tupinambá (Bienal de São Paulo, 2024).

Na Bienal de Veneza de 2024, a arte indígena brasileira é destacada no Pavilhão Hãhãwpuá. A artista principal, Glicéria Tupinambá, é a primeira artista indígena a representar o Brasil na Bienal de Veneza, junto com Olinda Tupinambá, Ziel Karapotó e o coletivo MAKHU. A obra de Glicéria, *Ka'a Pûera: Nós Somos Pássaros que Andam*, explora a simbologia do pássaro capoeira, simbolizando as florestas ameaçadas dos Tupinambá e a resistência cultural de seu povo (My Art Guides, 2024). A curadoria coletiva de Denilson Baniwa, Arissana Pataxó e Gustavo Caboco Wapichana enfatiza a história da resistência indígena no Brasil (Bienal de São Paulo, 2024).

O Pavilhão Hãhãwpuá busca amplificar vozes marginalizadas e abordar questões de direitos territoriais e resiliência cultural. A obra de Glicéria inclui um manto Tupinambá, peça de grande significado histórico e cultural, que destaca questões contemporâneas de colonização e resistência anticolonial (Bienal de São Paulo, 2024).

Figura 12 - Colheita maldita, 2022. Fotografia digital



Fonte: 35ª Bienal (2023)

Outras exposições desempenharam um papel essencial no reposicionamento dessas expressões como protagonistas no cenário artístico contemporâneo, como a mostra *Histórias*

Indígenas (2023), realizada pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP). Com uma curadoria diversa e interdisciplinar, a exposição apresentou obras de mais de 90 artistas, abrangendo diferentes épocas e territórios. Este projeto propôs uma releitura crítica da história da arte, centrando a arte indígena como uma forma de conhecimento e existência. Ao destacar temas como espiritualidade, relação com a terra e enfrentamento das violências coloniais, a mostra evidenciou a produção indígena como um campo ativo, que ultrapassa visões exotizantes ou estagnadas.

A exposição *MAHKU: Mirações* (2023) trouxe ao público as obras do Movimento dos Artistas Huni Kuin. O coletivo apresentou pinturas baseadas nas experiências sensoriais e espirituais dos rituais com ayahuasca, conhecidas como "mirações". Essas imagens vibrantes narram a cosmovisão Huni Kuin e demonstram como a arte visual pode ser uma extensão de práticas comunitárias e espirituais. Além de afirmar uma estética própria, o trabalho do MAHKU desafia as concepções convencionais de autoria e reforça o papel coletivo na produção artística indígena (MASP).

Complementando essa abordagem, a exposição *Carmezia Emiliano: Árvore da Vida* (2023) destacou a obra da artista Carmezia Emiliano, originária da etnia Tukano, do Alto Rio Negro. Suas pinturas evocam elementos da floresta e mitologias de seu povo, abordando a interdependência entre natureza, espiritualidade e cultura. A "árvore da vida", tema central da exposição, reflete a luta pela preservação ambiental, evocando o papel da memória e da ancestralidade como fundamentos da arte indígena contemporânea.

O sistema no qual estamos inseridos ainda reflete influências coloniais, perpetuando padrões de pensamento e reprodução cultural colonizadora. A arte indígena contemporânea vem ganhando espaço recentemente em grandes instituições, apesar de já ser reconhecida pela antropologia. A persistência dessas influências coloniais pode explicar, em parte, o atraso no reconhecimento e valorização das culturas indígenas, que são igualmente parte integrante do Brasil. Existe ainda uma percepção estrutural de que os povos indígenas pertencem ao passado. Ao abordar a arte indígena contemporânea, incorporam-se elementos como cestarias, máscaras e arte plumária, entre outras expressões artísticas dos povos originários. Essa arte não se limita a pinturas a óleo, performances ou trabalhos audiovisuais, mas incorpora estéticas que emergem do cotidiano, dos territórios, das lutas e da natureza.

Nos últimos anos, as instituições de arte no Brasil têm reconhecido a importância de incluir a arte indígena contemporânea em seus acervos, organizações e planejamentos, em grande parte devido aos movimentos indígenas que desafiam a predominância de espaços brancos nas instituições artísticas e a perspectiva eurocêntrica. Exposições como *Véxoa: Nós*

Sabemos e Moquém Surari: Arte Indígena Contemporânea foram pioneiras na integração dessas vozes no mercado de arte dominante.

Artistas indígenas como Jaider Esbell e Denilson Baniwa compartilharam suas experiências nesses espaços institucionais, destacando os benefícios e desafios. Baniwa descreve sua arte como "uma ponte entre o ancestral e o contemporâneo" (Entrevista ao El País, 2021), demonstrando um desejo de perpetuar tradições enquanto as adapta aos contextos modernos. Esbell (2020) afirmou que a arte indígena contemporânea é uma ferramenta de resistência e comunicação, utilizando esses espaços para promover diálogos e conscientização sobre questões indígenas. Darcy Ribeiro (1986) destacou que as culturas indígenas representam formas de resistência e adaptação, mantendo suas identidades mesmo diante da pressão externa.

Apesar dos avanços conquistados e em curso, os artistas indígenas ainda enfrentam desafios ao ingressar nessas instituições, que muitas vezes mantêm práticas e mentalidades coloniais que dificultam a verdadeira integração e valorização das culturas indígenas. No entanto, instituições abertas ao diálogo e dispostas a adaptar suas práticas para incluir perspectivas indígenas podem criar ambientes mais inclusivos e representativos.

Conclui-se que a arte indígena contemporânea, quando genuinamente incorporada às instituições de arte, tem o potencial de transformar não apenas esses espaços, mas também as narrativas culturais predominantes. Para isso, é crucial que essas instituições estejam abertas ao diálogo, comprometidas em ouvir e aprender com os artistas indígenas de maneira colaborativa e respeitosa. Programas de residência artística, colaborações com comunidades indígenas e a contratação de curadores indígenas são passos fundamentais para iniciar esse processo.

Artistas como Jaider Esbell e Denilson Baniwa não apenas enriquecem o panorama artístico com suas obras, mas também provocam reflexões essenciais sobre identidade, resistência e pertencimento. É crucial um compromisso contínuo com a educação, o respeito à diversidade cultural e a inclusão.

3.1 Zahy Tenetehar na Arte Indígena Contemporânea: Trajetória e conexões ancestrais

Zahy Tenetehara, multiartista do povo Tenetehara, nasceu na aldeia Colônia, no território indígena Cana Brava, no Maranhão. Cresceu imersa na luta pela defesa de sua terra e identidade. Sua obra representa a conexão entre os saberes indígenas e a crítica à colonialidade, propondo novas formas de resistência visual e simbólica (Zahy, 2024).

A trajetória da artista é marcada por suas conexões ancestrais com as tradições Guajajara e sua capacidade de dialogar com questões contemporâneas. Zahy utiliza o *zeéng eté*, sua língua materna, como base para a criação de obras que questionam os estereótipos impostos pela colonização e promovem a valorização das filosofias indígenas (Katahirine, 2024).

Entre os destaques de sua produção estão as obras *Karaiw a'e wà* (O Civilizado) e *Máquina Ancestral: Ureipy*. Em *Karaiw a'e wà*, Zahy problematiza a invenção da "civilidade" ocidental, confrontando as ideias de progresso e modernidade com a marginalização das culturas indígenas. Esta obra busca "recentrar as cosmologias Tenetehar-Guajajara como formas de relacionalidade atentas às inteligências humanas e não humanas" (Zahy, 2022, n.p. *apud* Artishock, 2023).

Em *Máquina Ancestral: Ureipy*, apresentada no Canal Projects em Nova York, Zahy amplia essas reflexões, propondo uma visão crítica das narrativas hegemônicas de exploração espacial e conectando-as às cosmologias indígenas (File Festival, 2023). Ambas as obras utilizam vídeos experimentais para imergir o espectador em questionamentos sobre colonialismo, ancestralidade e sobrevivência cultural.

Zahy também participou da ocupação da Aldeia Maracanã no Rio de Janeiro (2006–2013), lutando pelo reconhecimento do antigo prédio do Museu do Índio. Ela já esteve em exposições importantes, como a mostra *Dja Guata Porã* no Museu de Arte do Rio (2017–2018) e realizou uma instalação no MASP em 2021, com obras como *Aiku'è zepé (Ainda R-existo)* e *Pytuhem (Respirar)*.

Além de sua contribuição ao mundo artístico, Zahy Tenetehara é uma ativista dedicada aos direitos indígenas. A devastação das florestas, a invasão de terras indígenas por mineradoras e fazendeiros, como observamos em sua obra *Reexisto*, e a violência contra os povos indígenas são temas recorrentes em suas produções. Para Zahy, arte e ativismo caminham lado a lado.

A artista apresentou no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em 2021, o trabalho *Aiku'è (R-existo)*, 2017. A performance aborda a necessidade de manifestar o massacre da cultura indígena. A narrativa retrata o nascimento de um ser em conjunto com a natureza, que passa por um processo de busca por sua identidade, busca que foi interrompida pela cultura ocidental. A obra também destaca a pintura como sua primeira identidade, parte de sua ancestralidade e origem cultural (MASP, 2021).

Figura 13 - Zahy Guajajara, *Aiku'è (Re-existo)*, 2017.



Fonte: MASP (2021).

Aiku'è (Re-existo), de Zahy Guajajara, é uma videoperformance profunda que articula visualmente a ancestralidade, a resistência e os processos de apagamento e sobrevivência vividos pelos povos indígenas. O vídeo começa com uma cena difícil de entender: folhas secas movem-se sobre o chão, como se pulsassem, enquanto o som da floresta cria uma atmosfera de mistério. Aos poucos, de forma cadenciada, elementos humanos emergem do movimento das folhas – um olho, uma boca, um nariz, partes de um corpo humano – revelando que o pulsar vem de uma mulher coberta de folhas e lama. Ela nasce da terra, levantando-se em um plano médio que a enquadra como parte indissociável da floresta.

Ao se erguer, coberta de lama e folhas, ela olha para o céu e grita, um ato que ecoa tanto dor quanto um surgimento. A câmera aproxima-se do rosto em um plano detalhe e começa a surgir uma voz narrando um texto, legendado em inglês, que denuncia as violências históricas e atuais contra os povos indígenas. Esse texto é um testemunho de luta e memória, inserido na narrativa individual da performer no contexto coletivo de resistência indígena.

Ao sair da água, ela começa a pintar seu rosto, utilizando uma tinta semelhante ao urucum para pintar com grafismos tradicionais, evocando a reconexão com suas raízes culturais. No entanto, essa pintura é apagada, quando, em movimentos bruscos, ela borra toda a pintura e passa água sobre o rosto, desfazendo os traços e, simbolicamente, questionando o apagamento da identidade indígena. Em seguida, aplica maquiagem ocidental – batom, delineador, rímel – ações carregadas de uma ambiguidade inquietante. A câmera captura sua expressão de dor

enquanto ela olha diretamente para o espectador, chorando enquanto completa a maquiagem. Esse momento sugere um comentário crítico sobre a assimilação forçada e a pressão para atender a padrões estéticos externos que negam sua origem.

A narrativa visual segue com uma mudança de perspectiva: a câmera foca em uma minhoca subindo pelo corpo da atriz, um símbolo potente de vida e transformação, mas também de vulnerabilidade e ciclo natural. Coberta de lama, ela entrelaça as mãos atrás da cabeça e passa mais lama no rosto e cabelo, um gesto que mistura conexão e reconstrução. O texto continua sendo lido, conectando o corpo à terra e à ancestralidade. Ao final, o canto em língua Tenetehar retorna, preenchendo o espaço com a sonoridade da resistência e espiritualidade. A artista, agora grávida e camuflada por lama e folhas, levanta-se em um plano aberto, reafirmando a ligação entre o feminino, a terra e a criação.

O vídeo *Aiku'è (Re-existo)* de Zahy Guajajara é uma obra profundamente poética que explora a tensão entre identidade indígena e a imposição de padrões ocidentais. A peça começa com uma cena silenciosa, onde folhas secas se movem suavemente no chão, acompanhadas pelo som da floresta. Esse movimento inicial, quase imperceptível, pulsa de maneira quase orgânica, como se estivesse introduzindo o espectador ao coração da terra, onde a vida se conecta com o que é ancestral. O ritmo da respiração da performer, como uma camuflagem que integra seu corpo à natureza, se funde com o ambiente natural ao seu redor, criando uma sensação de pertencimento e transcendência.

Logo, as folhas começam a se mover de forma mais deliberada, revelando aos poucos a figura de uma mulher coberta por elas, como se surgisse da própria terra. Sua postura inicial, erguendo-se em um plano médio, evoca a imagem de um nascimento ou renascimento, sugerindo uma forte conexão com a terra. Ela se levanta coberta por lama e folhas, com um grito que ressoa como um grito de resistência, mas também de desconforto e dor. O grito ecoa a força da terra e da mulher, que luta contra as forças que tentam apagar sua cultura.

A câmera abre o plano, revelando o ambiente ao seu redor: uma floresta que, ao mesmo tempo, é refúgio e espaço de resistência. Esse espaço natural, mas também ameaçado, é onde ela está em constante transição. Em seguida, a performer se lava no rio, limpando o rosto e, ao mesmo tempo, apagando os vestígios de uma pintura indígena que, em seguida, é substituída por maquiagem ocidental. Este ato de trocar o grafismo tradicional por maquiagem simboliza o processo de assimilação forçada e a tentativa de apagar a identidade indígena em favor de um padrão estético global. A dor expressa em seu olhar, enquanto aplica batom, delineador e rímel, é um reflexo do sofrimento causado pela perda de sua conexão original.

A leitura da legenda em inglês, que fala sobre as violências que afetam os povos indígenas, destaca a dicotomia entre a resistência cultural e o apagamento imposto pela sociedade dominante. A maquiagem, que deveria ser um símbolo de beleza, torna-se, na obra, um marcador da desconstrução forçada da identidade, intensificando a dor visível em seu rosto. A câmera, com sua atenção aos detalhes, capta a expressão de perda e resignação, enquanto a performer parece questionar sua própria existência dentro de um contexto em que sua identidade não é aceita em sua forma original.

No entanto, ao longo da obra, a performer reafirma sua identidade. A lama, aplicada em seu corpo e rosto, simboliza uma conexão renovada com a terra e com suas raízes culturais. O retorno à pintura indígena com o uso de urucum, após a destruição temporária da pintura inicial, é um gesto de resistência silenciosa e de afirmação da ancestralidade. A cena final, em que a mulher grávida se ergue coberta de lama e folhas, reflete o poder da criação e da continuidade, simbolizando não apenas a persistência da identidade indígena, mas sua renovação constante, apesar das forças de homogeneização.

Aiku`è (Re-existo) é, assim, uma obra de resistência e renascimento. Zahy Guajajara utiliza a performance para questionar o apagamento das culturas indígenas, ao mesmo tempo em que afirma a importância da ancestralidade e da resistência feminina dentro desse contexto. No centro dessa narrativa visual, emergem as perguntas suscitadas por Ilana Goldstein (2019, p. 90): "Como ter filhos e criá-los com esperança, num contexto político em que se tentará negar sua existência? Como falar em arte indígena, se a própria sobrevivência do artista não está garantida?" Essas reflexões não são respondidas diretamente pela obra; em vez disso, elas se materializam em cada pausa, em cada olhar, em cada som que ecoa no espaço vazio e no coração do espectador.

Aiku`è (Re-existo) não é apenas uma obra de arte, mas um manifesto. Com uma narrativa visual que combina tradição e modernidade, Zahy Guajajara desafia as fronteiras entre o tradicional e o contemporâneo, entre o indígena e o urbano. Sua obra é um grito silencioso de sobrevivência e resistência, convidando a todos a refletirem sobre o que significa existir, resistir e reexistir dentro de um contexto de constantes pressões externas. Ao transformar o corpo em um campo de batalha entre duas identidades, Zahy reafirma a importância de assegurar as condições de vida e da cultura indígena, reafirmando a luta pela terra, pelo corpo e pela memória coletiva.

A vida e a arte de Zahy Tenetehar estão profundamente entrelaçadas com a espiritualidade e a tradição de seu povo. Os Guajajara, conhecidos como Tenetehara, possuem uma rica tradição de cantos, danças, rituais e pinturas que servem tanto para a proteção espiritual

quanto para marcar momentos importantes da vida comunitária. Essas tradições são refletidas diretamente no trabalho de Zahy, que utiliza a pintura corporal em suas performances e obras visuais, reinterpretando o simbolismo de sua cultura para o público contemporâneo. O material usado em sua obra carrega uma história ancestral que Zahy faz questão de manter viva, resistindo à homogeneização cultural imposta pela modernidade.

No cenário artístico contemporâneo, Zahy ocupa um lugar de destaque ao trazer para o público questões muitas vezes invisibilizadas, utilizando sua arte como uma ferramenta poderosa de denúncia e conscientização. Sua trajetória artística e ativista representa um marco importante na luta pelo reconhecimento da identidade indígena e da terra, ecoando as tradições de seu povo e projetando-as no futuro.

No próximo capítulo, será apresentado o povo Tenetehara e sua cultura material, rituais e obras, como exemplo concreto das ricas contribuições culturais dos povos indígenas do Brasil.

4 ARTES E CULTURA TENETEHARA: As fotografias de Santos Guajajara

Os povos indígenas possuem uma cultura diversa, podendo a arte estar ligada ao cotidiano, elementos naturais, rituais, entre outros. A arte plumária, um dos estilos artísticos, é produzida de um jeito próprio e único. Berta Ribeiro (1957) pontua que por muito tempo, quando se pensava nos povos indígenas, se remetia a uma imagem de pessoas nuas com penas em volta do corpo como enfeite. Quase toda documentação visual dos povos originários desde a colonização os representa adornados com penas e plumas. Berta Ribeiro (1957, p.11) ainda afirma que: “Desde os primeiros encontros entre índios⁵ e europeus, os adornos plumários suscitaram o interesse e a admiração dos observadores, mais sensíveis como a arte indígena mais elaborada [...]”

A glória do corpo índio, porém, é a nudez emplumada. Em consequência, a mais alta e refinada de suas criações é a arte plumária, por seu caráter de criação não utilitária voltada para a pura busca de beleza; pela técnica apuradíssima em que se assenta, associada ao rigor formal com que cada peça é configurada; e, afinal, porque é servida pelo material mais nobre e mais belo de que os índios dispõem, tanto pela textura e forma como e, sobretudo, pela gama extraordinária de seu colorido maravilhoso (Ribeiro *et al.*, 1957, p.54-55).

Figura 14 - Retrato de indígenas com adornos plumários, arco e flechas.



Foto: Vicente Carelli, 1980. Fonte: PIB

⁵ Na década de 1990, o termo "índio" era amplamente utilizado em trabalhos acadêmicos devido a convenções históricas e linguísticas da época. Pesquisadores como Berta Ribeiro usaram esse termo seguindo as normas estabelecidas, influenciadas pelas ciências sociais e políticas públicas. Posteriormente a este período o termo "índio" foi considerado pejorativo, por se tratar de uma designação imposta pelos colonizadores em uma narrativa distorcida sobre os violentos processos de colonização.

A imagem e a ideia dos colonizadores europeus sobre os povos indígenas serem inferiores, primitivos e selvagens, ecoam até os dias atuais. Isso reflete sobre o jeito que são tratados na sociedade.

Povos e povos indígenas desapareceram da face da terra como consequência do que hoje se chama, num eufemismo envergonhado “o encontro” de sociedades do Antigo e do Novo Mundo. Esse morticínio nunca visto foi fruto de um processo complexo cujos agentes foram homens e microorganismos mas cujos motores últimos poderiam ser reduzidos a dois: ganância e ambição, formas culturais da expansão do que se convencionou chamar o capitalismo mercantil. [...] (Cunha, 1992, p.118).

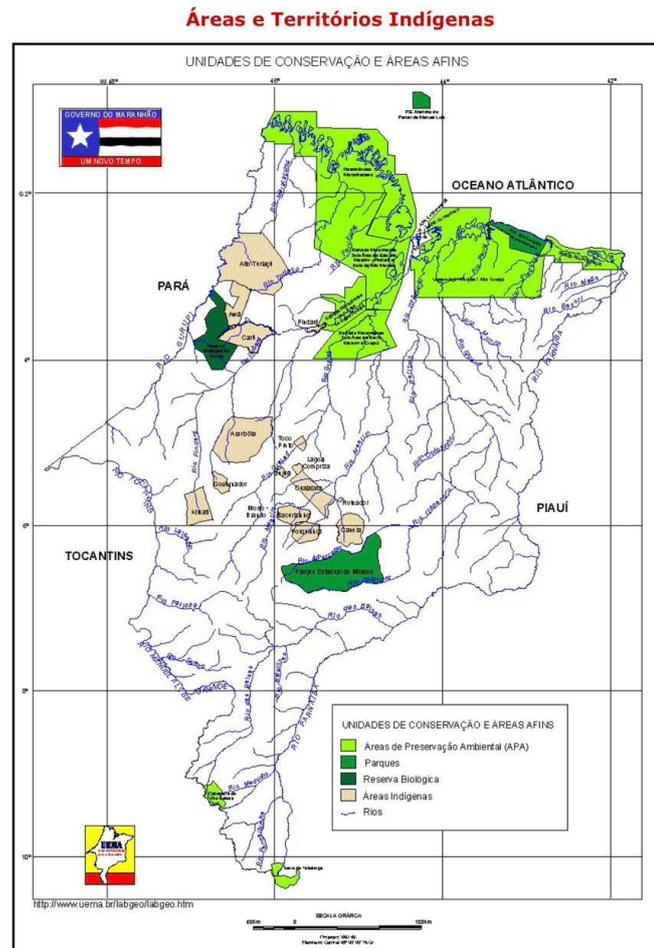
Falando dos primeiros encontros entre os indígenas e europeus, é necessário falar da violência que os povos indígenas viveram desde a chegada dos portugueses ao Brasil em 1500, e como essa colonização afeta essa população até os dias atuais.

No trágico capítulo sobre a colonização da América pouco se fala do genocídio e etnocídio praticado contra os povos originários. Ao contrário da história real, a ideologia nacional predominante a respeito da história indígena e sua relação com o colonizador europeu ocorreu de um modo pacífico, mediado pela bondade da Igreja Católica Apostólica Romana e ações do catecismo jesuíta, que visava salvar as almas indígenas de sua condição de inferioridade. Porém, a realidade das missões foi marcada pelo extermínio em massa das populações, a partir da contaminação por doenças trazidas do continente europeu. (Menendez; Taukane, 2021, p.44).

O processo de ocultamento da violência contra os povos indígenas começou desde o período colonial; tentou-se de várias maneiras esconder essa violência e justificar a escravização que os indígenas viveram. Até os dias atuais os povos indígenas vivem em conflitos territoriais e sofrendo ameaças.

Os Tenetehara, também conhecidos como Guajajara, habitam várias terras indígenas no estado do Maranhão. Entre as principais estão as Terras Indígenas Cana Brava, Caru, Arariboia, Pindaré e Rio Pindaré, localizadas estrategicamente ao longo de rios e regiões de mata, que proporcionam condições favoráveis para atividades tradicionais como a agricultura, pesca e caça (ISA, 2024). Eles ainda sofrem diversas ameaças e conflitos sobre seu território até os dias atuais. Para esse povo o território faz parte de suas vidas e carrega elementos materiais e imateriais, que possibilitam grandes momentos ao longo de sua vida, incluindo rituais.

Figura 15 - Mapa do Maranhão com terras indígenas em destaque.



Fonte: UEMA

A cultura material e imaterial dos Tenetehara está ligada ao seu território, que diretamente está ligado a suas festas e rituais, como forma de valorização e resistência. Claudio Zanoni (2015, p. 49) identifica que:

A vida do Tenetehara é marcada por fases bem definidas dentro do universo social ao qual cada família extensa pertence. Podem ser definidas como algo determinante de personalidade, que é estruturada a partir de etapas relacionadas com cerimônias próprias, a fim de permitir a inserção do indivíduo na sociedade.

Os Tenetehara passam por rituais desde o início de suas vidas, como forma de preparação do seu ser para as fases da vida. Entre seus rituais, existe o ritual de iniciação feminina, chamado festa da menina-moça, um ritual que celebra a passagem da menina para a vida adulta. Este ritual tem algumas fases, entre elas temos a primeira, que ocorre após a

menarca⁶. Ao descobrir que está menstruada, a menina comunica a família para que sejam iniciados os preparativos para a cerimônia. A menina moça vai para a tocaia, lugar fechado coberto de palha onde ficará reclusa por sete dias. Lá, sua franja é cortada e seu corpo é pintado com jenipapo por sua avó. (Zanoni,2015).

Figura 16 - Tocaia coberta de palha.



Acervo do Centro de Pesquisa em História Natural e Arqueologia do Maranhão. Foto: Silvio Santana (2016)

Figura 17 - Menina moça sendo pintada de jenipapo



Fonte: Foto de Ana Caroline Amorim (2016).

⁶ Menarca: Primeira ocorrência do ciclo menstrual da mulher, marcando o início da puberdade e da capacidade reprodutiva. Geralmente ocorre entre os 9 e 16 anos, com média variando conforme fatores genéticos, ambientais e de saúde. (Santos, *et al.*, 2018)

Após o ritual da primeira menstruação, a menina-moça é aconselhada sobre como será sua vida a partir desse momento. Após um mês, inicia-se a mandiocaba⁷, que prepara a moça para ser futuramente mãe. Em seguida, dá-se início à festa do moqueado, uma preparação da carne do moqueado para ser distribuída para os participantes, ritual que é planejado com antecedência. (Zanoni, 2015).

Figura 18 - Mãe da menina-moça colando plumas em seu corpo



. Lagoa Quieta, TI Araribóia, Maranhão. Fonte: Foto de Ana Caroline Amorim Oliveira (2016)

Figura 19 - Meninas-moças na tocaia, com o corpo coberto de plumas e acessórios de miçangas e penas.



Lagoa Quieta, TI Araribóia, Maranhão. Acervo do Centro de Pesquisa em História Natural e Arqueologia do Maranhão. Fonte: Foto de Silvio Santana.

⁷ Mandiocaba, segundo Cláudio Zanoni (2015), é um prato tradicional que utiliza a mandioca como base.

Neste capítulo, exploramos o ritual de iniciação das mulheres e, a seguir, apresentamos a perspectiva de Santos Guajajara, artista e fotógrafo indígena que construiu sua trajetória documentando a vida cotidiana, festas e rituais de sua comunidade. Durante uma visita à aldeia Lagoa Quieta, Santos compartilhou, em entrevista, detalhes de seu percurso na fotografia, iniciado em 2015, quando participou de uma oficina de comunicação. Desde então, vem registrando imagens que conectam diferentes gerações da comunidade, utilizando inicialmente equipamentos emprestados.

Santos aprendeu a fotografar observando e desenvolveu uma abordagem que valoriza tanto a estética quanto a dimensão cultural dos momentos que captura. Suas imagens não apenas documentam eventos, mas também estabelecem uma ponte entre os mais velhos, as memórias coletivas e as novas gerações, promovendo reflexões sobre a continuidade e a vitalidade das práticas culturais. Ele destaca a importância de eternizar as experiências do cotidiano, conferindo às imagens um papel central na construção de narrativas da comunidade a partir de uma perspectiva interna.

A seguir, apresentamos uma seleção de imagens capturadas por Santos Guajajara, que contextualizam os elementos do ritual de iniciação das mulheres. Essas fotografias revelam não apenas aspectos específicos do evento, mas também a riqueza de um olhar que dialoga com os valores e as transformações da comunidade Guajajara.

Figura 20 - Santos Guajajara. Festa da menina moça, 2021.



Fonte: Acervo de Santos Guajajara.

Na figura, é possível perceber a riqueza de detalhes que compõem a cena capturada por Santos Guajajara. O olhar sensível do fotógrafo evidencia o contraste vibrante entre as cores das plumagens, dos colares de miçanga e da pintura corporal. O preto intenso que cobre os corpos funciona como fundo visual, ressaltando os adornos e os traços das pinturas faciais, criando um equilíbrio estético que valoriza os símbolos presentes no ritual.

O gesto das meninas, com a cabeça inclinada, sugere respeito pelo momento vivido, enquanto a proximidade entre elas simboliza união. Essa sensação de coletividade não se limita apenas às participantes registradas, mas parece irradiar para todos que compõem o contexto do ritual – cantores, famílias e outros membros da comunidade – cuja presença é quase tangível, mesmo fora do enquadramento. Há um cuidado evidente em cada detalhe: os adornos, as texturas das penas, os colares e os elementos nas mãos das participantes são representações de um universo simbólico profundo, carregado de significados que ultrapassam o instante capturado.

Ao ampliar o olhar para outras imagens de Santos Guajajara, observa-se que essa mesma sensibilidade está presente em toda sua obra. O fotógrafo, integrante ativo da comunidade, se posiciona não apenas como observador, mas como alguém que participa, compreende e compartilha a importância do que registra. Suas imagens capturam a vivência, a espiritualidade e a relação das pessoas com o tempo, o espaço e a ancestralidade.

Seja nas cenas dos rituais, nas festas ou no cotidiano da aldeia, há sempre um cuidado em destacar a harmonia entre os corpos, os símbolos e o ambiente. Santos Guajajara utiliza a fotografia como instrumento para eternizar memórias e reafirmar a vitalidade da cultura Guajajara, conectando passado, presente e futuro. Sua obra não se limita à documentação; ela convida à reflexão sobre o papel das imagens na transmissão de saberes, na valorização das tradições e na resistência frente às narrativas externas.

Figura 21 - Santos Guajajara. Cultura Tentehar a festa da Menina moça. Maranhão, 2023.



Fonte: Acervo de Santos Guajajara.

Figura 22 - Santos Guajajara - Meninas-moças antes ao amanhecer. Lagoa Quieta, TI Araribóia, Maranhão, 2020



Fonte: Acervo de Santos Guajajara.

Figura 23 - Meninas-moças no encerramento da festa do moqueado.



Lagoa Quieta, TI Araribóia, 2020. Fonte: Acervo de Santos Guajajara.

A iniciação feminina representa o ritual por excelência dos Tenetehara atuais. Sua duração varia muito, sendo que se iniciam com a primeira menstruação; prosseguem com a preparação física e psicológica da adolescente por partes das avós, a fim de formar a futura mãe; e terminam quando a jovem é apresentada à sociedade. [...], (Zanoni,2015, p. 64)

Figura 24 - Adorno plumário tecido de algodão, revestido com penas de arara e tucano



Autor: Cíntia Guajajara. Ano: 2009. Terra indígena: Araribóia. Acervo do Centro de Pesquisa em História Natural e Arqueologia do Maranhão. Foto: Thayane Reis.

Podemos observar os elementos que compõem as vestimentas e adornos usados nessa fase das meninas-moças. Os adornos vermelhos e amarelos (figura 19) são usados à tarde, com as cores do pôr do sol, feitos com penas de arara. Essa ave simboliza a circulação de notícias entre as aldeias e proteção de doenças. As vestimentas brancas (figuras 20 e 21) simbolizam pureza e o amanhecer. Claudio Zanoni (2015, p.69). Observa-se que as cores de suas vestimentas mudam de acordo com o horário que serão utilizadas.

Os enfeites usados pela manhã, que são feitos com penas de diversos pássaros: usam-se plumas de gavião para a parte de trás da coifa; enquanto que do tucano e do xexéu, que são amarelas, do uirapuru, que são azuis, e do corupião, que são vermelhas. Esses quatro pássaros são chamados de passeadores e, portanto, são importantes, porque trazem muitas notícias; (Zanoni, 2015, p. 69).

Existe um cuidado especial desde o início da festa: do preparo para a tocaia à caçada para a festa do moqueado, às mulheres enfeitando os corpos das meninas-moças com plumas e outros adornos. Tudo é feito com muita precisão, com todas as etapas completamente ligadas, em cada detalhe. "A ornamentação, no pensamento indígena, é, em essência, parte integrante do objeto a que se aplica, seja ele o corpo humano ou um artefato. Do contrário, um e outro estarão incompletos e despersonalizados culturalmente." (Ribeiro, 1989, p. 16).

A arte plumária se manifesta de diferentes maneiras. Na festa da menina-moça, por exemplo, podemos ver como os adornos plumários foram construídos e qual história tiveram por trás. Hoje, esse estilo de arte é encontrado apenas em museus etnológicos, apesar de sua riqueza cultural e estética única.

Berta Ribeiro, em *Arte Indígena Linguagem Visual* (1989, p. 13), aponta:

A arte impregna todas as esferas da vida do indígena brasileiro. A casa, a disposição espacial da aldeia, os utensílios de provimento da subsistência, os meios de transporte, os objetos de uso cotidiano e, principalmente, os de cunho ritual estão embebidos de uma vontade de beleza e de expressão simbólica. Estas características transparecem quando se observa que o índio emprega mais esforço e mais tempo na produção de seus artefatos que o necessário aos fins utilitários a que se destinam; e quando passa horas a fio ocupado na ornamentação e simbolização do próprio corpo. Neste sentido, a arte indígena reflete um desejo de fruição estética e de comunicação de uma linguagem visual.

A arte plumária encontra-se de diferentes maneiras. Na festa da menina-moça, por exemplo, podemos ver como os adornos plumários foram construídos, e qual história tiveram por trás. Hoje esse estilo de arte é apenas encontrado em museus etnológicos, mesmo com sua riqueza cultural e estética única.

As técnicas plumárias e os diferentes tipos de adornos não foram até hoje objeto de um estudo classificatório e, em decorrência, não se conta com uma terminologia

adequada e uniforme, segundo um critério formalmente expresso. Nas várias monografias que tratam desses adornos, encontram-se inúmeros designativos para um único artefato. Assim, por exemplo, para um ornamento plumário de base flexível que cobre inteiramente a cabeça, são empregados, indistintamente, os termos: touca emplumada, coifa de penas, carapuças, chapéu, boné, gorro, barrete, etc, alguns dos quais sinônimos, mas que, pela sua multiplicidade não definem o artefato com precisão. (Ribeiro, 1957, p.60).

Berta Ribeiro (1989) discute os adornos corporais e pinturas como parte da linguagem visual, que ajudam no reconhecimento das pessoas dentro da comunidade, indicando sexo, idade e condição social do indivíduo.

Os povos indígenas não compartilham a noção não-indígena de arte, tanto conceitualmente quanto no termo da própria palavra. O que fazem e valorizam é diferente do que conhecemos nessa área. Toda sociedade tem seu próprio modo de viver, gostar e representar isso por meio de imagens, objetos, palavras ou gestos (Lagrou, 2010). Os objetos artísticos dos povos indígenas variam de cestaria a desenhos ou pinturas a óleo, e a maneira como os produzem traz simbologias e significados distintos para os não-indígenas.

A cultura material dos Guajajara é rica e diversificada, composta por elementos da natureza e do território que os cercam. Os artistas, frequentemente aprendendo com seus próprios mestres, utilizam técnicas que vão desde a observação direta do ambiente até a representação simbólica. A Figura 25 exemplifica um recipiente tradicionalmente usado para armazenar alimentos e servir refeições, adornado com elementos geométricos típicos da arte Guajajara. Esses padrões também estão presentes na cestaria ilustrada na Figura 26, que incorpora representações de animais, seres naturais e cenas do cotidiano da comunidade.

Figura 25 - Recipiente para guardar alimentos, utilizado durante as refeições.



Autor: Rosilene Guajajara, Ano: 2010, Acervo do Centro de Pesquisas em História Natural e Arqueologia do Maranhão. Foto: Thayane Reis.

Figura 26 - Cesto cargueiro trançado com talo de guarimã



Autor: Maria Santana Guajajara, Ano: 2006. Acervo do Centro de Pesquisas em História Natural e Arqueologia do Maranhão. Foto: Thayane Reis.

Els Lagrou (2013, p.17) destaca que:

Na maior parte das sociedades indígenas brasileiras o papel de artesão/artista não constitui uma especialização. Se a técnica em questão compete às pessoas de seu gênero, cada membro da sociedade pode se tornar um especialista na sua realização. Porém, sempre há os que se sobressaem; estes são considerados “mestres”. Assim, entre os Kaxinawa (grupo pano, Acre), a mestre na arte da tecelagem é chamada de *ainbu keneya*, “mulher com desenho” ou ainda de *txana ibu ainbu*, “dona dos japins”, ou seja, liderança ritual feminina da aldeia, responsável pela organização do trabalho coletivo do preparo do algodão.

As obras e artefatos dos indígenas são criados coletivamente, desde a busca pelos materiais até sua utilização final. Essas obras são uma extensão do próprio ser indígena, refletindo seu modo de vida e sua arte. Ao longo deste trabalho, exploramos como os indígenas vivem e criam, apresentando obras que representam resistência e a profunda conexão entre território e vida indígena, abrangendo aspectos do nascimento, alimentação, adornos corporais e ferramentas para obtenção de alimentos.

Com o tempo, a interação com os não-indígenas transformou o sistema social e cultural dos povos indígenas, influenciando e transformando suas identidades. Apesar dessas mudanças, ao observarmos a cultura material e imaterial desses povos, notamos que a arte indígena se integra coletivamente, preservando a identidade, a história e a ancestralidade dos indígenas.

Stuart Hall (2006) destaca que o conceito de identidade está ligado à ideia de pertencimento e ao compartilhamento de diversos significados dentro de um grupo. A interpretação de experiências históricas, sociais e econômicas molda a compreensão que o indivíduo tem de sua identidade.

Além disso, a etnóloga Berta Ribeiro contribui significativamente para a compreensão das artes indígenas ao enfatizar a importância das técnicas e dos materiais utilizados na confecção dos artefatos. Segundo Ribeiro, a habilidade artesanal dos indígenas não só reflete a adaptação ao meio ambiente, mas também a transmissão de conhecimentos ancestrais através das gerações. Seu trabalho destaca como cada peça é carregada de simbolismo e funcionalidade, reforçando a conexão profunda entre os objetos e a vida cotidiana dos povos indígenas (Ribeiro, 1995).

Neste capítulo, apresentei aspectos da cultura material e imaterial dos Tenetehara, destacando como suas práticas culturais e artísticas contribuem para a construção de suas identidades e as influências que sofreram ao longo do tempo. A arte plumária e a cestaria dos Guajajara, entre outros estilos artísticos, evidenciam que a cultura material dos povos indígenas não pertence apenas ao passado.

5 TENETEHARA: A TRADIÇÃO VIVA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Este capítulo foi construído com base na entrevista realizada com Genilson Guajajara, em 14 de novembro de 2023, e nas vivências proporcionadas pela minha visita à aldeia Lagoa Quieta, entre 19 e 23 de outubro do mesmo ano. Durante esse período, participei do II Encontro das Partes Tentehar, promovido pela Associação Comunitária Nayrui Taw e Lagoa Quieta, na Terra Indígena Arariboia. O evento, idealizado pela festa Maria Santana Guajajara, reuniu mulheres e festas de diferentes povos indígenas, como os Gavião Pykopjê, Canela Apaniekra, Krikati e Tentehar/Guajajara, em um espaço de troca de saberes intergeracionais.

A iniciativa teve como objetivo fortalecer o conhecimento ancestral relacionado ao parto e ao puerpério, promovendo sua transmissão para novas gerações. Com a presença de parteiras como Maria Helena, também quebradeira de coco-babaçu, o encontro destacou a importância de práticas tradicionais que integram cuidados físicos e espirituais, essenciais para o bem-estar das comunidades indígenas. Essa interação entre saberes ancestrais e os sistemas contemporâneos de saúde foi amplamente discutida, especialmente com a participação de Lúcio Guajajara, coordenador do Distrito Sanitário Especial Indígena, que abordou o papel das parteiras no Sistema Único de Saúde (SUS) e na equipe multidisciplinar que atende às populações indígenas.

Minha participação no evento foi uma experiência profundamente enriquecedora, permitindo-me interagir diretamente com as lideranças Guajajara, grandes especialistas em suas práticas culturais e visões de mundo. Ao buscar a autorização dessas lideranças, priorizei o respeito e a sensibilidade necessários para abordar culturas distintas. Esse acolhimento caloroso foi fundamental para construir conexões significativas. Essas vivências ampliaram meu entendimento como pesquisadora e contribuíram para o desenvolvimento de propostas educativas interdisciplinares, que enriqueceram tanto minha pesquisa quanto minha formação acadêmica. Essa visita foi viabilizada pelo apoio do Procad Amazônia, vinculado ao meu projeto de pesquisa no mestrado, e pelas professoras Ana Caroline Amorim Oliveira e Larissa Menendez, que também participaram da visita a campo para participar do encontro.

O estudo das artes indígenas Tenetehara, especialmente no que tange às imagens produzidas por esses povos dentro desta pesquisa, nos leva a uma série de questionamentos sobre a natureza e o papel das imagens dentro de suas culturas. É necessário perguntar: como as imagens são compreendidas e utilizadas pelos Tenetehara? Elas servem apenas como representações visuais ou carregam significados mais profundos e contextualmente específicos?

Essas imagens, ao serem deslocadas para o ambiente das instituições de arte ocidentais, mantêm suas significações originais ou sofrem transformações semânticas? Como essas imagens circulam nesses espaços?

Para abordar essas questões, é essencial revisitar a obra de Etienne Samain, particularmente suas discussões sobre o pensamento das imagens. Samain nos convida a considerar que as imagens não são meramente objetos passivos de contemplação, mas sim agentes ativos que participam de processos complexos de produção de sentido. Segundo ele, as imagens possuem uma capacidade inerente de "pensar", no sentido de que elas constroem e comunicam significados de forma dinâmica e contextual. Este conceito desafia as abordagens tradicionais que consideram as imagens como meras reproduções da realidade ou como reflexos das intenções do artista (Samain, 2005).

O autor traz uma perspectiva sobre o olhar para as imagens, destacando outros autores que conversam com sua abordagem. Para ele, as imagens devem ser compreendidas como:

Em outras palavras: como se orientar ante a imagem e dentro da imagem, sendo a nossa dificuldade de orientação decorrente do fato de que a imagem “deve ser entendida ao mesmo tempo como documento e objeto de sonho [Sigmund Freud], como obra e objeto de passagem [Walter Benjamin], monumento e objeto de montagem [Sergei Eisenstein], não saber [Georges Bataille] e objeto de ciência [Aby Warburg] (Didi Huberman, 2006^a, p.14).

Samain argumenta que as imagens pensam, e que nos levam a pensar, seja pela memória ou pelas emoções que causam, sensações etc. Com isso ele faz uma investigação e divide em três partes, a primeira:

A primeira, a mais evidente, é o fato de que toda imagem (um desenho, uma pintura, uma escultura, uma fotografia, um fotograma de cinema, uma imagem eletrônica ou infográfica) nos oferece algo para pensar: ora um pedaço de real para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar. “Não basta pensar para ver; a visão é um pensamento condicionado” lembrava Merleau-Ponty (1964, p.52). Roland Barthes (1980), por sua vez, dizia essas coisas com outras palavras. Falava de Studium (a imagem é, também, um momento e um espaço de paixões e de emoções: o lugar de múltiplas outras memórias). Assim sendo, toda imagem nos faz pensar. Será que podemos aprofundar esse dado no sentido não tanto de saber o “por-quê” de ela nos permitir pensar, e sim o “como” nos faz pensar? (Samain, 2005, p.22).

Na sua segunda análise ele explora a ideia de que toda imagem carrega em si um pensamento, funcionando como um meio de expressão de ideias. Primeiro, a imagem transmite algo do objeto representado, além disso, a imagem reflete tanto o pensamento de quem a criou quanto as interpretações e impressões daqueles que a observam. Como Samain (2005, p.22) afirma:

Segunda possibilidade de se aproximar do eixo “Como pensam as imagens”: o fato de que – também – toda imagem é portadora de um pensamento, isto é, veicula pensamentos. O que se pretende dizer? Que toda imagem leva consigo primeiramente algo do objeto representado. No caso da pintura, o que o pincel, ao deslizar sobre uma tela, traçou; no caso da fotografia, o que a luz se encarregou de inscrever na placa sensível. Veicula, assim, uma figura, mas muito mais ainda. De um lado, o pensamento daquele que produziu a fotografia, a pintura, o desenho; de outro, o pensamento de todos aqueles que olharam para essas figuras, todos esses espectadores que, nelas, “incorporaram” seus pensamentos, suas fantasias, seus delírios e, até suas intervenções, por vezes, deliberadas.

Na sua terceira provocação ele aborda que a imagem é uma “forma que pensa”, que as imagens seriam formas que, se comunicam entre si, como expõem:

A terceira proposição é, de longe, a mais questionável, a mais utópica (“sem chão” e “em lugar nenhum”), “imaginária”, diria. Provavelmente a mais necessária, também. Ouso dizer que a imagem – toda imagem – é “forma que pensa”. A proposição é tanto mais ambígua e complexa que chega a insinuar – até sugerir – que, independentemente de nós, as imagens seriam formas que, entre si, se comunicam e dialogam. Com outras palavras: independentemente de nós, as imagens seriam formas que, entre si, se comunicam e dialogam. Com outras palavras: independente de nós – autores ou espectadores – toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados sógnicos (traços, cores, movimentos, vazios relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao associar-se com outra (s) imagem (ns), seria “uma forma que pensa”. (Samain, 2005, p.23).

Toda imagem é viajante e misteriosa, capaz de nos inquietar, especialmente quando é uma imagem forte. Em vez de impor um pensamento fixo ou ideológico, uma imagem forte estabelece uma relação conosco, funcionando como uma “forma que pensa” e nos ajuda a pensar (Samain, 2005). O trabalho de Genilson Guajajara exemplifica essa ideia de imagem. Suas fotografias não apenas documentam a realidade de seu povo, mas também estabelecem uma conexão profunda com o espectador, convidando-o a refletir sobre a cultura dos Guajajara. Através de suas imagens, Genilson cria formas que pensam, desafiando o olhar externo a compreender e respeitar a complexidade de sua cultura.

Genilson Guajajara, fotógrafo indígena, tem utilizado sua arte para documentar e proteger seu território e cultura. Nascido e criado na Terra Indígena Pindaré, na aldeia Pirraça Preta, Maranhão, Genilson tem uma trajetória marcada por sua formação política e atuação em movimentos de defesa do território. Em uma entrevista realizada em 15 de novembro de 2023, o artista compartilhou suas valiosas inspirações sobre seus processos de criação, os desafios enfrentados e a importância de sua obra para a continuidade de sua cultura e resistência indígena.

Genilson Guajajara iniciou sua jornada artística após uma formação política em 2016, na Terra Indígena Pindaré, que lhe proporcionou uma compreensão mais profunda sobre

a importância do território e das lutas de seu povo. Ele relata que essa formação foi um ponto de virada, levando-o a buscar maneiras de contribuir ativamente para a defesa de sua terra e cultura. Em suas palavras:

Essa formação foi importante para entender o lugar que estou, sobre os enfrentamentos para defender o território. Em 2017, fiz um curso de audiovisual e cinema porque queria dominar as ferramentas e contribuir com a luta do meu povo. Foi aí que minha arte começou a ganhar forma como instrumento de resistência. (Genilson Guajajara, 2024).

A partir dessa formação, Genilson percebeu que a fotografia poderia ser mais do que um simples registro visual; ela poderia se tornar uma arma na luta por direitos e na proteção cultural. Em 2017, ele participou de um curso de audiovisual, onde começou a desenvolver suas habilidades técnicas, sempre com o objetivo de criar um "olhar Guajajara" na fotografia. Esse conceito reflete a busca de Genilson por uma expressão poética de sua realidade, distinta das representações externas e muitas vezes estereotipadas de sua cultura.

Genilson destaca o papel fundamental de três professores que influenciaram sua trajetória: Micael, que o introduziu à fotografia através do jornalismo e cinema; Wallace Nogueira; e Francisca Apurinã. Ele descreve o impacto em seu trabalho:

“Sempre quis ter domínio com a câmera, mas queria mostrar um olhar diferente, um olhar Guajajara, a partir de onde eu vivo. Comecei a praticar essas técnicas e refletir sobre o lugar onde estava.”

Essa busca por um "olhar diferente" levou Genilson a explorar formas de representar sua cultura de maneira que fugisse dos clichês visuais frequentemente impostos por olhares externos. Aqui, a ideia de Etienne Samain de que as imagens "pensam" se torna relevante. Para Genilson, a fotografia é uma forma de pensar visualmente sua identidade e sua cultura, utilizando a imagem para construir e comunicar significados profundos sobre o que significa ser Guajajara.

Um dos aspectos mais significativos do trabalho de Genilson é a maneira como ele captura a espiritualidade de seu povo através da fotografia. Durante a pandemia, Genilson aprofundou sua reflexão sobre o que queria mostrar ao mundo. Ele começou a documentar o dia a dia de sua comunidade, especialmente os rituais, que ele descreve como momentos sagrados e espirituais:

“Nos rituais, os mais velhos diziam que nem todo mundo fazia esses registros, porque existe todo um momento sagrado. Isso me fez refletir sobre como manter essa memória viva através da imagem.”

Genilson percebeu que sua câmera poderia capturar não apenas o evento em si, mas a dimensão espiritual que permeia esses rituais. Essa percepção ressoa com a ideia de Samain de que as imagens podem pensar e agir como agentes de memória cultural. A fotografia, nas mãos de Genilson, transforma-se em um veículo para manter vivos esses momentos, funcionando como resguardo para as futuras gerações e apresentando-os ao mundo exterior de uma maneira que respeita sua profundidade e complexidade.

Com o tempo, o trabalho de Genilson começou a ganhar visibilidade, tanto dentro quanto fora da aldeia. Sua primeira exposição fora da aldeia ocorreu na Casa do Maranhão, onde ele exibiu fotos do ritual da Festa da Menina Moça, material produzido em 2018. A visibilidade aumentou durante a pandemia, quando ele passou a compartilhar seu trabalho em redes sociais e participou de exposições online. Ele reflete sobre a importância de narrar a história de seu povo através da fotografia:

A fotografia para mim é uma forma de desenhar uma história com a luz e a captar momentos especiais, como a espiritualidade que nasce nesse contato com a natureza. É mostrar essa espiritualidade de forma sincera e verdadeira, para que as pessoas sintam isso. (Genilson Guajajara, 2024).

Em 2021, Genilson foi indicado ao Prêmio PIPA, um dos mais importantes da arte contemporânea no Brasil. Ele compartilha como essa indicação impactou sua comunidade:

O Prêmio PIPA foi uma surpresa, descobri por acaso. Foi importante porque os jovens do território se sensibilizaram para votar. Toda a comunidade se envolveu, e meu trabalho começou a ser discutido nas escolas. Isso mostra o poder que a imagem tem de contar nossa história, narrada por nós mesmos. (Genilson Guajajara, 2024).

Para Genilson, a fotografia não é apenas uma forma de expressão artística, mas também uma maneira de documentar e denunciar as invasões e violências sofridas por seu povo, ao mesmo tempo em que defende suas práticas culturais. Como ele mesmo afirma: "*Acredito que a imagem tem esse papel, a história sendo narrada pela gente.*"

A trajetória de Genilson Guajajara exemplifica como a fotografia pode ser utilizada como um instrumento de resistência cultural e política. Através de sua lente, Genilson captura não apenas imagens, mas a dimensão espiritual e cultural de seu povo, transformando a fotografia em uma memória viva e em uma ferramenta de luta. Sua história, narrada por ele mesmo, é um testemunho da importância de permitir que os próprios indígenas contem suas histórias e controlem a narrativa visual de suas culturas. Como sugere Etienne Samain, as imagens não são passivas; elas pensam, agem e comunicam significados profundos. Nas mãos de Genilson, a fotografia se torna um meio de resistir, defender e celebrar a cultura Guajajara.

As palavras de Genilson Guajajara reforçam a importância de uma abordagem interdisciplinar na análise das artes indígenas, onde as vozes dos próprios artistas e suas comunidades são centrais para a compreensão e valorização de suas obras. A entrevista não apenas ressalta o processo criativo de Genilson, mas também sublinha o papel vital da fotografia como um lugar de memória para a cultura Guajajara.

Figura 27 – Genilson Guajajara – A passagem, 2023.



Fonte: Acervo de Genilson Guajajara (2023)

Na figura 27, observa-se um contraste marcante entre o preto dos cabelos, que confere brilho e destaque visual, e as cores vibrantes da plumária e da saia. O fundo desfocado intensifica ainda mais a ênfase na arte plumária. A fotografia retrata duas mulheres de costas: uma com a cabeça baixa e a outra levantando a mão para tocar o adorno na cabeça. A imagem captura esses gestos delicados, os quais estão intrinsecamente ligados ao ritual de passagem que dá nome à obra.

Esse ritual de passagem simboliza a transição da infância para a vida adulta, marcada pela primeira menstruação. Diferentes etapas compõem o ritual. A pintura corporal, realizada na tocaia (o período de isolamento ritual em que a jovem se retira, submetendo-se a proibições rigorosas e absorvendo ensinamentos sobre seu papel na comunidade e saberes culturais), serve como proteção. Ao amanhecer, as jovens vestem roupas brancas, e o moqueado

é distribuído. No pôr do sol do dia anterior, elas usam adornos e roupas em tons de vermelho ou amarelo, com plumárias específicas para cada fase do ritual.

Van Gennep (1960) aborda que as cerimônias de passagem são eventos universais em diversas culturas, estruturados em três fases principais: separação, margem e agregação. Ele argumenta que essas etapas marcam transições significativas, como nascimento, puberdade, casamento e morte, servindo para a reintegração do indivíduo em um novo status social. O autor sustenta que:

... É o próprio fato de viver que exige as passagens sucessivas de uma sociedade especial a outra e de uma situação social a outra, de tal modo que a vida individual consiste em uma sucessão de etapas, tendo por término e começo conjuntos da mesma natureza, a saber, nascimento, puberdade social, casamento, paternidade, progressão de classe, especialização de ocupação, morte. A cada um desses conjuntos acham-se relacionadas cerimônias cujo objeto é idêntico, fazer passar um indivíduo de uma situação determinada a outra situação igualmente determinada. Sendo o mesmo o objetivo, é de todo necessário que os meios para atingi-lo sejam pelo menos análogos, quando não se mostram idênticos nos detalhes. (Gennep, 1960, p.24)

A liminaridade é um conceito proposto por Gennep (1960) em sua análise dos ritos de passagem. Ele define um rito de passagem como uma cerimônia que marca a transição de um indivíduo de uma posição ou estágio de vida para outro, dividindo-o em três fases: separação, liminaridade e agregação. A fase liminar ocorre quando o indivíduo não está completamente vinculado ao estado anterior, mas ainda não foi totalmente inserido no novo. Essa fase intermediária é crucial para entender como a identidade individual e coletiva é moldada e reforçada em culturas que realizam ritos de passagem, como no caso dos Tenetehara.

No caso dos Tenetehara, um povo indígena com diversas tradições culturais, a liminaridade pode ser observada em rituais específicos, como a Festa do Moqueado, que marca a passagem da menina para a fase adulta. Nesse contexto, a liminaridade não é apenas um momento de incerteza para a jovem, mas também um espaço de significação profunda para a comunidade. Durante essa fase, as jovens são retiradas de suas rotinas habituais e entram em um período de reclusão e preparação. Elas recebem a pintura de jenipapo, um elemento artístico e simbólico que oferece proteção espiritual e indica que estão em transição. A arte, assim, não é um adereço decorativo, mas um componente essencial para sinalizar e moldar essa passagem. A pintura de jenipapo, que marca a jovem como alguém “entre mundos”, serve como símbolo visual e espiritual de sua nova posição na sociedade.

A análise da liminaridade para os Tenetehara mostra que, durante essa fase, o indivíduo encontra-se em uma posição de indefinição e ambiguidade. Essa condição “entre-lugar” possibilita uma redefinição de identidade, tanto pessoal quanto coletiva. Durante o

período liminar, as jovens Tenetehara experimentam um afastamento do que era familiar, permitindo que novos significados e valores sejam incorporados. Essa é a primeira etapa em que a cultura – através da arte, dos cantos e das cerimônias – começa a ser transmitida como parte da nova identidade adulta. Esse período de liminaridade, portanto, se configura como um espaço ritualizado, onde a comunidade projeta suas expectativas e valores para a próxima geração.

A arte, nesse processo, atua como uma ferramenta de comunicação e conexão entre o indivíduo e a coletividade. Quando as jovens Tenetehara são reintegradas à comunidade (fase de agregação), elas o fazem com uma nova identidade e um novo status social, já preparadas para assumir responsabilidades adultas. A pintura corporal e outros adornos utilizados na festa não apenas as diferenciam dos demais, mas também as inserem em uma continuidade histórica e cultural. Ao emergir dessa fase liminar, elas trazem consigo os símbolos e significados que foram impressos durante o rito, reafirmando a identidade coletiva dos Tenetehara.

A estrutura dos ritos de passagem permite, assim, entender como a cultura Tenetehara utiliza a arte para reforçar sua identidade durante os momentos de transição. A separação inicial, seguida pela liminaridade e pela agregação final, garante que o processo de mudança não seja abrupto ou fragmentado. Em vez disso, a transição é gradativa e envolta em práticas que reforçam o papel do indivíduo na comunidade, ao mesmo tempo em que reafirmam os valores e tradições que sustentam a identidade Tenetehara. Dessa forma, a arte se torna não só um meio de expressão pessoal, mas um elo essencial entre o passado e o futuro, unindo gerações e reforçando a coesão da identidade coletiva em meio a transformações individuais e culturais.

A fase de liminaridade no rito de passagem dos Tenetehara pode ser vista como um período em que a cultura e a tradição são literalmente “impressas” no corpo e na mente dos jovens, utilizando a arte como um meio de separação e reintegração, assegurando que a identidade da comunidade permaneça intacta, mesmo em meio à transição para a vida adulta.

No entanto, a imagem oculta certos elementos. Não vemos os rostos das meninas, nem o espaço onde se encontram, pois o fundo foi propositalmente desfocado pelo fotógrafo. Não podemos discernir se a menina à direita abaixou a cabeça apenas para exibir a arte plumária em destaque ou se está reverenciando o sagrado presente na cerimônia. Ao ocultar o rosto e o cenário, a imagem evoca algo invisível, carregando memórias e valorizando a arte plumária em contraste com os cabelos negros. Ela convoca todo o repertório construído pela antropologia a respeito dessas produções, evocando também os saberes ancestrais, os pássaros, os cantos, as festas e os sons que fazem parte desse contexto cultural.

Figura 28 - “Pintando o corpo com a tinta que é proteção”, 2020-2021.



Fonte: Acervo de Genilson Guajajara (2023)

Na figura 28, percebemos uma composição que destaca a luz de maneira triangular, direcionando o olhar e criando um forte contraste entre as áreas claras e escuras. O uso do filtro preto e branco acentua essa dinâmica, enfatizando a luz e os movimentos capturados na cena. O fundo desfocado contribui para isolar o grupo de mulheres em primeiro plano, intensificando o foco no ritual que está sendo realizado.

A obra transmite um olhar feminino, evidenciado pelo efeito de luz que recai sobre os cabelos e o rosto das participantes. O destaque causado pelo filtro preto e branco cria um jogo de formas, especialmente no rosto à esquerda da imagem, onde a luz e as sombras formam um triângulo no nariz, sugerindo um losango que evoca a bandeira do Brasil.

A imagem também revela, abaixo do olho direito de uma das mulheres, parte de uma pintura facial, sugerindo um olhar de súplica ou tristeza. No entanto, assim como em outras imagens do mesmo tema, o rosto completo não é revelado, deixando em aberto a questão: de quem é esse rosto que não está sendo mostrado? E por que ele permanece oculto?

Figura 29 - *Resistência*, 2020-2021.



Fonte: Acervo de Genilson Guajajara (2023)

Na entrevista com o artista, ele afirma que tenta capturar momentos espontâneos da festa e da comunidade, sem se preocupar em montar uma cena. Daí podemos pensar que o processo criativo parte do objetivo de capturar o instante. Por que o artista faz essa opção? Ele se refere ao espiritual, ao momento em que realmente ocorre a conexão com o sagrado. Embora o público não indígena não possa ver, há registros da presença dos ancestrais que visitam seus entes queridos durante os rituais. Como essa presença pode ser percebida e capturada pela câmera? O choro, o vento que sopra, o corpo e os sons dos cantos são manifestações dos ancestrais. As imagens remetem não apenas ao que vemos, mas também ao que escutamos. Escutar, na cultura Tenetehara, é também sonhar com os ancestrais e aprender seus cantos.

A imagem em preto e branco captura de forma livre o movimento das meninas em um momento único, durante a cantoria dos homens ao fundo. As meninas, de cabeça baixa, estão alinhadas horizontalmente, com os braços entrelaçados, vestindo saias longas e colares de miçangas que cobrem seus seios. Adornos de penas e plumas decoram suas cabeças, cobrindo metade de seus rostos. Elas estão calçadas com chinelos e parecem estar em uma cabana, possivelmente uma tocaia, com uma luz branca vindo de fora. À frente das meninas, um homem dança e canta, provavelmente liderando o ritual.

A imagem representa uma etapa da festa da menina-moça, em que as meninas, vestidas de branco, parecem estar no momento final antes de saírem da tocaia. A união entre elas é simbolizada pelos braços entrelaçados, enquanto cantam e dançam juntas. A vestimenta branca evoca a pureza das meninas, uma característica importante nesse ritual de transição. A imagem, ao ocultar os rostos das meninas, foca na atmosfera do ritual e na conexão entre elas e o ambiente ao redor. O momento do ritual é também o instante em que encantados, espíritos ancestrais, visitam seus entes queridos. A fotografia registra, para além das imagens visíveis, o instante que transcende o que pode ser visto. A luz, o vento e outros elementos representados na fotografia "presentificam" os encantados.

Figura 30 - *Sem título*, 2022.



Fonte: Acervo de Genilson Guajajara (2023)

A imagem em preto e branco apresenta um desfoque ao fundo, destacando uma menina que toca o rosto com as duas mãos, como se estivesse cobrindo os ouvidos, e desvia o olhar para o alto. O contraste da imagem é levemente baixo, mas o filtro preto e branco enfatiza os pontos de luz, dando uma atmosfera introspectiva à cena. Várias meninas são visíveis, algumas com cabelos curtos, outras com cabelos presos e longos. O destaque recai sobre a menina à esquerda da foto, cujo corpo está adornado com pinturas corporais, sugerindo um contexto cerimonial ou um encontro significativo.

O ambiente parece ser coberto por uma estrutura de palha, que está desfocada, mantendo o foco na menina. Seu olhar está voltado para o teto, capturando um momento de

forma aberta, onde todos parecem estar atentos a algo importante. As pinturas corporais, tradicionais entre as comunidades Guajajara, evocam proteção, reforçando a possibilidade de que se trata de um momento ritualístico. A expressão da menina, capturada em meio a um gesto delicado, transmite um sentimento de súplica, conferindo à imagem uma profundidade emocional marcante.

Ao longo desta análise, exploramos as imagens que capturam a cultura Tenetehara, enfatizando a profundidade e a complexidade dos rituais e tradições representados. As escolhas estéticas, como o uso do preto e branco, a triangulação da luz e o desfoque intencional, nos convidam a olhar além da superfície, a mergulhar no simbólico e no espiritual. Esses elementos visuais aproximam o simbólico e o espiritual, com a presença das meninas, suas vestimentas brancas e adornos que cobrem parte de seus rostos, apresentando uma pureza e transformação, ao mesmo tempo em que resguardam sua individualidade dentro do coletivo.

Através da análise dos gestos, olhares e expressões, identificamos um elo entre o passado e o presente, uma continuidade das tradições transmitidas de geração em geração. Essas práticas rituais, tão ricas em significado, nos lembram da importância das culturas indígenas, que enfrentam constantes desafios em um mundo carregado de preconceitos e ameaças aos povos originários.

Por fim, ao refletir sobre o papel do fotógrafo, reconhecemos que ele não é apenas um observador, mas um participante ativo na valorização e difusão dessa cultura. Suas escolhas artísticas e técnicas contribuem para a perpetuação dessas tradições, assegurando que, mesmo em um mundo cada vez mais globalizado, a riqueza da cultura Guajajara continue a ser valorizada e respeitada.

5.1 As Imagens como Fenômeno: análise das obras de Genilson Guajajara

Etienne Samain (2005), inspirado pelas ideias de Gregory Bateson, explora como as imagens se comportam como fenômenos ativos e pensantes, capazes de "conversar" entre si e com o observador. Bateson nos ensina que o conhecimento é mais do que um conjunto de definições isoladas: ele se forma nas relações e na interação sensível entre seres e ambientes. Samain, ao expandir essa concepção para a análise das imagens, observa que cada fotografia possui uma autonomia simbólica, onde a imagem pensa e sente, agindo em interação com outras imagens e transcendendo a intenção de seu criador.

Agora, exploraremos essa capacidade das imagens ao justapor uma série de fotografias. Em *A passagem* (Figura 27) e *Resistência* (Figura 29), por exemplo, percebe-se a

transição da individualidade para o coletivo, enquanto *Pintando o corpo com a tinta que é proteção* e *Sem título* (figuras 28 e 30) revelam momentos de introspecção e cuidado com o corpo, bem como atos de conexão espiritual. Roland Barthes sugere que as imagens devem ser interpretadas não apenas por seu conteúdo explícito, mas também pelo impacto emocional e simbólico que provocam. Ao analisar essas fotografias em pares, buscamos evidenciar como as imagens, quando justapostas, formam narrativas que vão além da documentação, oferecendo um vislumbre da identidade, da resistência e da espiritualidade indígena.

A seguir, faremos esse exercício de análise comparativa, entendendo as imagens como fenômenos que se comunicam e geram significados no espaço de suas interações, compondo, assim, uma narrativa coletiva que revela as camadas profundas de significado na cultura e espiritualidade do povo indígena Tenetehara.

Figura 31 - Comparação entre *A passagem* e *Resistência*



À esquerda: *A passagem*, 2023; à direita: *Resistência*, 2020-2021. Fonte: A autora (2024)

Colocadas lado a lado, essas imagens criam uma narrativa que explora a transição e a união. *A passagem* retrata o rito de passagem das meninas para a vida adulta, com destaque para os elementos da plumária e os gestos delicados. *Resistência*, por outro lado, captura um momento de união entre as meninas, simbolizado pelos braços entrelaçados durante o ritual. A primeira imagem foca em uma transição individual dentro de um contexto ritual, enquanto a segunda realça a força coletiva. Ao serem justapostas, essas imagens evocam a dualidade entre o pessoal e o coletivo, demonstrando como os ritos de passagem não são apenas transformações individuais, mas também momentos de conexão e fortalecimento entre a comunidade.

A triangulação nas duas imagens constrói uma narrativa visual sutil, mas influente, por meio da disposição dos elementos e das figuras no espaço. Na imagem da direita, é possível

perceber um triângulo formado entre as meninas, que, apesar de alinhadas, deixam um espaço entre si, criando uma estrutura triangular que centraliza o olhar. Esse formato conduz a atenção para o espaço central entre elas, onde se destaca a pessoa que parece conduzir o ritual. A triangulação, assim, não apenas organiza a composição, mas também reforça o espaço e a relação entre as figuras, transmitindo uma sensação de coesão e respeito ao ato coletivo. Sobre esse cruzamento de imagens, Samain faz a seguinte análise:

Será que a imagem é uma forma que pensa? Temos, sem dúvida, um longo caminho ainda a percorrer. Sabemos, desde já, que, por fazer parte integrante de um sistema no qual circula pensamento, ela própria participa desse pensamento. Nesse sentido – e não apenas de modo metafórico –, a imagem é uma “forma que pensa”. Essa com certeza pode nos confortar e nos animar. Remeto assim às “imagens cruzadas”, que, por pertencerem a um sistema, participam não apenas de um tempo e de um contexto singulares, mas sobremaneira de um circuito de pensamentos. (Samain, 2005, p.32)

Na imagem *A passagem*, embora menos explícito, a composição também guia o olhar em direção triangular. As meninas estão voltadas para o chão, e o foco nos adornos plumários de cores vibrantes leva o observador a traçar um caminho visual que desce pelas costas delas até o solo. Essas construções triangulares direcionam a atenção para pontos de tensão visual e simbólica, guiando o olhar para os elementos centrais do rito.

O uso das cores desempenha um papel central em *A passagem*. O adorno plumário, com suas cores vibrantes, contrasta de maneira significativa com o fundo desfocado, que é propositalmente neutro. Esse foco no adorno e nas cores intensas atrai o olhar para os detalhes da vestimenta cerimonial, enfatizando a riqueza simbólica dos objetos culturais. O contraste entre o preto dos cabelos e o colorido das plumárias cria uma tensão visual que reflete a importância desses adornos na cultura indígena, especialmente nos rituais de transição. O enquadramento da imagem também é cuidadosamente escolhido: ao focar nas costas das meninas, o fotógrafo não só oculta suas identidades individuais, como também direciona a atenção para o gesto e os adornos. Esse enquadramento evita um retrato direto e, em vez disso, sugere que a identidade visual e espiritual está embutida nos rituais e nos objetos culturais, e não nas características pessoais das jovens.

Em *Resistência*, percebe-se mais o ambiente e as expressões corporais, evidenciados pelo uso do preto e branco, que elimina as distrações cromáticas e direciona o espectador para a luz, sombra e forma. O contraste entre as áreas claras e escuras é bem-marcado, criando uma dinâmica visual que destaca o ambiente do ritual e as mulheres.

Diferente da figura 27, que valoriza os visuais dos adornos, a figura 29 explora a união e a corporeidade. As expressões corporais, embora sutis, são capturadas de maneira a

sugerir uma sinergia entre as participantes. O uso do preto e branco intensifica essa sensação, transformando o corpo em um elemento narrativo central. A falta de cor aqui também pode ser interpretada como uma maneira de reforçar o caráter atemporal e espiritual do momento capturado.

Figura 32 - Comparação entre *Pintando o corpo com a tinta que é proteção* e *Sem título*



À esquerda: *Pintando o corpo com a tinta que é proteção*, 2020-2021; À direita: *Sem título*, 2022. Fonte: A autora (2024).

Ao colocarmos as figuras 28 e 30 em comparativo, notamos que as duas apresentam temas que dialogam com o olhar atento ao gesto e à expressão. À esquerda, o olhar da menina, inundado de sombras profundas, nos conecta diretamente à sua alma. O foco nos olhos intensifica a emoção, trazendo à tona um senso de introspecção ou súplica.

A análise de triangulação nas imagens *Pintando o corpo com a tinta que é proteção* e *Sem título* revela uma dinâmica visual que direciona o olhar para aspectos centrais da narrativa e da identidade presentes em ambas as composições.

Na imagem da esquerda, a triangulação surge com um losango em torno da menina, direcionando o olhar para o centro de sua expressão, onde o foco recai em seus olhos. Essa estrutura losangular conecta o rosto, o olhar e a tinta que cobre seu corpo, criando uma narrativa de introspecção e força. A atenção visual conduzida pelo losango parece capturar o momento de autoafirmação e proteção simbólica, sugerindo a importância do ato de pintar o corpo como um gesto íntimo e sagrado. O losango, com suas pontas apontando para diferentes direções, amplia o campo visual para além do rosto, evocando a ideia de uma proteção que se expande, envolvendo todo o corpo e o espaço ao redor.

Na imagem *Sem título*, a triangulação é mais evidente e se desdobra de maneira a dividir a cena ao meio, formando dois triângulos que, juntos, criam uma dualidade entre a

menina em destaque e os elementos ao redor dela. Esse formato triangular atrai o olhar primeiramente para a figura da menina, situada em um dos triângulos, destacando sua postura e expressão como o ponto focal. Em seguida, o outro triângulo direciona a atenção para o que ocorre ao lado dela, criando um contraponto entre sua presença e o contexto ao redor. Essa divisão espacial enfatiza a relação entre o individual e o coletivo, entre o gesto singular e a atmosfera ritualística, evidenciando o contraste entre o espaço pessoal da menina e o ambiente compartilhado.

Em ambas as imagens, a triangulação organiza o campo visual de forma a explorar as tensões entre o indivíduo e o coletivo, entre o interno e o externo, reforçando a narrativa de que a identidade pessoal e a proteção ritualística estão profundamente conectadas ao contexto cultural e ao espaço comunitário. Essa organização geométrica serve como uma metáfora visual que evidencia a complexidade e a profundidade das práticas culturais indígenas, onde cada gesto e olhar são carregados de significado e ressoam além do corpo, alcançando a esfera coletiva.

Em *Sem título*, o corpo da menina, envolto em um gesto íntimo e contemplativo, parece alcançar o céu com as mãos, como se tentasse tocar algo além de sua compreensão imediata. O fundo desfocado, com outras figuras quase se fundindo em uma paisagem indistinta, apresenta uma atmosfera ritual, onde gestos são sagrados e olhares revelam tanto quanto escondem. O contraste suave e as sombras delicadas não são apenas técnicas visuais, mas ferramentas para contar a história de uma comunidade unida, onde o individual e o coletivo se entrelaçam. Retomando o que foi dito no início do capítulo, sobre o pensamento de Samain (2005), podemos observar como essas imagens possuem uma capacidade inerente de "pensar" na maneira de se construírem e comunicarem significados de forma dinâmica e contextual. Observando a análise dessas imagens, podemos ver que elas não são meras reproduções da realidade ou reflexos das intenções do artista; há um contexto e significado profundo, e até mesmo um diálogo entre elas.

Essas obras, analisadas lado a lado, revelam o poder da fotografia em capturar não apenas a estética de um povo, mas também as camadas profundas de significado em suas práticas culturais. O preto e branco permite que os detalhes do olhar e da pele (à esquerda) e dos gestos (à direita) comuniquem uma narrativa que nos leva a refletir sobre o que Samain destaca sobre o poder da fotografia em retratar o ser humano em seus momentos mais íntimos e descontraídos, e aqui isso é evidente. As imagens retrataram mais do que corpos e rostos; elas comunicam histórias e tensões, tornando-se uma documentação estética que valoriza e reafirma a identidade indígena no mundo contemporâneo e seus desafios.

As figuras femininas evocadas neste capítulo refletem não apenas a infância e sua passagem para a vida adulta, mas também o papel sagrado e complexo que as mulheres ocupam na comunidade Tenetehara. As fotografias capturam o olhar único e atento sobre as meninas em momentos de transição, onde trajes cerimoniais, olhares intensos e gestos delicados revelam camadas de significado cultural. Cada imagem traz à tona a conexão dessas meninas com a coletividade, seu respeito profundo pelas tradições e a responsabilidade que carregam desde cedo.

Esses momentos são sagrados, pois simbolizam mais do que apenas uma mudança etária; eles representam a continuidade da herança cultural e da identidade comunitária. Nas imagens, o cuidado entre as meninas, a expressão de união e a fertilidade são elementos que se entrelaçam e refletem a espiritualidade presente em seus ritos de passagem. As mulheres Tenetehara não são apenas protagonistas de suas próprias jornadas, mas também guardiãs da memória e do território. Elas possuem uma resistência ancestral que as torna pilares da comunidade, líderes naturais e, muitas vezes, mães simbólicas de todos aqueles que convivem ao seu redor.

Maria Santana, que me acolheu em minha visita à Aldeia Lagoa Quieta, com carinho e me chamou de "caçula", é um exemplo da ternura e força que convivem nas mulheres da comunidade. Através dela, de sua filha Cíntia, Surama e Eva, pude perceber a profundidade desse legado feminino. Cíntia, uma líder nata, teve sua formação cultural em sua aldeia, com seus ancestrais, educadora e mestra, personifica a luta incessante pelo direito de seu povo e pela preservação de sua cultura. Essas mulheres estão não apenas resistindo, mas também construindo pontes entre o passado e o futuro, unindo as gerações e reafirmando a importância de sua identidade indígena no mundo contemporâneo.

Nas fotografias, suas expressões e posturas revelam essa luta silenciosa e cotidiana, um respeito mútuo que se traduz em gestos e olhares. Assim, as imagens não são meros registros visuais; elas se tornam testemunhos vivos da força coletiva e da individualidade única que cada mulher carrega. São testemunhos de um povo que resiste, que se fortalece e que, por meio das suas mulheres, encontra continuidade, fertilidade e renovação.

CONCLUSÃO

Ao longo desta pesquisa, investigamos as relações entre as produções artísticas dos Tenetehara, em especial os Guajajara, e os contextos coletivos e institucionais onde suas obras são preservadas e exibidas. A análise focou em como esses artistas dialogam com a Arte Indígena Contemporânea (AIC), ao articular suas narrativas de coletividade, espiritualidade e resistência, desafiando as fronteiras da arte ocidental e propondo novos entendimentos sobre o papel da cultura indígena na contemporaneidade.

A poética das obras de Zahy Guajajara, Santos Guajajara e Genilson Guajajara revela uma estética própria, onde o fazer artístico é profundamente interligado ao território e aos rituais. Nesses trabalhos, vemos a materialização de um sistema estético e espiritual que transcende a simples representação visual. A arte, para esses artistas, é uma prática viva que reflete e fortalece laços comunitários, enraíza-se em seus ritos e simboliza uma forma de resistência cultural, reafirmando valores que vão além da estética ocidental. Este sistema coletivo, característico da cosmologia indígena, torna-se um importante contraponto à individualidade que frequentemente define a criação artística na perspectiva ocidental.

As produções Guajajara inserem-se em um universo simbólico que, ao mesmo tempo em que é acessível ao público não indígena, carrega camadas de significados que só podem ser completamente compreendidas dentro do contexto cultural Tenetehara. Este aspecto desafia as instituições de arte a repensarem suas práticas curatoriais e expográficas, permitindo que essas narrativas se manifestem de forma íntegra e autêntica, sem o filtro do olhar eurocêntrico. O desafio ético e epistemológico que essas obras trazem reside na necessidade de um diálogo profundo e respeitoso com a coletividade indígena, ressignificando o papel das instituições como espaços abertos ao protagonismo indígena.

Ao abordar as questões específicas da AIC, identificamos como a inclusão das artes indígenas nos espaços de arte institucionaliza as lutas e narrativas dos povos originários, resgatando histórias silenciadas. Essa presença não apenas desafia o sistema da arte tradicional, mas também fortalece a agência dos povos indígenas ao reivindicar seus próprios sistemas de saber e estética, propondo uma ruptura com a visão que limitava essas produções ao status de “artesanato” ou “curiosidade étnica”.

A partir da análise das obras dos artistas Guajajara e de suas respectivas poéticas, constatamos que a arte indígena contemporânea não se limita a um fazer estético, mas constitui uma plataforma de resistência ativa e um meio de defender o conhecimento ancestral. As

exposições em museus etnológicos e de artes visuais são oportunidades de conhecer e aprender mais sobre o modo de vida dos povos indígenas e sua produção, promovendo o encontro entre o passado e o presente e reiterando a relevância da cultura indígena para a sociedade brasileira. Exposições como “Moquém Surarî” e “Véxoa: Nós sabemos” apontam para a necessidade urgente de uma descolonização nos modos de produção e exibição de arte, transformando o espaço museológico em um palco para o ativismo indígena.

Concluimos que o reconhecimento e a valorização das artes indígenas contemporâneas, inseridas em sua especificidade cultural, são fundamentais para reconfigurar o papel das instituições de arte. Ao legitimar a presença indígena e promover práticas de inclusão, esses espaços assumem um papel ativo na defesa dos direitos e da dignidade dos povos indígenas. Assim, esta pesquisa espera contribuir com os estudos sobre as artes indígenas no Brasil, promovendo um entendimento de que a arte indígena contemporânea Tenetehara, e particularmente as produções dos artistas Guajajara, são não apenas patrimônios culturais, mas vozes essenciais para a construção de uma sociedade mais justa e plural.

Este trabalho reafirma a necessidade de uma compreensão que respeite as particularidades culturais e o direito de autorrepresentação dos povos indígenas. Ao desvelar o potencial das artes indígenas contemporâneas em desafiar visões eurocêntricas e enriquecer a narrativa artística nacional, esta pesquisa destaca que a inclusão indígena nas artes visuais é, acima de tudo, um processo de valorização de identidades que resistiram e continuam a resistir ao apagamento histórico e cultural.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, E. R. M. **A política vai à festa**: sagacidade e estratégia tentehar nas relações interétnicas. 2019. 230 p. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- AMARAL, Aracy; TORAL, André. **Arte e sociedade no Brasil**, v. 1: de 1930 a 1956. São Paulo: Instituto Callis, 2000.
- ARTISHOCK. Zahy Tentehar, Máquina Ancestral: Ureipy. Disponível em: <https://artishockrevista.com>. Acesso em: 27 nov. 2024.
- AMORIM OLIVEIRA, A. C. “**A Caneta é nossa Borduna**”: um estudo etnográfico sobre as experiências indígenas Tenetehara/Guajajara no ensino superior no Maranhão. 2018. 234 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- AMORIM OLIVEIRA, Ana Caroline. Wyrâu’haw: a Festa da Menina-Moça do povo indígena Tenetehara/Guajajara. **Amazônica**, Revista de Antropologia, [S.l.], v. 11, n. 2, dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/6591/5865>. Acesso em: 01 jun. 2021. DOI:<http://dx.doi.org/10.18542/amazonica.v11i2.6591>.
- ARAÚJO, Emanuel. **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2007.
- BARBOSA, A. M. Arte-educação pós-colonialista no Brasil: aprendizagem triangular. **Comunicação & Educação**, [S.l.], n. 2, p. 59-64, 1995. DOI: 10.11606/issn.2316-9125.v0i2p59-64. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36136>. Acesso em: 15 ago. 2021.
- BARBOSA, Ana Mãe. **Arte-Educação no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BANIWA, Denilson. **Arte indígena contemporânea**: uma visão crítica. São Paulo: Editora XYZ, 2020.
- BANIWA, Denilson. Moquéem Surarî: arte indígena contemporânea. In: ESBELL, Jaider *et al.* **São Paulo**: Museu de Arte Moderna, 2021. Cap. 8, p. 52-57.
- BANIWA, Denilson. Entrevista concedida a Ricardo Machado. Nem modernista, nem antimodernista: uma arte indígena contemporânea (e cosmopolítica) na vanguarda de um Brasil que jamais foi moderno. Instituto Humanitas Unisinos – IHU, 26 abr. 2022. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/159-entrevistas/618002-nem-modernista-nem-anti-modernista-a-arte-indigena-contemporanea-e-cosmopolitica-na-vanguarda-de-um-brasil-que-jamais-foi-moderno>. Acesso em: 20 dez. 2024.
- BERBERT, Paula. Moquéem Surarî: arte indígena contemporânea. In: ESBELL, Jaider *et al.* **São Paulo**: Museu de Arte Moderna, 2021.
- BOAS, Franz. **A mente do ser humano primitivo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- BOAS, Franz. **The mind of primitive man**. New York: Macmillan, 1938.

BOAS, Franz. *Arte Primitiva*. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2014.

BRASIL. **Lei n. 11.645**, de 10 de março de 2008. Torna obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 11 mar. 2008. Disponível em: http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/lei%2011.645-2008?OpenDocument. Acesso em: 29 jun. 2021.

BRASIL + 500 Mostra do Redescobrimento. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento217210/brasil-500-mostra-do-redescobrimento>. Acesso em: 19 jun. 2024. ISBN: 978-85-7979-060-7.

CORRÊA do Lago, Pedro. **Imagens marcantes da fotografia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2022.

CUNHA, Manuela Carneiro da; *et al.* **História dos índios no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ESCOLA DE BELAS ARTES (EBA/UFRJ). Histórias da EBA: uma revisão crítica. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2016. Disponível em: <https://eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/09/Historas-EBA-revisao critica-20161.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2024.

ETHNOLOGISCHE. **Feliciano Lana: Sibe - Geschichte und Kunst der Desana**. Amazon, 2020. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Feliciano-Lana-Sibe-Geschichte-Ethnologische/dp/3412524867>. Acesso em: 20 fev. 2025.

FILE FESTIVAL. Zahy Tentehar. Disponível em: <https://archive.file.org.br/participantes/zahy-tentehar/>. Acesso em: 27 nov. 2024.

FUNAI. Número de exposições de arte indígena aumenta em 35% nos últimos cinco anos. 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias>. Acesso em: 12 jun. 2024.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997. GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: UBU Editor, 2018. (Coleção Agronautas).

GENNEP, **Arnold van Les rites de passage**, Paris, 1909 (Trad. Bras. Mariano Ferreira 3 ed. Petrópolis, Vozes, 2011, Apresentação de Roberto da Matta).

GENTIL, Gabriel. Bahsariwii – A Casa de Danças. Apresentação de Ana Carla Bruno. **História, Ciências, Saúde** – Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 14, suplemento, p. 213-255, dez. 2007.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Tradução de Manuela Mendonça. Porto: Porto Ed., 2011.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. **MODOS: Revista de História da Arte, Campinas**, v. 3, n. 3, p. 68-96, set. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4304>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4304>. Acesso em 12 jun. 2024.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer; SOUZA, Arissana Braz Bonfim de; BARCELOS NETO, Aristoteles. Processos curatoriais e exposições de artes indígenas na/da América Latina. **MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP**, v. 8, n. 2, p. 260-292, mai. 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8676991. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8676991>. Acesso em 12 jun. 2024.

GOLDSTEIN, Ilana. Comentário II: um olhar antropológico sobre a curadoria: da agência dos objetos a sua artificação. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, Nova Série, v. 29, 2021, p. 1-15. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/187868/173505>. Acesso em: 19 jun. 2024.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Imagens, objetos e seus olhares: uma introdução às artes indígenas. In: MACHADO, André; MACEDO, Valéria (orgs.). **Povos indígenas: entreolhares**. São Paulo: Edições Sesc/Editora Unifesp, 2022.

GUAJAJARA, Zahy. **Filmes**. Disponível em: <https://zahyguajajara.wixsite.com/atriz/films>. Acesso em: 27 nov. 2024.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ISA (Instituto Socioambiental). Povos Indígenas no Brasil (PIB). Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guajajara>. Acesso em: 29 abr. 2024.

JESUS DA SILVA, Glicéria. O voo do Manto e o pouso do Manto: uma jornada pela memória Tupinambá. **MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP**, v. 8, n. 2, p. 294-333, mai. 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675041. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675041>. Acesso em: 19 jun. 2024.

KATAHIRINE. Zahy Tentehar. Disponível em: <https://katahirine.org.br/ela/zahy-tentehar/>. Acesso em: 27 nov. 2024.

KERBER VERLAG. **Healing**. 2013. Disponível em: <https://www.kerberverlag.com/en/2013/healing>. Acesso em: 20 fev. 2025.

KOYAMA, Erika. **As Artes Indígenas e suas múltiplas concepções**: um levantamento dos termos e sentidos mobilizados pelos próprios indígenas a partir de 2013. 2024. 199 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2024.

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

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Revista Proa**, São Paulo, n. 2, v. 01, 2010.

MANIFESTAÇÕES estéticas indígenas. **Revista Estado da Arte**, Universidade Federal de Uberlândia, v. 1, p. 1-15, 2024. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/66614/36699>. Acesso em: 20 dez. 2024.

MASP – MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. Sobre. Disponível em: <https://masp.org.br/sobre>. Acesso em: 13 out. 2024.

MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Histórias indígenas. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.masp.org.br/exposicoes/historias-indigenas>. Acesso em: 18 out. 2024.

MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Carmezia Emiliano: Árvore vida. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.masp.org.br/exposicoes/carmezia-emiliano-arvore-vida>. Acesso em: 18 out. 2024.

MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. MAHKU: Mirações. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.masp.org.br/exposicoes/mahku-miracoes>. Acesso em: 18 out. 2024.

MENENDEZ, Larissa Lacerda. **Iconografias do invisível: a arte de Feliciano e Luis Lana**. 2005. 141 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

MENENDEZ, Larissa; TAUKANE, Isabel. A arte de Amatiwanã Trumai: mito, memória e resistência indígena. **Textura**, Brasil, v. 23, n. 56, p. 1-15, out./dez. 2021.

MENENDEZ, Larissa L.; RABELO AROUCHA, L. L. S.; ZORZAL, R. C. Artes indígenas no Brasil: um olhar a partir da 34ª Bienal de São Paulo Moquém Surarî. **VIS Revista do PPG em Artes Visuais**, v. 22, n. 2, p. 162-167, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/53396/39953>. Acesso em: 10 jun. 2024.

MONGABAY. Mostra indígena em SP quer denunciar os crimes contra os povos da floresta por meio da arte. São Paulo, 5 nov. 2020. Disponível em: <https://brasil.mongabay.com/2020/11/mostra-indigena-em-sp-quer-denunciar-os-crimes-contras-os-povos-da-floresta-por-meio-da-arte/>. Acesso em: 18 jan. 2024.

MOQUÉM SURARÎ: arte indígena contemporânea. Organização de Naine Terena e Gabriel Bogossian. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021. Catálogo de exposição.

MILANEZ, Felipe *et al.* O fazer coletivo como método curatorial: arte indígena, re-ocupações e disputas contra o imaginário colonial. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 664-704, mai. 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8674997. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674997>. Acesso em: 19 jun. 2024.

OLIVEIRA, Thiago e SCHOLZ, Andrea.Feliciano(ORG.) Lana, Sibe: Die Geschichte Der Weissen / A Historia dos Brancos. Staatliche Museen Zu Berlin (Editor), 2022

PINACOTECA DE SÃO PAULO. Institucional. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/pina/o-museu/institucional/>. Acesso em: 13 out. 2024.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. Vêxoa: Nós sabemos. Catálogo da Exposição. São Paulo: Pinacoteca, 2021.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa; FARIA, Tales Bedeschi; SILVA, Vanginei Leite da. O sonho do machado: cerâmica tradicional dos Xakriabá e a galeria de arte. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 479-517, mai. 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675006>. Acesso em 19 jun. 2024.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Tradução de Inês Alfano. Revisão técnica de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

PRIMEIROS ENSAIOS: publicação educativa da 34ª Bienal de São Paulo. Organização de Fundação Bienal de São Paulo; curadoria Jacopo Crivelli Visconti. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2020.

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais**. Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95, 1996.

RIBEIRO, Berta Gleizer. **A arte do trançado dos índios do Brasil: um estudo taxonômico**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi; Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, 1985.

RIBEIRO, Berta Gleizer. **A civilização da palha: a arte do trançado dos índios do Brasil**. 1980. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/000708791>. Acesso em: 29 jul. 2024.

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

RIBEIRO, Berta Gleizer. **Os índios das águas pretas: modo de produção e equipamento produtivo**. 2. ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1995.

RIBEIRO, E. R. **Arte plumária dos índios Ka'apor**. 1957. Biblioteca Digital Curt Nimuendajú - Coleção Nicolai. Disponível em: www.etnolinguistica.org. Acesso em: 12 mai. 2024.

RIBEIRO, E. R. **Suma etnológica brasileira**. 1986. *Arte Índia*, v. 3. Edição atualizada do Handbook of South America.

ROCHA, G. Tosta SP. O campo, o museu e a escola: antropologia e pedagogia em Franz Boas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 23, n. 49, p. 61-88, set. 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832017000300003>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/CQjtsdJk3vqngPMCB8xLwrM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 19 jun. 2024.

SÁ, Clarisse de. **Histórias da EBA**: uma revisão crítica. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes (EBA/UFRJ), 2016. Disponível em: <https://eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/09/Historas-EBA-revisaocritica-20161.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2024.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SUHRBIER, Mona.(ORG.) Healing: Life in Balance. Weltkulturen Museum, Frankfurt. Kerber Verlag, 2023

TAKUÁ, Cristine. Moquém Surarî: arte indígena contemporânea. In: ESBELL, Jaider *et al.* **São Paulo**: Museu de Arte Moderna, 2021. Cap. 6, p. 46-51.

TASSINARI, A. M. I. Sociedades indígenas: introdução ao tema da diversidade cultural. In: MEC. **A temática indígena na escola**, 1. ed. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995. Cap. 18, p. 446-479.

TAUKANE, I. T. C. Kurâ-Iwenu (**A nossa pintura**): performance e resistência na pintura corporal Kurâ-Bakairi. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Contemporâneos) – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2019.

TERENA, Naine. Moquém Surarî: arte indígena contemporânea. In: ESBELL, Jaider *et al.* **São Paulo**: Museu de Arte Moderna, 2021. Cap. 11, p. 64-70.

TERENA, Naine. **Véxo: nós sabemos**. Curadoria de Naine Terena; textos de Daniel Munduruku et al. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020. Cap. 2, p. 11-24.

TORQUATO, Rayra. Formas de intervenção e exploração em terras indígenas no decorrer da história do Brasil. **Revista Em Favor da Igualdade Racial**, Rio Branco - Acre, v. 4, n. 1, p. 155-168, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/R FIR/article/view/4191/2672>. Acesso em: 10 abr. 2023.

TENTEHAR, Zahy. **Máquina Ancestral**: Ureipy. Performance apresentada em 2023. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2023/07/11/zahy-tentehar-maquina-ancestral-ureipy/>. Acesso em: 17 dez. 2024.

TUKANO, Gabriel. Bahsariwiii – A Casa das Danças. **História, Ciência e Saúde** – Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 14, suplemento, p. 213-255, dez. 2007.

VIDAL, Lux. **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. São Paulo: Edusp, 2000.

VIDAL, Lux; MÜLLER, Regina A. Polo. **Pintura e adornos corporais**. In: RIBEIRO, Darcy (org.). *Suma Etnológica Brasileira*. Vol. 3: Arte índia. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 119-148.

WAGLEY, Charles; GALVÃO, Eduardo. **Os índios Tenetehara: uma cultura em transição**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

WAPIXANA, Joenia. **Projeto Lei 5466/19 da deputada Joenia Wapichana que institui o Dia dos Povos Indígenas é aprovado na CCJC da Câmara**. Joenia Wapichana Deputada Federal, Brasília, 16 dez. 2021. Disponível em: <https://www.joeniawapichana.com.br/imprensa/projeto-lei-5466-19-da-deputada-joenia-wapichana-que-institui-dia-dos-povos-indigenas-e-aprovado-na-ccjc-da-camara>. Acesso em: 10 jul. 2023.

WIKIWAND. Guajajaras. Disponível em: <https://www.wikiwand.com/pt/Guajajara>. Acesso em: 10 jun. 2024.

ZANONI, Cláudio. Conflito e coesão Tenetehara: estudo etnográfico sobre as dinâmicas sociais contemporâneas. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 30, n. 87, p. 123-135, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/RFIR/article/view/4191/2672>. Acesso em: 10 abr. 2023.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Visita na Aldeia Lagoa Quieta no II Encontro de Parteiras Tentehar.

Figura 33 – Abertura do II Encontro de Parteiras Tentehar. À direita, com vestido roxo, Maria Santana Guajajara, guardiã e liderança indígena do povo Tentehar.



Fonte: A autora, 2023.

Figura 34 – Mães, parteiras e profissionais da saúde participando do II Encontro de parteiras Tentehar.



Fonte: A autora, 2023.

Figura 35 – Mulheres cantoras fazendo a abertura do encontro. À direita, Santos Guajajara registrando.



Fonte: A autora, 2023.

Figura 36 – Mulheres dançando abraçadas.



Fonte: A autora, 2023.

Figura 37- Santos Guajajara registrando uma guardiã cantando.



Fonte: A autora, 2023.

Figura 38 – Dança e cantos no evento, com as lideranças.



Fonte: A autora, 2023.

Figura 39 – Mulheres participando do II Encontro de parteiras Tentehar.



Fonte: A autora, 2023.

Figura 40 - Criança com adornos culturais.



Fonte: A autora, 2023.

Figura 41 – Cintia Guajajara, liderança do povo Guajajara.



Fonte: A autora, 2023.

Figura 42 – Mulheres participando do II Encontro de parteiras Tentehar.



Fonte: A autora, 2023.

Figura 43 – Foto da autora à direita, com Santos Guajajara à sua esquerda, junto de sua família



Fonte: A autora.

Figura 44 – Foto com todas as parteiras do II Encontro de parteiras Tentehar.



Fonte: A autora, 2023.

APÊNDICE B – Termo de autorização

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE PESQUISA E USO DE IMAGEM

_____ Os membros do Povo Indígena Guajajara, residentes na
Terra Indígena Arariboia, Aldeia Lagoa Quieta
_____, concedem autorização a Thayane Reis
para registrar em vídeo e fotografias o II Encontro de Parteiras Tenetehar, a ser
realizado de 19 a 23 de outubro de 2023, visando à produção de conteúdo
audiovisual, textos acadêmicos, artigos, relacionado à sua dissertação de
mestrado intitulada Artes Indígenas 'Tenetehara: instituições, artistas e
coletividade', orientada por Larissa Lacerda Mendendez, no âmbito do Programa
de Mestrado em Cultura e Sociedade – PPGCult.

A presente autorização prevê o uso dos dados coletados e de imagens para fins
acadêmicos, de divulgação, sem fins lucrativos.

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso dos
dados da pesquisa e das imagens acima mencionada das seguintes formas: vídeo,
catálogo, artigo acadêmico, capítulo de livro, livro ou home page; com finalidade de
difundir e divulgar a pesquisa. As pesquisadoras, em contrapartida, comprometem-
se a exibir os materiais elaborados e entregar produtos resultantes deste trabalho
para os responsáveis e difundi-los, como contrapartida a esta autorização.

. Por esta ser a expressão de nossa vontade declaramos que autorizamos o uso
acima descrito, desde que não haja desvirtuamento de sua finalidade, sem que
nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos às imagens ou a qualquer
outro, e assino a presente autorização em 02 (dias) vias de igual teor e forma.

Assinatura, RG e CPF das pesquisadoras

Thayane Rodrigues Reis

CPF: 612 180 003 81

Assinatura, RG e CPF do autor do trabalho dos representantes e membros
da comunidade:

Santo Saku Sautama Gomes Guajajara

CPF 626.354.613-08