

## **Imagens em disputa: arte indígena contemporânea como direito de resposta**

Fernanda Maldonado Mocelin<sup>1</sup>

**Resumo:** Instituições museais são efeito da lógica moderna/colonial que objetifica, até hoje, corpos e saberes subalternizados. Alguns museus têm assumindo a tarefa de contribuir na reversão dessa lógica construída secularmente ao visibilizar narrativas, sujeitos e coletivos contra-hegemônicos, anti-coloniais; mas não atuam sozinhos. No presente artigo, proponho uma reflexão sobre como artistas indígenas contemporâneos provocam e movimentam processos de descolonização nos museus através de suas poéticas de luta político-epistêmica. Para isso, serão analisadas obras plásticas e textos criados por um grupo de artistas e lideranças indígenas que esteve em residência no Museu Paranaense em Curitiba, no ano de 2021. O contexto da residência foi o projeto "Retomada da Imagem" - uma das iniciativas de descolonização institucional deste que é o terceiro museu mais antigo do Brasil.

**Palavras-chave:** Arte indígena contemporânea; Retomada; Modernidade/Colonialidade; Descolonização; Ativismo institucional.

### **Introdução**

Museus são efeito da lógica de dominação moderna/colonial. Isso porque a gênese estruturante dos museus está intimamente conectada à história do colonialismo (Simpson, 1996), inicialmente com um papel bastante singular dentro deste projeto: promover acumulação de significado e a colonialidade do saber.

A acumulação de significado é um processo paralelo ou confluyente da acumulação primitiva/originária, se pensamos no capitalismo. Para Mignolo (2011) a acumulação de significado faz parte da estratégia (por muitos séculos, bem sucedida) da promoção de uma história única, universal, que para existir precisa obrigatoriamente marginalizar e silenciar violentamente todas as outras histórias. Ela se estabelece com a ajuda de outros mecanismos de dominação, a exemplo da citada colonialidade do saber, que, por sua vez, atua na produção de apagamentos ao mesmo tempo em que gera dependências epistêmicas de culturas e saberes exógenos, estrangeiros, importados. O colonialismo finda, mas a colonialidade continua gerando seus privilégios simbólicos e materiais, como aponta Paiva (2021, p. 14). Uma erva daninha que aparenta nunca morrer.

Conhecendo os alicerces modernos/coloniais que sustentam a invenção dos museus no Ocidente, é indispensável manter um olhar crítico sobre a responsabilidade dessas instituições na manutenção - ou na reversão- da lógica colonialista na contemporaneidade, do Norte ao Sul

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História (Linha Arte, Memória e Narrativa) da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Global<sup>2</sup>. Isso porque não é raro encontrar instituições que perpetuam o pensamento eurocêntrico como universal ou superior, objetificam corpos, subalternizam saberes, não são honestos a respeito da constituição ou origem de seus acervos e coleções.

Apesar disso, é possível dizer que os programas museológicos estão mudando com o passar do tempo, mas é necessário questionar: estão mudando de fato ou apenas mascarando uma vocação para estabelecer o que pode ou não ser considerado Arte, História, Civilização, Cultura? Pensando especialmente o contexto do Sul Global, como um museu pode assumir um novo posto de importância, superando sua gênese colonial para ser efetivamente relevante a partir de possibilidades de descolonização?

Fora da Europa, seguimos lidando com os embates simbólicos e as feridas abertas pela paternidade europeia das nossas instituições, sendo fundamental o questionamento sobre como lidar com essa paternidade (Ballestrin, 2013, p. 112), tantas vezes incômoda, impositiva, indesejada. No contexto brasileiro, estamos observando um movimento que merece bastante atenção. Algumas instituições têm internalizado e, de certa forma, assumindo a tarefa de contribuir na reversão dessa lógica opressiva construída secularmente ao visibilizar narrativas, sujeitos e coletivos contra-hegemônicos, anti-coloniais. Para Arantes (2019), atualmente podemos ver o museu "menos como um espaço de definições e narrativas consagradas, mas uma espécie de laboratório, território para a criação, experimentação e produção de conhecimento".

Há uma gama de exemplos de iniciativas museológicas que podem ser analisadas a partir dessa tentativa de descolonização ou decolonização<sup>3</sup> dos acervos e programas a partir de um certo ativismo institucional. Mas considero importante pontuar que transformações radicais dificilmente acontecem por iniciativas puramente internas. Como no sistema democrático, mudanças estruturais acontecem a partir de demandas da sociedade. Se hoje os museus estão olhando para si sob uma perspectiva de autocrítica inédita, isso é resultado direto de lutas históricas dos movimentos sociais, porque há sempre uma dinâmica entre o que está fora e o que está dentro, sendo o que está fora fundamental para pautar o que está dentro. Por isso, os museus que atuam no Brasil contemporâneo

---

<sup>2</sup> É importante pontuar que a generalização das instituições museológicas no início do artigo é proposital, pois considero que todos os museus (seja os científicos, históricos, artísticos) partem de uma mesma origem: a modernidade/colonialidade europeia. Mais à frente no texto, faremos um estudo de caso de um museu de vocação científica, mas que se caracteriza atualmente por uma atuação interdisciplinar entre antropologia, arqueologia, história e arte.

<sup>3</sup> O uso da expressão "decolonização" e não "descolonização" foi uma sugestão feita por Catherine Walsh (Mignolo, 2008, 2010) para marcar a diferença entre o projeto decolonial do Grupo Modernidade/Colonialidade e a ideia histórica da descolonização; também insere a proposta decolonial dentro de outra genealogia de pensamento.

- sejam eles de caráter histórico, científico ou artístico, vale dizer - não trabalham sozinhos quando o assunto é descolonizar. Ao chegar no momento da reparação histórica, não há maneira de acontecer uma efetiva reparação sem a presença real, localizada e corporificada dos sujeitos que foram vítimas da violência colonial.

A escritora, psicóloga, teórica e artista interdisciplinar portuguesa Grada Kilomba defende que dismantelar essas estruturas de poder, que ela define como política do medo, perpassa uma atuação política nas linguagens visual e semântica. "Normalizamos palavras e imagens que nos informam quem pode representar a condição humana e quem não pode. A linguagem também é transporte de violência, por isso precisamos criar novos formatos e narrativas. Essa desobediência poética é descolonizar." (EL PAÍS, 2019).

Para ampliar as ideias apresentadas até aqui, este artigo propõe uma reflexão sobre a emergência da chamada Arte Indígena Contemporânea no Brasil, buscando compreender como movimentos exógenos aos museus agenciam significativas mudanças endógenas e consideráveis contribuições para a descolonização ou decolonização de espaços que foram fundados a partir da tradição moderna/colonial.

Na sequência, apresento um breve estudo de fontes imagéticas e textuais hoje presentes no acervo do terceiro museu mais antigo do Brasil, o Museu Paranaense (MUPA). As fontes fazem parte de um conjunto de obras de arte e textos criados em 2021 pelos artistas indígenas Gustavo Caboco e Denilson Baniwa e pelas lideranças indígenas Camila dos Santos e Thais Krĩg (Kanhgág), Indiamara e Nicolas Paraná (Xetá), Juliana Kerexu, Ricardo Werá, Flávio Karai e Elida Yry (Mbyá-Guarani) e Lucilene Wapichana (Wapichana).

O grupo integrou uma residência artística no MUPA denominada "museu-ateliê", uma das etapas do projeto do museu chamado "Retomada da Imagem". O projeto teve como propósito promover uma revisão das narrativas e da historiografia do seu próprio acervo etnográfico, em especial de peças audiovisuais que retratam povos originários. Em mais de 140 anos de fundação do Museu Paranaense, esta foi a primeira vez que pessoas indígenas assumiram o protagonismo sobre suas próprias representações, partindo de suas perspectivas estéticas, políticas e cosmológicas. Nessa experiência, a Arte Indígena Contemporânea foi uma ferramenta fundamental, como veremos a seguir.

### **Autonarrativa como contra-narrativa**

Enquanto escrevo, tenho a consciência de que estamos assistindo e vivenciando o desenvolvimento de um possível novo capítulo para a arte contemporânea e, conseqüentemente, para a museologia brasileira. Longe de uma pretensão de encaixotar fatos, considero cedo demais para tentar definir o que é Arte Indígena Contemporânea já que ela está em curso; extrapola o campo da arte e, do ponto de vista acadêmico, sua historiografia muitas vezes se confunde com suas fontes ou vice-versa. Mas o que podemos pensar desde já é nos seus impactos, nos giros epistêmicos e nas mudanças profundas de paradigmas que o movimento tem promovido em inúmeras áreas - estética, história, museologia, política, educação - como iremos observar mais adiante, na análise de algumas obras do projeto "Retomada da Imagem", do Museu Paranaense.

Nomes precursores dão pistas sobre a que veio a Arte Indígena Contemporânea, porém não há como falar sobre ela sem uma primeira referência ao artista, curador e ativista macuxi Jaider Esbell, considerado o responsável por cunhar o termo. Em 2013, Esbell fundou a Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea, um espaço coletivo e independente em Boa Vista (Roraima) que impulsionou a produção e circulação de artistas indígenas. A galeria abrigou um importante acervo com obras de artistas de diversas etnias do Brasil e das Américas, além de uma biblioteca com obras de referência sobre arte, literatura e educação indígenas. Abriu caminhos. Em uma entrevista que aborda a Arte Indígena Contemporânea "na vanguarda do Brasil", a artista visual e ativista Daiara Tukano pontua:

O Jaider forjou essa terminologia de AIC como uma provocação mesmo, na trilha que ele fez de se colocar diante de um sistema de arte conduzido por um mercado e por uma lógica academicista. Mas não é que a gente possa falar 'estamos fazendo um movimento ou uma vanguarda'. Esses paralelismos foram colocados pelos pesquisadores, galeristas, que tentam nos empurrar essas comparações com o que foi o Modernismo no Brasil. (INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS, 2022).

Na mesma entrevista, podemos destacar outros dois relatos esclarecedores, um de Denilson Baniwa e outro de Gustavo Caboco - os artistas convidados pelo Museu Paranaense para o projeto "Retomada da Imagem". Baniwa aponta que:

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'. (INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS, 2022).

Essa colocação, bem como a fala de Daiara Tukano, reforça a armadilha que existe nas tentativas de forçar associações ou enquadramentos sobre o que é ou o que pode vir a ser a Arte

Indígena Contemporânea, porque ela rompe com a noção ocidentalizada de arte, extrapola limites. Gustavo Caboco desenha um cenário mais amplo afirmando que, para ele, há uma ideia da AIC como um lugar, uma espécie de ponto de encontro entre parentes, povos de diferentes etnias, a ciência acadêmica, os museus, o sistema da arte contemporânea, os centros culturais, galerias, a roça, a casa da tia, da vovó e vários outros campos. "Mais que isso, um ponto de articulação e caminhos da autonomia: a nossa sobrevivência" (INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS, 2022).

Em artigo-entrevista com Denilson Baniwa, o pesquisador Garcia Rocha (2021) propõe que existe uma grande diferença entre visibilidade e representatividade indígena nas artes no Brasil. Segundo o autor, é possível dividir a última década em três momentos: (1) arte pró-indígena, quando artistas não indígenas se inspiram em temas ou lutas indígenas para compor suas obras; (2) arte colaborativa, quando artistas indígenas e não indígenas criam processos de colaborações, e (3) a Arte Indígena Contemporânea propriamente dita, que tem o protagonismo indígena radical como seu principal substrato em meio a uma histórica retomada de narrativas, representações e representatividades. Denilson Baniwa responde a hipótese de Garcia Rocha enfatizando que, possivelmente durante a Semana de Arte Moderna e do próprio Modernismo como movimento, os indígenas brasileiros não tinham a chance de intervir ou dizer algo a respeito do que era arte porque:

A maior preocupação das populações indígenas, talvez até agora inclusive, é mais em sobreviver ao genocídio e às violências cotidianas do que se preocupar sobre o que é arte ou sobre terminologias da arte. Eu compreendo esse período em que a cultura indígena serviu de escada ou base para a construção de discursos artísticos e, depois, essa coisa da colaboração dos interlocutores indígenas, até chegar aonde estamos hoje, ter nossa própria voz e definir o que queremos ou não, e buscarmos mecanismos de aproximação ou de repelir certos discursos e parceiros. Entendo que hoje, enquanto indígenas, temos o papel de entender o passado e reconstruir a partir das ruínas. (ROCHA. M. G. ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA POR DENILSON BANIWA, 2021).

O ineditismo e o radicalismo da AIC moram justamente nessa potência da autonomia pela construção das autonarrativas e do questionamento ativo das violências coloniais e apagamentos históricos dos povos originários no Brasil. "Num momento em que a questão indígena é tecida por diferentes discursos, observa-se como tendência cada dia mais dominante o agenciamento dos próprios indígenas de suas ações e falas, sem elas individuais ou coletivas" (TERENA, 2019). E aqui retomo Jaider Esbell (2018) em reflexão sobre o campo artístico: "A arte é uma batalha de se manter estrategicamente rebelde, já que as autonarrativas são um privilégio para poucos. Achar um

jeito de penetrar na epistemologia a partir de uma autonarrativa é uma contra-narrativa, uma prática decolonial.”

### **Retomada da Imagem**

Um dos grandes trunfos do fazer artístico é a possibilidade de criar ou recriar narrativas, e talvez esteja aí a grande potência da Arte Indígena Contemporânea no processo de ativismo decolonial que hoje tem causado profundos impactos na reformulação das estruturas museológicas e do sistema da arte com suas origens tão explicitamente colonialistas, conforme pontuado na introdução deste artigo. O exemplo da abertura do Museu Paranaense para a AIC se destaca, entre diversos exemplos de projetos decoloniais pelo país, por propor um modelo que desarma a estrutura de poder intrínseca à instituição, preparando um campo propício para receber (e posteriormente, apresentar) novas perspectivas históricas sobre seu próprio acervo.

O projeto Retomada da Imagem inscreve-se no esforço desta instituição (o terceiro museu mais antigo do Brasil, fundado em 1876) em repensar o que veio sendo feito em pelo menos 140 anos de existência. O convite aos artistas Denilson Baniwa e Gustavo Caboco se deu em julho de 2021 e na ocasião, a equipe do museu propôs a eles a construção do projeto em conjunto. Por conta disso todo o processo aconteceu de maneira horizontal, com poucas prerrogativas: trabalhar com o acervo fotográfico e que o resultado do que quer que fosse produzido pudesse ser compartilhado com o público mais amplo. O projeto tinha um prazo e um ponto de partida, mas Caboco e Baniwa foram construindo pouco a pouco, junto com a equipe do MUPA, o escopo do que se tornou o Retomada da Imagem. Desde os primeiros encontros foram se delineando alguns interesses por parte dos artistas, sendo o principal deles a vontade de criar uma historiografia indígena sobre as imagens, mas sem a rigidez do fazer historiográfico à moda ocidental. A ação seria mais poética, com uma narrativa formada por textos, desenhos, fotografias e outros apontamentos.

O acervo imagético que foi objeto desse projeto incluiu cerca de mil fotografias, diapositivos, negativos fotográficos e em vidro, fotopinturas. Denilson Baniwa e Gustavo Caboco optaram por um recorte temporal que possibilitasse o diálogo com pessoas que tivessem alguma relação direta com os retratados, e portanto aprofundaram-se sobretudo nas fotografias realizadas a partir de 1950. Boa parte do conjunto fotográfico eleito pelos artistas é oriundo da Coleção Vladimir Kozák do Museu Paranaense, que integra o programa Memória do Mundo da UNESCO - Brasil.



**Figura 1:** Denilson Baniwa (esquerda) e Gustavo Caboco (direita) em contato com parte da Coleção Vladimir Kozák. Foto: Kraw Penas/SEEC (Acervo Museu Paranaense).

Após o encontro e a análise dos artistas com o acervo do MUPA, aconteceu entre 11 e 15 de novembro de 2021 a etapa chamada de "museu-ateliê". Baniwa e Caboco convidaram para essa residência artística dentro do museu Camila dos Santos e Thais Kr̄ig, do povo Kanhgág, Indiamara e Nycolas Paraná, do povo Xetá, Juliana Kerexu, Ricardo Werá, Flávio Karai, Elida Yry e Roseane Mariano, do povo Mbyá-Guarani, e Lucilene Wapichana. O grupo se colocou diante do acervo e produziu, coletivamente, dezenas de novas representações (e autorrepresentações) em diálogo com as imagens que carregam o olhar do branco sobre o não-branco.



**Figura 2:** Etapa museu-ateliê do projeto Retomada da Imagem. Foto: Kraw Penas/SEEC (Acervo Museu Paranaense).

Ao longo da residência, foram surgindo desenhos e pinturas em painéis, mas também nas paredes da sala expositiva, além de áudios, textos e novas fotografias. Ao final do período de

duração do museu-ateliê, os artistas e equipe do MUPA decidiram apresentar os resultados dessa vivência em uma exposição homônima, inaugurada em 16 de dezembro de 2021, e que ficou em cartaz por um mês. Uma grande preocupação dos participantes foi em dar nomes aos sujeitos ou questionar a ausência de nomeação: identificar o que foi perdido, o que está ausente, ou extraviado. O termo retomada, tão presente na militância indígena, foi reivindicado em cada poética desenvolvida pelo grupo. Alguns exemplos:



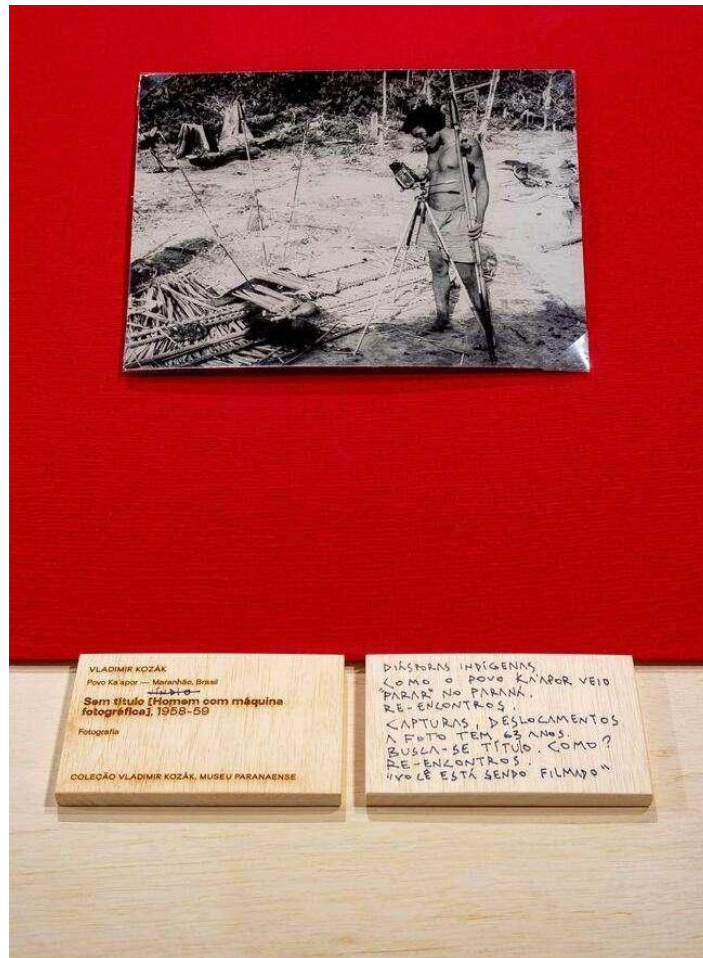
**Figura 3:** Fotografia sem título da Coleção Vladimir Kozák que retrata homem do povo ka'apor, do Maranhão, com uma câmera fotográfica. 1958/1959 (Acervo Museu Paranaense).





**Figura 4:** Painel criado coletivamente por Gustavo Caboco, Denilson Baniwa, Camila Kaingang dos Santos, Elida Yry, Ricardo Werá e Thaís Krig na etapa museu-ateliê a partir da imagem MP.KO.8301, que não tem título. Título do painel: “Como o povo Ka'apor veio ‘parar’ no Paraná?” (Acervo Museu Paranaense).

Outra proposta desenvolvida pelo grupo no museu-ateliê que merece análise, apresentada posteriormente durante a exposição pública do projeto, é a reescrita de fichas técnicas em uma brincadeira-provocação com a lógica museal das legendas de informações. As intervenções sugerem múltiplas temporalidades sobrepostas sem abandonar completamente a lógica original, ao mesmo tempo em que a questiona e revela denúncias de ausências, críticas e outros signos que escapam à tradição ocidental. Nessa operação de pôr lado a lado perspectivas distintas sobre o mesmo acervo, ficaram visivelmente manifestos os pontos de conflito e os diferentes graus de relação daqueles sujeitos e da instituição em relação com o objeto.

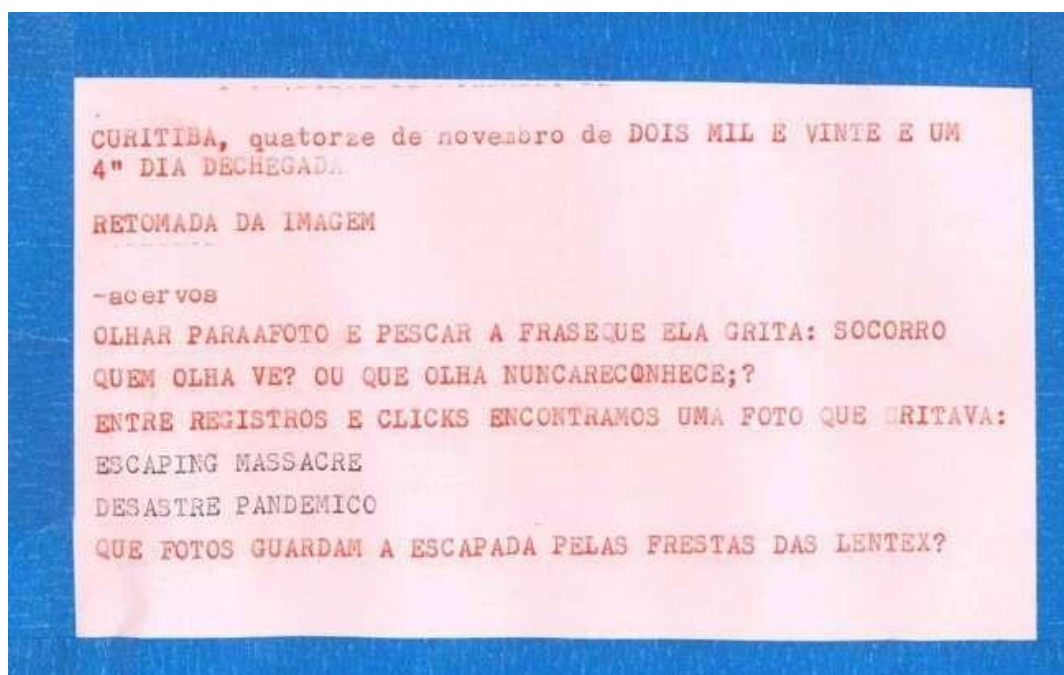


**Figura 5:** Exemplo de composição apresentada na exposição "Retomada da Imagem". Uma fotografia do acervo do Museu Paranaense, ficha técnica da imagem com intervenção à esquerda e ficha técnica reescrita à mão do lado direito (Acervo Museu Paranaense).



**Figura 6:** Detalhe das fichas técnicas apresentadas na Figura 5 (Acervo Museu Paranaense).

Pensando no caráter experimental do projeto, também é importante observar a produção de cartas e textos em diversos formatos escritos pelos participantes, que registram sentimentos gerados a partir do encontro com o acervo imagético do Museu Paranaense, além de reflexões e críticas surgidos no processo, como o caso das duas cartas demonstradas abaixo:



**Figura 7:** Carta datilografada por Gustavo Caboco (Acervo Museu Paranaense).



QUANDO O CORDEIRO  
RETRATAR, RETRATOS  
QUANDO O JOIÃO CADA FOTOGRAFIA DE OUTROS NO ADELIS,  
É COMO UM ESPELHO DA MINHA VIDA QUE PASSEI COM MINHA FAMÍLIA NA  
NA NOSSA COMUNIDADE WAPICHANA NO CANAUNIM;  
QUANDO OS PARENTES ESTÃO FAZENDO SEUS RELATOS, ACONTECE O MESMO  
SENTIMENTO; VEJO NAS FOTOS, PALAVRAS COMO CORONEL, CAPATAZ, E NOS RELATOS  
TIO, PADRINHO, E ASSIM VIAJO NOS PENSAMENTOS.  
ESSA VIAGEM ME FAZ PENSAR E OUTRAS PALAVRAS QUE HOJE FAZEM PARTE  
DA MINHA ESCRITA E ESTÃO INTERLIGADAS E ESTÃO NA MESMA DIREÇÃO;  
RETOCADA, RETRATAR,  
RETRATAR,  
RETORNO,  
REVOADA,  
DEIXO ESSE ESPAÇO PARA PENSAREM NO SIGNIFICADO DESSAS PALAVRAS.  
NA MINHA ESCRITA O SIGNIFICADO É AMPLO E SE TORNA UM SÓ NO FINAL.  
?  
ENCERTE  
LUCILENE WAPICHANA  
14/11/2021

**Figura 8:** Carta datilografada por Lucilene Wapichana. No texto, observamos a expressão de um sentimento apontado de forma recorrente nas obras e relatos dos participantes: a de que estavam lidando não com um acervo etnográfico, mas com um registro íntimo, uma espécie de álbum de família (Acervo Museu Paranaense).

Dentro de estratégias possíveis pela descolonização de seu acervo e das sustentadas por mais de 140 anos no Museu Paranaense, a realização do projeto "Retomada da Imagem" é uma das ações mais simbólicas no programa do museu nos últimos anos, já que essa experiência questionou

padrões museológicos tradicionais executados até então, criou dispositivos e espaços experimentais, conectou artistas e lideranças indígenas com o acervo histórico-etnográfico, e logo depois, apresentou as reflexões, questionamentos, críticas e produções dos artistas a partir do acervo histórico-etnográfico ao público visitante, fechando um ciclo de mobilizações radicais com impactos internos e externos.

O projeto em questão foi capaz de devolver à sociedade uma nova proposta de história social a partir do recorte escolhido pelos artistas, completamente destoante da história oficial ou hegemônica que é promovida pela colonialidade do saber e reforçada pelos aparatos de uma museologia moderna/colonial.

Esse é um potente exemplo da implosão do formato de museu moderno/colonial através da abertura para a participação ativa de sujeitos historicamente excluídos atuando, agora, como agentes políticos (e poéticos) de transformação e construção das histórias plurais - seja no campo da formação de identidades nacionais, seja na constituição de novas poéticas artísticas, indissociáveis do a(r)tivismo político. Conforme aponta Cernicchiaro (p. 194, 2023), a agência política da arte, e no caso da presente discussão, da Arte Indígena Contemporânea, está justamente na forma como ela abre nosso mundo tão fechado em si mesmo para outros mundos, desestabilizando nossos racismos cotidianos.

## **Considerações finais**

O tom de resistências e de afetos do projeto decolonial "Retomada da Imagem", do Museu Paranaense, e em especial o exercício experimental de uma residência artística dentro do museu com indígenas de diferentes etnias, artistas e não artistas, merece um olhar atento. Isso porque o projeto reforça, com interessantes particularidades, o momento de virada decolonial que estamos assistindo. Esse momento está acontecendo nos museus, mas não só. Se dá em todos os demais espaços do sistema de arte e também nas mídias, nas ruas, nas relações interpessoais.

Talvez um dos papéis mais urgentes de alguns museus atualmente seja primeiro identificar a arrogância colonialista e segundo deixá-la para trás, abolir radicalmente as epistemologias coloniais. Museus precisam assumir publicamente sua própria essência colonial e suas estruturas de poder, respondendo perguntas. Como seus acervos foram formados? Quem financiou ou financia a instituição? Quem decide o que será visto e por quem será visto?. Museus precisam parar de dizer pelo outro quem é o outro; quebrar os ciclos de normalização das violências ao posicionar visões de

mundo não-hegemônicas como inferiores; deixar de expor culturas, povos e indivíduos como objetos de exotização; e, a partir desses pontos, corrigir erros históricos.

A Arte Indígena Contemporânea, em sua pluralidade de frentes de luta que refletem a pluralidade étnica dos indígenas brasileiros e também as diferentes contribuições de seus artistas a partir de seus campos de estudos, de pesquisas, de poéticas e de atuações, é uma grande ferramenta em prol dessa descolonização/decolonização das instituições ou espaços de arte, e talvez mais importante: da descolonização dos seres e dos saberes e do protagonismo inédito dos povos indígenas no tocante à suas próprias narrativas e representações. Pode ser vista como um autêntico direito de resposta após séculos de subalternização das imagens, da marginalização dos saberes e existências indígenas (epistemicídios e genocídios).

Se podemos, finalmente, debater hoje um ponto de virada ou giro decolonial na arte brasileira, isso se dá pela militância poética e política de artistas indígenas atuantes no nosso século - bem como de pretos, queers, mulheres e sujeitos periféricos; todos símbolos de corpos e saberes dissidentes da hegemonia (em plena falência?) da alegoria do homem branco cisgênero eurocêntrico. Estas são, afinal, construções de estratégias para o presente e para o futuro, já que a Arte Indígena Contemporânea, lado a lado com as demais produções artísticas dissidentes e contra-hegemônicas, evidencia uma simultaneidade entre a emergência artística e as lutas pela sobrevivência - ou mesmo pela existência.

### **Referências**

ARANTES, Priscila. **Museu interface: a implosão do cubo branco e a museologia radical**. In: SANTOS, Nara Cristina (org.). Arte contemporânea: ações expositivas e estratégias museais. Santa Maria-RS : Ed. PPGART, 2019.

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o Giro Decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, no 11, 2013, pp. 89-117.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOQUEL, Ramón (orgs). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. **A agência político-ontológica da arte indígena contemporânea**. História: Questões e Debates, UFPR, Curitiba, n. 71, jan/jun. 2023.

ESBELL, JAIDER. **Arte indígena contemporânea e o grande mundo**. Revista seLecT (2018). Disponível em: <https://www.select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo-2/> Acesso: 10 de maio de 2023.

LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2013.

MACHADO, Ricardo. **"Nem modernista, nem anti-modernista, a Arte Indígena Contemporânea (e cosmopolítica) na vanguarda de um Brasil que jamais foi moderno"**. Instituto Humanitas Unisinos, 22 de abril de 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: 13 de maio de 2023.

MIGNOLO, WALTER. **A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir**. Em: MASP e a Afterall Arte e descolonização. Edição 2019. Disponível em: <<https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>>. Acesso em: 11 de maio de 2023.

\_\_\_\_\_ **Museums in the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson's Mining the Museum (1992)**. In: WILSON, Fred; GLOBUS doró (ed.). Fred Wilson, a critical reader. London: Ridinghouse, 2011.

OLIVEIRA, Joana. **Grada Kilomba: "O colonialismo é a política do medo. É criar corpos desviantes e dizer que nós temos que nos defender deles"**. El País Brasil, 11 sept 2019. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/19/cultura/1566230138\\_634355.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/19/cultura/1566230138_634355.html) >. Acesso em: 12 de maio de 2023.

ROCHA. M. G. (2021). **Arte indígena contemporânea por Denilson Baniwa: Contemporary indigenous art by Denilson Baniwa**. Rotura – Revista De Comunicação, Cultura E Artes, (2), 93-97.

PAIVA, Alessandra Simões. **A hora e a vez do "decolonialismo" na arte brasileira**. Revista Visuais. v.7, p.1 - 17, 2021.

SIMPSON, Moira G. **Making Representations: Museums (1992)**. New York: Routledge.

TERENA, Naine. **Lentes ativistas e a arte indígena**. Revista Zum (Instituto Moreira Salles), São Paulo - 03 de dezembro de 2019. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/arte-indigena/> >. Acesso em: 13 de maio de 2023).