

Arte indígena na cidade: reflexões sobre patrimônio e territorialidade

*Nauíra Zanardo Zanin*¹

Universidade Federal da Fronteira Sul

*Ivone Maria Medes Silva*²

Universidade Federal da Fronteira Sul

*Alana Zanardo Mazur*³

Universidade de Massachusetts Amherst

*Fabricio José Nazzari Vicroski*⁴

Universidade de Passo Fundo

Resumo: O presente artigo aborda, de forma interdisciplinar, a territorialidade indígena, sua ancestralidade e contemporaneidade, focando na produção artística e suas manifestações enquanto patrimônio cultural. Apresentamos inicialmente aspectos ancestrais da territorialidade indígena e seus vestígios enquanto arte que materializa uma história e justifica ações de reconhecimento territorial, avançando no tempo para verificar como a arte indígena contemporânea se manifesta enquanto “ativismo” em diferentes contextos, como ferramenta de luta em defesa de seus direitos e seus modos de vida.

Palavras-chave: povos indígenas; arte; patrimônio cultural; políticas públicas; territorialidade.

ZANIN, Nauíra Zanardo, et al. *Arte indígena na cidade: reflexões sobre patrimônio e territorialidade*. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 10 (23): 115-134, maio a agosto de 2023. ISSN: 2358-5587

¹ Dra. Arquitetura e Urbanismo, Pós-doutoranda em Arquitetura e Urbanismo PósARQ/UFSC, docente UFFS Campus Erechim/RS, pesquisadora NAUI/UFSC e INCT Brasil Plural/UFSC.

² Dra. Psicologia, Pós-doutora em Educação, docente UFFS Campus Erechim/RS.

³ Mestra em Transnational American Studies, doutoranda em Antropologia UMass Amherst.

⁴ Arqueólogo, Doutor em História, Pós-Doutorando PNPd/CAPES e docente colaborador PPGH/UPF.

Indigenous art in the city: reflections on heritage and territoriality

Abstract: This article addresses, in an interdisciplinary way, Indigenous territoriality, its ancestry and contemporaneity, focusing on artistic production and its manifestations as a cultural heritage. We initially present ancestral aspects of Indigenous territoriality and its vestiges as art that materializes a history and justifies actions of territorial recognition, advancing in time to verify how contemporary Indigenous art manifests itself as "artivism" in different contexts, working as a tool in defense of Indigenous peoples, their rights and ways of life.

Keywords: Indigenous peoples; art; cultural heritage; public policy; territoriality.

Arte indígena en la ciudad: reflexiones sobre patrimonio y territorialidad

Resumen: Este artículo aborda, de manera interdisciplinaria, la territorialidad indígena, su ancestralidad y contemporaneidad, centrándose en la producción artística y sus manifestaciones como patrimonio cultural. Presentamos inicialmente aspectos ancestrales de la territorialidad indígena y sus vestigios como arte que materializa una historia y justifica acciones de reconocimiento territorial, avanzando en el tiempo para verificar cómo el arte indígena contemporáneo se manifiesta como "artivismo" en diferentes contextos, como herramienta de lucha en defensa de los pueblos indígenas, sus derechos y formas de vida.

Palabras clave: pueblos indígenas; arte; patrimonio cultural; políticas públicas; territorialidad.

Nosso objetivo com o presente artigo é apresentar como a arte indígena se manifesta em diferentes tempos e espaços, refletindo sobre as produções culturais como parte de um processo histórico e social. Nesse sentido, consideramos a arte encontrada em investigações arqueológicas como fragmentos que possibilitam o acesso à memória de modos de ser e fazer originários deste continente; enquanto a arte indígena contemporânea, ou mesmo o artesanato vendido nos centros urbanos, relacionam-se às formas dos povos indígenas continuarem presentes neste lugar ancestral que hoje é a cidade.

Os fragmentos de cerâmica, os resquícios que definem padrões de organização espacial de grupos humanos e outros vestígios encontrados pela arqueologia são registros culturais de modos de viver e se expressar em determinado ambiente. O histórico de contato dos povos indígenas com a colonização levou a transformações no modo de vida destas populações, em sua relação com o território, bem como em suas manifestações artísticas. Objetos ou técnicas que eram utilizados no cotidiano passam por transformações ao serem destinados à venda como artesanato nos centros urbanos.

As expressões estéticas que se manifestam por meio de técnicas manuais podem estar relacionadas à conexão espiritual e à cosmologia de um povo. A arte indígena que ingressa hoje nas galerias de arte e museus, em alguns casos com curadoria indígena, além de contemplar estes aspectos, pode servir de manifesto em defesa dos direitos dos povos originários. Neste caso, é uma arte que educa, como bem esclarece o poeta e antropólogo indígena Idjahure Kadiwel (NHEXYRÕ, 2021) e, segundo o artista makuxi Jaider Esbell (1979-2021), ela se caracteriza como *artivismo* (LIMA, 2021).

O *Artivismo* (Arte + Ativismo), neologismo que será mobilizado em diversas passagens do presente trabalho, diz respeito às obras e manifestações artísticas que enunciam e fomentam uma leitura crítica das diversas formas de opressão existentes no âmbito social, em particular no contexto brasileiro, ilustrando claramente o potencial disruptivo e transformador da arte (QUESADA, 2019). No presente trabalho, direcionamos nossa atenção ao *artivismo* indígena, evidenciando como ele traz à tona (dá a conhecer) questões específicas pensadas/significadas/vivenciadas pelos povos indígenas.

Estas são questões cujo debate assumimos como importante e necessário, ao mesmo tempo em que buscamos trazer contribuições ao avanço de sua tematização nos estudos sobre arte indígena e práticas de patrimonialização. Afinal, muitas das criações artístico-culturais indígenas representam patrimônios não reconhecidos, silenciados ou “não visibilizados” (ASSIS, 2016; LEMOS *et al.*, 2018), justamente por encerrarem questionamentos ou tornarem visível/audível o que foi impedido de ser visibilizado e alardeado, por transgredirem padrões estéticos e culturais normativos (a norma eurocentrada) ou simplesmente por serem situ-

ados à margem (fora) do que os discursos e mecanismos hegemônicos definem/regulam como digno de ser valorizado e preservado. Krenak e Campos (2021) argumentam sobre o patrimônio enquanto demarcador de identidade cultural e como, durante os debates da Assembleia Constituinte, ampliou-se a compreensão de patrimônio cultural, que levou ao reconhecimento de processos subjetivos como patrimônio imaterial, demandados pelos próprios povos indígenas.

Historicamente, um importante marco legal relacionado ao patrimônio é o Decreto-Lei nº 25 de 1937, que reconhece como patrimônio histórico e artístico os bens móveis e imóveis “de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico” (BRASIL, 1937); e locais e paisagens naturais ou antrópicas de feição notável. Funari e Pelegrini (2009) criticam a escolha dos bens escolhidos como patrimônio, que por muito tempo representavam apenas um lado da história do Brasil. Somente no final do século XX ampliou-se o entendimento do que seria patrimônio cultural, como definido no Artigo nº 216 da Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988):

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

Destacamos também o Artigo 215, com a Emenda Constitucional nº48, de 2005, que garante o exercício dos direitos culturais, protegendo as “manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional”; e a defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro incluindo mecanismos de promoção e democratização do acesso à cultura (BRASIL, 1988). A partir dessa nova compreensão estabelecida pela Constituição foram criados outros instrumentos como o Decreto n.3.551/2000, que institui o registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial.

A participação da liderança indígena Ailton Krenak nos debates da Constituinte foi importante para o reconhecimento dos direitos indígenas no texto da Constituição Federal e ao relembrar deste período, considera:

Na verdade, eu estava clamando no sentido de que nós precisávamos ter alguma coisa, ter no que nos agarrarmos quando aspectos da nossa cultura e da nossa identidade estivessem sendo ameaçados. Na Constituinte, o que nós estávamos fazendo era criar esses instrumentos. (KRENAK e CAMPOS, 2021: 35)

Com relação ao conceito de arte indígena contemporânea aqui empregado, apoiamo-nos nas elaborações produzidas pelos próprios artistas indígenas para fornecer alguns esclarecimentos preliminares. Jaider Esbell (2018) foi um dos protagonistas dessas reflexões:

Indígena e arte são de origem comum e indissociável. Aceitar essa sentença adianta o entendimento. O sistema de arte é algo paralelo e hoje eles se tocam, envolvendo-se para além das percepções dos especialistas. A arte indígena contemporânea seria então o que se consegue conceber na junção de valores sobre o mesmo tema arte e sobre a mesma ideia de tempo, o contemporâneo, tendo o indígena artista como peça central. (...) A arte indígena contemporânea é, sim, um caso específico de empoderamento no campo cosmológico de pensar a humanidade e o meio ambiente.

O artista Denilson Baniwa destaca a sugestão de Ailton Krenak, para que no lugar de denominarem arte indígena contemporânea, fosse utilizado o termo arte indígena **cosmopolítica** (MACHADO, 2022). Observamos que a arte indígena

tem servido de ferramenta de comunicação e sensibilização para as pautas indígenas, utilizando estímulos sensoriais por meio de uma estética própria e impressionante, assentada em expressões cosmológicas, que retira as pessoas do lugar comum. Com esse apelo, é capaz de transmitir mensagens políticas e fortalecer a luta dos povos originários pela efetivação de seus direitos e pelo respeito à diversidade e à pluralidade cultural. A arte indígena, que sempre existiu, agora reivindica espaço para manifestar injustiças e serve como bandeira de uma luta de mais de 520 anos, como argumenta o artista Gustavo Caboco Wapichana (MACHADO, 2022).

*A gente tem alcançado esse lugar a partir de uma arte basicamente performática, denunciativa e no campo da **objetificação**. A gente tem produzido bastante tela e materiais audiovisuais para falar de um contexto histórico basicamente para que, através desse lugar da visibilidade do palco, do lugar da **arte europeia**, a gente possa tratar dessas complexidades e dizer que **nossa arte é política**. (...) Então, as obras passam muito por esse lugar do desenho, da pintura, do filme, da fotografia, da performance, mas o intuito maior é provocar essa consciência, pelo menos convidar para uma amplitude. Para que a gente fale em vez de **arte indígena contemporânea**, a gente fale de **arte indígena cosmopolítica**. (...) Eu sempre digo que os indígenas são **“artistas”**. Antes de qualquer coisa, o povo indígena vem trabalhando nessa resistência e defesa pelo território. (Jaider Esbell, em entrevista de OLIVEIRA e SETZ; 2021, grifos no original)*

A arte indígena cosmopolítica está inserida nos museus, inclusive com curadoria indígena, o que representa uma grande conquista e reconhecimento dos artistas indígenas, seja de forma individual ou coletiva. Mas esta arte não se restringe às paredes das salas e galerias, ela é performática, ganha as ruas e avança pelos sinais das avenidas movimentadas das grandes cidades. E, desta forma, ganha também em eloquência, expande a oralidade como em um megafone, amplifica o público-alvo e marca a paisagem urbana. Quando efêmera, permanece no imaginário, na memória. E quando permanente, seria passível de proteção patrimonial, ou deveria desvanecer com a passagem do tempo? Esse questionamento implica em outros derivados das políticas patrimoniais e consideramos importante reconhecer que “as práticas de patrimonialização de bens culturais são, portanto, ao mesmo tempo afirmação de alguns grupos sociais, de seus valores e práticas, e negação de tantos outros, historicamente alijados de uma escrita da história amplamente reconhecida” (LEMOS *et al.*, 2018: 9).

Portanto, argumentamos sobre a importância de se conceber a arte indígena como patrimônio e de se discutir a relação entre arte e subjetivação política (RANCIÈRE, 2012, 2017). Partimos do pressuposto de que é possível, construir e fortalecer - no Brasil, na América Latina e no mundo - políticas de patrimonialização cultural capazes de contemplar os saberes e apropriações sociais mobilizados pelos próprios povos indígenas, vistos como sujeitos de conhecimento e de direitos que podem demandar e/ou efetivar o reconhecimento e preservação de suas manifestações culturais sem que isso implique “subjugá-las à morte em vida via cristalização de seus próprios movimentos” (LEMOS *et al.*, 2018: 7). Como argumenta Ailton Krenak: “Política pública não é só para assistir: é para controlar, e a política patrimonial é para apropriar-se de tudo o que nós produzimos e controlar. Controlar, inclusive, nosso acesso a esse patrimônio” (KRENAK e CAMPOS, 2021: 55).

As políticas de patrimonialização, para que se façam adequadas aos povos originários, implicam em respeitar a dinamicidade dos processos culturais, que enquanto patrimônio imaterial não permanecem imutáveis. Por outro lado,

torna-se necessário compreender que para cada povo indígena há um modo próprio de conceber as relações estabelecidas com seu patrimônio, que difere do modo como o patrimônio cultural vem sendo abordado, claramente vinculado à necessidade de se fazer justificar dentro do sistema capitalista.

Pensando nos povos indígenas brasileiros, se de um lado, a proteção mantém algumas práticas culturais e povos do extermínio promovido pela invisibilidade, de outro, coloca os indígenas numa relação com a terra e a cultura na qual se convertem em proprietários ao invés de pertencentes a ela. (LEMOS *et al.*, 2018: 10)

Nesse sentido, cabe avançarmos no debate acerca de quais políticas de patrimonialização podem contribuir para a valorização das mais diversas identidades étnico-culturais e modos de existência. Ousar dar esse passo, conforme Souza (2010), coloca em xeque a maneira como nós, não indígenas e “ocidentais”, aprendemos e reproduzimos os saberes e culturas eurocentrados, em geral colocados no topo da escala hierárquica (SOUZA, 2010). Essa mesma autora chama atenção ainda para a forte capacidade de resistência que os ameríndios apresentam às tentativas ocidentais/coloniais de converterem sua “diferença em algo que a tornaria igual a todas as outras” (SOUZA, 2010: 164). Ela enaltece a (re)existência indígena como forma de anteparo

à redução do ponto de vista e do saber indígenas a um ponto de vista e a um saber locais entre outros, a ‘uma cultura’ representada por uns tantos índices preeminentes (suas ‘referências culturais’) que lhe seriam próprios, e que comporiam seu patrimônio como parte do ‘patrimônio’ cultural global, englobante, da sociedade brasileira (ou da humanidade).

Por fim, sobre a relação entre arte e política, entendemos, como propõe Rancière (2017: 7-8) que a estética e, por extensão, as diferentes expressões artísticas, remetem a uma certa “configuração do sensível: uma relação entre os modos do fazer, os modos do ser e os do dizer; entre a distribuição dos corpos, de acordo com suas atribuições e finalidades, e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e a do dizível”. Compartilhamos a crítica dirigida por Rancière à chamada “divisão policial do sensível”, que prevê uma associação rígida entre determinados lugares sociais/funções que as pessoas podem vir a ocupar na sociedade da qual participam (RANCIÈRE, 2012: 43), estabelecendo um controle hierárquico que se impõe nas instituições e nos espaços urbanos. Em contrapartida, Rancière (2012) pondera que a ruptura, alteração ou esfacelamento dessa ordem pode ser provocada pela política, que se estrutura com base no dissenso.

Trazendo essa discussão para fundamentar uma análise crítica acerca do lugar destinado, em nossa sociedade, aos povos indígenas, e mais especificamente às produções artístico-culturais por eles concebidas, podemos afirmar que, mesmo em contextos em que a presença indígena se faz marcante, como é o cenário latino-americano, a “ordem policial” (ou seja, a percepção rígida das capacidades e a distribuição das tarefas conforme o lugar social/função ocupado por cada sujeito) criou, e tem perpetuado, restrições na forma como os sujeitos indígenas são vistos e tratados. Reduzidos a estereótipos e estigmas que desvalorizam seus saberes, eles acabam dispondo de pouca margem de manobra para a definição de suas próprias territorialidades e patrimônios.

Em função disso, faz-se imprescindível que a *América Profunda*⁵ (KUSCH, 1999) que pulsa nessa América Latina a impulsione a firmar o compromisso ético-

⁵ América Profunda é a expressão que Rodolfo Kusch (1999) criou para referir-se à ancestralidade latino-americana e seu manancial de saberes potencialmente contra hegemônicos.

político de proteção aos direitos de seus povos originários, reconhecendo este posicionamento como necessário à desconstrução do legado de exploração e dominação que a colonialidade/modernidade (QUIJANO, 2005, 2014) insiste em manter vivo.

Artefatos e artesanato indígenas (de)marcando territorialidades e compondo um patrimônio vivo

A arqueologia comprova que nosso continente era intensamente povoado antes da chegada de outros povos vindos da Europa. A insuficiência de dados estatísticos impede um consenso científico acerca do tamanho da população indígena no período anterior à chegada dos colonizadores europeus, todavia, estima-se que o continente americano poderia abrigar mais de 53 milhões de indivíduos, dos quais cerca de 5,6 milhões viveriam na região da bacia amazônica (DENEVAN, 1992). Os registros arqueológicos podem ser encontrados em ambientes com diferentes características e apresentam especificidades que possibilitam identificar populações distintas, representando mostras da diversidade cultural existente. Com a chegada dos colonizadores e em decorrência das formas de conquista do território, estas populações foram sofrendo processos de assimilação, dispersão e confinamento territorial, sendo deslocadas de seus territórios originais ou vendendo-se tornarem-se vilas e posteriormente cidades e metrópoles. Contudo, nesse processo permaneceram registros materiais de suas ocupações, que podem ser encontrados em prospecções arqueológicas.

Tais registros são memórias de vínculos ancestrais com o território, com a paisagem, bem como modos de transformar os elementos desta paisagem em artefatos culturais. Atualmente ao serem encontrados, estes objetos, quando bem preservados, podem ser direcionados a museus de arte indígena ou pré-colonial, e os fragmentos podem ser catalogados e conservados em laboratórios de arqueologia, onde são interpretados visando a produção e socialização do conhecimento. Porém, por serem registros de ocupações ancestrais indígenas, devido às disputas territoriais, em algumas situações acabam sendo sumariamente destruídos por não indígenas, como forma de desvincular o território de sua ocupação anterior. Os exemplos de destruição destes elementos da cultura material pré-colonial multiplicam-se pelo Brasil. Assim, perde-se o patrimônio histórico-cultural e a possibilidade de aproximação com fragmentos de memórias que testemunham pelos destituídos de um longo processo colonizador, que perdura.

O reconhecimento da territorialidade indígena e seu vínculo com a paisagem é uma das formas de aproximarmos-nos de uma reparação por tantas violências ocorridas neste processo. É oportuno recordar que quando diferentes povos indígenas foram forçados a um confinamento territorial em áreas reservadas, além de sofrerem os mais diversos abusos (laborais, físicos, culturais, sociais), foram impedidos de circularem (QUINTERO; MARÉCHAL, 2020) pela paisagem que ajudaram a formar: a arqueologia demonstra que a dispersão de determinadas espécies vegetais está relacionada com as áreas de ocupação indígena (VICROSKI, 2017). Ao serem impedidos de circularem, reforçou-se o estigma de que 'lugar de índio é na reserva', o que permanece no imaginário da sociedade envolvente.

As lutas históricas pelo reconhecimento territorial, ocorridas nos anos 1970 e 1980, foram consolidadas legalmente na Constituição Federal de 1988, quando ocorreu um importante movimento indígena pela defesa de seus direitos, que acabaram sendo considerados na escrita do documento. A Constituição previa a

identificação, reconhecimento e homologação das terras indígenas dentro de um prazo de cinco anos, o que não se efetivou por completo. Porém ocorreu uma mudança na forma de gerir as terras indígenas, garantindo maior autonomia para essas populações. Com isso se intensifica a circulação de pessoas indígenas nos centros urbanos, em busca de serviços essenciais, aos quais passam a ter acesso, bem como para a venda de artesanato, como uma forma de gerar renda por meio de trocas interculturais. A falta de condições para manterem-se, devido às limitações que caracterizam as áreas ocupadas pelas famílias indígenas no sul do Brasil torna necessária a venda de sua arte e artesanato nos centros urbanos como meio de obtenção de renda, como esclarece o educador Kaingang Miguel Rãrir Ribeiro (2014: 9):

Hoje busco meu sustento nos grandes centros e nas cidades vizinhas; minha moeda de troca é o meu artesanato, outras vezes é minha pequena produção agrícola, que não tem adubo químico e muito menos veneno.

Mesmo sabendo que as cidades são muito mais perigosas do que a mata, eu me aventuro por lá. (...) Estou tentando me adequar ao sistema, pois o índio não é um ser capitalista que acumula riquezas. Logo, meu sustento, por não vir mais da mata, vem da selva de pedra que são as cidades.

O cacique e professor Mbyá Guarani Joel Kuaray Pereira explica que o artesanato originalmente não era confeccionado para ser comercializado (PEREIRA, 2014), mas para ser utilizado no cotidiano das famílias e em seus rituais. As peças de arte indígena possuem formas e significados específicos, relacionados à cultura, espiritualidade e cosmologia próprias, constituindo “um patrimônio cultural vivo da humanidade” (BALLIVIÁN, 2014: 14). E justamente por ser vivo, apresenta-se de forma dinâmica nas cidades, onde a comercialização do artesanato provoca transformações e inovações, próprias de uma relação intercultural:

Do mesmo modo que a cultura e a identidade de qualquer povo, o artesanato também se recria. Ele se adapta às necessidades e possibilidades contemporâneas. Assim, os indígenas atualizam seus produtos, podendo utilizar novos recursos, novos materiais, novas formas de usos atuais (chapéus, leques, abajures, bijuterias, canetas, etc). É um processo que caracteriza as mudanças resultantes dos contatos interculturais, mostrando que a cultura está em constante recriação e construção. (Zico Fojit Ribeiro, engenheiro agrônomo Kaingang, em RIBEIRO, Z.F., 2014: 13)

É, portanto, um patrimônio cultural vivo, que revela um saber fazer ancestral e ao mesmo tempo contemporâneo, que se atualiza cotidianamente a partir dos encontros e interações vivenciadas (GALLOIS, 2006). De tal forma se compreende a própria identidade, como uma construção contínua que segue se (re)afirmando enquanto algo vivo e dinâmico. Impossível pensar num ‘engessamento’ por meio de uma patrimonialização, como coloca LEMOS *et al* (2018). Talvez seja justamente essa dinâmica que precisa ser preservada, de forma a garantir o direito de ser o que se é.

Se o patrimônio é um artefato cultural, ele próprio sempre se (re)criando, nos afastando de uma postura essencialista, a identidade que nos preocupa e dá sentido e continuidade a esse patrimônio é a que pressupõe transformações (apropriação) de seu passado na sua própria vivência e a manipulação de seus atributos de alteridade como forma de defesa de direitos. (CASTELLS, 2008: 19)

A presença indígena na cidade para venda de sua arte provoca conflitos pela incompreensão das formas culturais próprias de se comportarem e expressa uma intolerância preconceituosa (OLIVEIRA, 1996; COHN, 2001; GALLOIS, 2006). Um dos fatores está relacionado à venda de artesanato acontecer acompanhada

de crianças, em um processo educativo intergeracional e intercultural. Somado a isso está a hierarquização (RANCIÈRE, 2012) dos espaços urbanos, em seus regramentos oficiais ou na subjetividade que está imposta pela apropriação possibilitada pelo capital.

Devido ao preconceito vivenciado em seus percursos urbanos tornou-se necessária a legitimação da presença indígena na cidade por meio de legislações que protegem suas manifestações culturais, entre elas a comercialização de artesanato, como ocorreu em Porto Alegre e São Paulo (FAGUNDES, 2013; COMISSÃO, 2013). Mas as conquistas indígenas por seu direito de ir e vir, de estarem presentes nesse território no qual circulavam seus ancestrais, sempre acontecem com muita luta e precisam ser asseguradas por medidas legais.

A revitalização dos centros urbanos, enquanto processos gentrificadores, também pode afetar os indígenas, especialmente pela proibição de comércio ambulante, porém Joel Kuaray Pereira (2014: 12), cacique Mbyá-guarani, destaca que um indígena não pode ser simplesmente considerado desta forma, pois “ao mesmo tempo em que está vendendo artesanato, está praticando sua cultura. É também um momento de compartilhar e as crianças aprenderem na relação com os outros”. Em contrapartida, Zico Fojit Ribeiro ressalta que

A proibição de vendedores ambulantes ou de montagem de barracas para exposição dos produtos acaba inibindo os artesãos. Os locais de descanso ou de abrigo desses durante a noite na cidade também são um entrave. A ausência de lugares para acomodar as famílias que acabam por ficar nas rodoviárias ou em viadutos à mercê da opinião pública de certa forma demonstra ser preconceituosa. (Zico Fojit Ribeiro, Engenheiro Agrônomo Kaingang, em RIBEIRO, Z. F., 2014: 14)

Em diversas situações os indígenas manifestam a necessidade de haver lugares destinados à acomodação das famílias indígenas que se deslocam para os centros urbanos para venderem suas artes e seu artesanato (BALLIVIÁN, 2014).

A comercialização de arte indígena é uma realidade em todo o país. Por isso compete a cada município, aos estados e à federação isoladamente ou em cooperação discutir, em consulta com os povos indígenas, suas organizações e representações, segundo seus usos e costumes, quais as condições ideais para que essa atividade seja realizada de forma digna. (JÓFEG, 2014: 23)

A advogada Kaingang Lucia Fernanda Jófeg (2014: 24) destaca que “a participação dos povos indígenas na elaboração e implementação de políticas públicas que os afetem” estão assegurados pela Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho, que tem cumprimento “obrigatório para os países que a ratificaram, como é o caso do Brasil”. Contudo, andamos a passos lentos na efetivação dos direitos indígenas nas cidades. Como bem coloca Moema Parode (2018: 55):

Ser indígena e recentemente no país estar presente no meio urbano, através da venda de seu artesanato, deixa implícito o desafio da compreensão de um caminho de construção das políticas públicas em favor da legitimidade desta atividade diferenciada e, legalmente, pouco reconhecida.

Destacamos o município de Porto Alegre, que desde a década de 1990 buscou criar mecanismos legais de proteção e valorização da cultura indígena. Atualmente, a municipalidade reconhece formalmente as práticas indígenas na cidade enquanto comercialização de bens de seu patrimônio material e imaterial, garantindo que ocupem espaços urbanos, com destaque à Feira do Brique da Redenção e ao Mercado Público do Bom Fim. Essas medidas, infelizmente, não impedem que continuem sendo alvo de abordagens preconceituosas, mas asseguram seu

direito de circular e permanecer na cidade de acordo com suas práticas culturais. Em Florianópolis, no ano de 2016, com o apoio do Ministério Público Federal (MPF), o terminal de ônibus do Saco dos Limões, que estava desativado, foi ocupado por famílias indígenas, como local de acampamento durante sua permanência na cidade para a venda de artesanato, mas ainda de forma improvisada (BARBOSA e PATTÈ, 2019; PESSOA, 2022). Até hoje os indígenas aguardam a construção de uma casa de passagem, prometida em 2019. Em abril de 2022 foi inaugurada a Casa de Artesanato Indígena Guarani Mbya junto à Alfândega, na região central de Florianópolis, possibilitando um lugar permanente para venda de arte e artesanato indígena e para trocas interculturais nesta cidade (REDAÇÃO, 2022). Contudo, algumas dificuldades logísticas e práticas prejudicaram seu pleno funcionamento.



Figura 1: Loja de artesanato indígena no Mercado do Bom Fim, em Porto Alegre/RS. Foto: Nauíra Zanardo Zanin

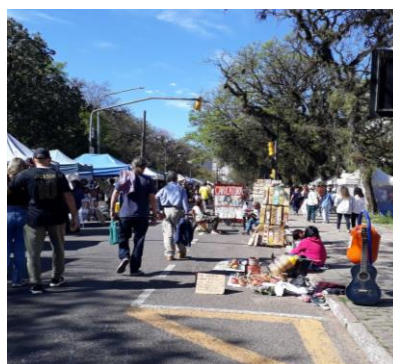


Figura 2: Mbyá Guarani na Feira do Brique da Redenção, em Porto Alegre/RS. Foto: Nauíra Zanardo Zanin



Figura 3: Casa de Artesanato indígena Guarani Mbya na Alfândega, em Florianópolis/SC. Foto: Nauíra Zanardo Zanin

Mas é preciso estarmos atentos à presença indígena não somente nos grandes centros urbanos, pois o deslocamento para venda de artesanato e outros produtos é uma constante nas cidades próximas às suas áreas de moradia, mesmo em pequenas cidades do interior do país. Nestes casos, o preconceito e a limitação de circulação podem ser ainda mais restritivos, não havendo um entendimento do significado histórico, social e cultural destas trocas. Ações violentas de remoção de famílias inteiras e descarte de seus produtos são recorrentes por não existirem políticas públicas e locais adequados para permanecerem (ZANIN *et al.*, 2022). Diante desse cenário, torna-se necessário que existam políticas públicas e legislações que assegurem o direito dos povos indígenas serem parte da vida urbana, de continuarem seus percursos e suas práticas culturais pelo território de seus ancestrais.

Arte indígena nos museus

Museus são um artefato moderno, produto de histórias coloniais de exploração e apropriação cultural. Se faz necessário contextualizar os fatores que influenciam o relacionamento de artistas indígenas contemporâneos com essas instituições culturais hoje. Ao redor do mundo, museus encerram conexões globais com sociedades indígenas e tradicionais. Porém estas são conexões cuja indexicalidade aponta práticas de autoafirmação hegemônica que se construíram por meio da usurpação de elementos culturais, sociopolíticos e espirituais indígenas

ao longo da história colonial e contemporânea. Através das diásporas transatlântica e transpácífica, impulsionadas por forças políticas imperiais e coloniais europeias, a lógica de usurpação de recursos e territórios conjugou-se com práticas biopolíticas de apropriação de conhecimento intelectual indígena e da exploração de seus corpos e vidas. Museus se tornaram locais de exibição a olho nu de objetos vinculados à vida cotidiana social, cultural, espiritual e íntima de comunidades indígenas (MAZUR, 2021).

A artista Daiara Tukano ilustra como grande parte desses objetos foram obtidos historicamente sem o consentimento de comunidades indígenas e como eles carregam em si marcas da violência colonial:

Porque não se vê em nenhum lugar, em nenhum museu se discutir de uma maneira mínima o processo de genocídio e o processo colonial, não é? (...) Que o manto tupinambá, por exemplo, não tem no Brasil, não é? Os que estão em pé, estão lá na Europa, engaiolados naqueles aquários, nem patrimônio brasileiro são. Os mantos tupinambás são patrimônio da Noruega, da Bélgica e da França. No Brasil, o povo tupinambá continua sendo massacrado, o cacique Babau é um dos caciques mais perseguidos que tem. Já perdeu até a conta de quantos são os atentados que foram feitos contra ele. Então, **é um ato muito político se fazer essa ativação**, justamente dentro desse espaço da Pinacoteca que tem um acervo histórico da arte brasileira. (Daiara Tukano, em entrevista. *ESBELL*, 2021: 33, grifo nosso)

De maneira entrecruzada, esse é um cenário familiar para muitas comunidades indígenas brasileiras, cujo simulacro de sua identidade cultural habita as vitrines de museus no Brasil e no norte global. Tukano faz uma crítica à lógica colonial biopolítica de extração, de propriedade privada e de patrimônio convencionadas na Europa e no continente americano. Como prática decolonial, a repatriação de propriedade intelectual indígena transcende concepções de patrimônio e de propriedade privada embasadas em uma lógica positivista e antropocêntrica ocidental. Em sua fala, Tukano sugere que a repatriação consiste em um resgate da memória ancestral e da reconstrução de relações cosmológicas indígenas que englobam território, rio, vida humana e não humana, incluindo a vida animal, vegetal e espiritual. Essas são relações de interdependência que sustentam as bases políticas e sociais das comunidades indígenas (COULTHARD e SIMPSON, 2016).

Como parte da etapa itinerante da 34ª Bienal de São Paulo no Museu de Arte do Rio de Janeiro, Daiara Tukano, acompanhada pelo artista Denilson Baniwa apresentaram a performance “*Kahtiri Eõrõ - Espelho da Vida*”, inspirada nos mantos tupinambás. Na performance, Tukano e Baniwa dão continuidade ao trabalho de Jaider Esbell (1979-2021) ao realizar a leitura da “Carta ao Velho Mundo”, que engloba um trabalho de cura epistêmica e artística que eles desenvolveram em galerias de Londres e Paris. A carta é uma alusão a Carta de Pero Vaz de Caminha, noticiando à Corte Portuguesa sobre a sua “invasão” do Brasil, e não descoberta.



Figura 4: Tukano, Daiara. "Kathiri Eōrō - Espelho Da Vida Leitura Da Carta Ao Velho Mundo de @jaidier_esbell Ativação Com @denilsonbaniwa ... Uma Despedida Dos Mantos." Fonte: Instagram, October 23, 2022. <https://www.instagram.com/p/CkDh-tDOrdK/>.

O espelho que Tukano segura na altura de sua cabeça, virado para o observador, e não para si mesma, impõe sobre o olhar do observar o seu auto reflexo e o reflexo de um mundo construído a partir da usurpação colonial das cosmologias indígenas. O espelho força simultaneamente o desconforto e o autoquestionamento sobre o observador. O manto e o espelho, juntamente à performance, aludem à imagem sacerdotal e seu poder de exorcismo, cura e transformação atestando ao poder de continuidade da vida indígena que transcende a lógica colonial e capitalista:

Então com relação a essa performance, essa ativação...É uma cerimônia mesmo. Precisávamos lavar um pouco da nossa alma. Eu sei que eu estava precisando. Lavar um pouco desse sentimento. Procurar dialogar com essas obras por todas as memórias que estavam lá, que estão lá, de outra forma. Marcar uma presença distinta. Viva, em vários níveis, viva mesmo. Um manto tupinambá vivo. Que anda, que tem autonomia, que tem liberdade para entrar e para sair daquele lugar... E poder principalmente reverenciar com muito respeito os trabalhos de cada povo, cada parente, cada representante que participou da Vêa. A ponto de fazer uma reverência mesmo. (Daiara Tukano, em entrevista. ESBELL, 2021: 37)

Tukano evidencia o poder da repatriação de objetos indígenas como um ato sagrado, político e de cura individual e coletiva. Ela também demonstra que essa repatriação se traduz na (re)tomada de memórias ancestrais guardadas em obras de arte indígena e que habitam os corpos indígenas, como resultado de vivências coletivas e intergeracionais (MAZUR, 2021). Além disso, essa repatriação se traduz na retomada de espaços institucionais em museus, no Brasil e no mundo. Tal processo tem se desenvolvido por meio de parcerias entre museus e comunidades indígenas e visa expandir a curadoria ativista encabeçada por artistas e lideranças indígenas como Daiara Tukano, e outros nomes contemplados neste artigo.

Isso demonstra um processo pelo qual museus buscam responder a demandas indígenas pelo controle sobre a representação de suas culturas. Isso requer o engajamento de artistas e lideranças indígenas em um processo de curadoria conjunta. Além disso, essas formas de colaboração reforçam questões políticas relacionadas ao patrimônio cultural. A quem pertence e a quem serve o controle sobre representação, objetos e propriedade intelectual indígena? Aos museus de arte? Ao estado-nação? À cultura nacional? Às comunidades indígenas? (LONETREE, 2012). Tais questionamentos, baseados na pesquisa de Lonetree nos Estados Unidos, se enquadram em uma reflexão sobre a hegemonia do poder social e racial

vigente na história contemporânea brasileira, americana e europeia e nos fazem refletir sobre a (im)possibilidade de museus reconfigurarem seus rizomas coloniais em espaços agora destinados à prática decolonial.

Artistas e intelectuais indígenas brasileiros engajam-se com iniciativas curatoriais que buscam dar visibilidade a artistas internacionais, emergentes, periféricos e obliterados pela história da arte. Exemplo desse processo colaborativo se organizou na galeria de arte Paradise Row, em Londres, e na cooperativa de curadoria Radicants, em Paris, com a exposição de arte “*Ka’a Body: Cosmovision of the Rainforest*”, em exibição de 2021 a 2023, apresentando os artistas indígenas Denilson Baniwa, Daiara Tukano e Jaider Esbell sob a curadoria da antropóloga guarani Sandra Benites, em parceria com profissionais não-indígenas como a artista e performer Anita Ekman e o fotojornalista Edu Simões. Nesta parceria, a arte indígena se manifesta criando uma fissura pela qual ela penetra as paredes do museu e se espalha abrindo um diálogo pelo tecido social em que ele se situa no contexto urbano, cosmopolita, colonial e hegemônico da velha metrópole (PETRUSEWICZ, 2022).

Através da polifonia de vozes, cores e performances dos artistas indígenas que contribuíram para essa exibição, sabedorias ancestrais atravessam episódios atuais de resistência e salientam a necessidade de se repensar o relacionamento entre seres da terra (humanos e não-humanos) para que os esforços sejam conjuntos em garantir a continuidade da diversidade da vida sobre o planeta. (...) Nessa expoParasição, os trabalhos de arte refletem as visões de mundo das comunidades indígenas, que são inseparáveis da floresta. Inauguramos essa exposição para dialogar verdadeiramente e possibilitar a cura e a abertura de um espaço de trocas com o outro por meio desses trabalhos. (PARADISE ROW, 2022. Tradução livre Alana Mazur)

Essas iniciativas contêm em si um potencial decolonial, uma vez que elas visam estabelecer uma relação dialógica com os museus, o espaço urbano e a sociedade. Esse diálogo questiona a concepção de existência humana baseada em preceitos individualistas e capitalistas ao reafirmar a interdependência da humanidade junto aos ecossistemas planetários (COULTHARD; SIMPSON, 2016). Está em curso um movimento de valorização da arte indígena, que vem abrindo espaço para que a causa indígena ganhe visibilidade. Nesse sentido, insere-se o ativismo indígena nos museus, do Brasil e do mundo, levantando bandeiras de defesa de direitos, defesa de territórios e defesa do meio-ambiente, entre outras pautas relacionadas.

A arte indígena “contemporânea”, “cosmopolítica”, “ativista”, não entra nos museus somente para nos contar sua história, ela também vem nos sensibilizar, aguçar nossos sentidos, nossas percepções. Procura transferir para esses espaços representações cosmológicas, de narrativas orais que podem parecer surreais para os não indígenas, mas são o compartilhamento de visões de mundo. Estas representações nos sensibilizam pela estética que se manifesta diante de todos os sentidos, por serem performáticas, por serem entoadas, inspiradas, encantadas. É um forte chamado para uma abertura em nossa percepção, em nossa consciência, para tudo que precisa ser dito e precisa ser escutado com muita atenção, para nos orientar em uma caminhada de harmonia e respeito entre todos os seres e elementos que coabitam o planeta.

Arte indígena urbana enquanto manifestação cosmopolítica

Podemos perceber com maior intensidade as mensagens transmitidas pela arte indígena quando ela se faz presente nos espaços urbanos. Nestes lugares aos quais todos, todas e todes têm acesso, o lugar da cidadania, do encontro, da pluralidade sociocultural. Mas as cidades também invisibilizam a presença indígena, pois, apesar de terem surgido em sítios de ocupações ancestrais, nelas os indígenas recorrentemente são lembrados, por meio da violência e do preconceito, de que não são bem-vindos. É justamente nesses lugares que a arte indígena é necessária e capaz de comunicar e de sensibilizar. E permeia os espaços urbanos com uma potência avassaladora. Ainda assim, precisa enfrentar vandalismos. Talvez por isso mesmo, é no espaço urbano que estas obras mais precisam mostrar sua eloquência.

A cidade passa a ser um lugar primordial para nossa projeção porque é da cidade que vêm os maiores malefícios. É na cidade onde acontece também o apagamento, a invisibilização total desses conhecimentos, das nossas realidades múltiplas, diversas, das nossas várias particularidades. Então a gente precisa pensar em como construir essa apresentação nesse lugar, onde a gente consiga, de fato, nos posicionar, nos autoapresentar. E tem várias formas de fazer isso. Uma das formas é tentar, com muita habilidade, fazer de cada ação artística um manifesto de vida, falar o máximo que puder através das imagens e dos gestos. (...) Isso é fundamental para que o Brasil perceba que talvez seja a arte que venha a dizer o que a gente ainda não conseguiu durante esses 500 anos. Não que as coisas não tenham sido ditas, mas a sociedade talvez não tenha ouvido. A arte tem essa capacidade de falar muito pelas linguagens, de fazer o seu trabalho silencioso, fino, transformador, de uma maneira própria. (Jaider Esbell, em entrevista a PAPPANI, 2021)

O artista macuxi Jaider Esbell foi um dos maiores expoentes da arte indígena cosmopolítica e no espaço urbano elaborou criações icônicas: duas imensas serpentes luminosas que se enroscam em viadutos, flutuam em lagos e escalam pedestais. “Entidades” é o nome dessa obra, que foi exposta pela primeira vez no ano de 2020, no Viaduto Santa Tereza, em Belo Horizonte/MG, durante o CURA 2020 (Circuito de Arte Urbana). Em seguida, marcou presença sobre o espelho d’água do Parque da Redenção, em Porto Alegre/RS, durante a 28ª edição do Porto Alegre em Cena e no lago do Parque Ibirapuera, na capital paulista, durante a 34ª Bienal de São Paulo.



Figura 5: "Entidades" (2020). Obra de Jaider Esbell. Local: Viaduto Santa Tereza, em Belo Horizonte/MG.

Fonte:
<https://outraspalavras.net/descolonizacoes/resistencia-arte-e-um-makunaima-na-selva-de-pedra/>



Figura 6: "Entidades" (2021). Obra de Jaider Esbell. Local: Parque Ibirapuera, em São Paulo/SP.

Fonte:
<https://saopaulosecreto.com/serpentes-lagoa-parque-ibirapuera-bienal/>



Figura 7: "Entidades" (2021). Obra de Jaider Esbell. Local: Parque da Redenção, em Porto Alegre/RS. Fonte:
<https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/reportagens-roger-lerina/280-porto-alegre-em-cena-a-cidade-como-palco/>

Ao falar sobre a obra quando foi exposta pela primeira vez, Jaider diz que “tudo é possível de se regenerar e de se transformar como é a natureza das serpentes: trocar de pele, se renovar, manter-se sempre em estado de plenitude” (MINIDOC, 2020, 7’06”). Daiara Tukano também expressa que, para seu povo, o conceito de transformação é importante para compreender a vida: “compreender que nada é permanente, que tudo se transforma, que todos nós estamos em constante movimento e a vida surgiu dele e a vida é possível somente dentro dele” (TUKANO, 2022: 53).

Ao pesquisarmos sobre arte indígena no espaço urbano, percebemos que Daiara Tukano é uma artista que tem deixado marcas mais permanentes, ao pintar empenas de grandes edifícios em cidades como Belo Horizonte e São Paulo. A primeira empena pintada por ela foi considerada a maior arte pública contemporânea indígena do mundo e foi realizada durante o CURA 2020, no edifício Levy, na Avenida Amazonas, em Belo Horizonte (PORTO, 2020). É o mural “Selva Mãe do Rio Menino”, que tem significados simbólicos: a obra está no estado de Minas Gerais, “um lugar onde, recentemente, se cometeu um dos maiores crimes ambientais da história do Brasil, que foi o envenenamento e assassinato do Rio Doce”, o que “prejudicou e matou toda uma série de vida em volta do rio, de uma vida cultural de vários povos indígenas que se consideram filhos desse rio.” (TUKANO, 2022: 55). A artista fala de afeto, de parentesco com a natureza, com os seres e elementos que compartilham a vida conosco, que compõe a vida no planeta:

Assim, eu pensei no rio como uma criança e compreendi que esse rio tem uma mãe, que é a própria natureza. O amor da floresta pelo rio é tão grande quanto o do rio pela floresta e tão grande quanto o amor que os filhos e netos desse rio têm por essa floresta também.

Essa outra relação de afeto com o mundo é o que faz com que, hoje, ao redor do nosso planeta, sejam justamente os territórios indígenas que preservam mais de 82% da biodiversidade que ainda existe na Terra. Portanto, uma mudança de cultura e de paradigma epistemológico vem, principalmente, através do afeto. Precisamos abrir nossa mente, mas, acima de tudo, precisamos abrir nosso coração. (TUKANO, 2022: 55-6)

Em São Paulo, sua obra “Alento”, de 2021, integra o projeto MAR (Museu de Arte de Rua), uma iniciativa da Prefeitura de São Paulo e segue a intenção de ser uma obra ativista: “é um sopro da memória da floresta que já foi São Paulo, lembrando que o espírito da floresta vive, os povos indígenas resistem e estão em todos os lugares” (TUKANO, 2021).



Figura 8: Selva Mãe do Rio Menino (2020). Obra de Daiara Tukano. Local: Edifício Levy, Belo Horizonte. Fonte: <https://cura.art/index.php/portfolio/daiara-tukano/>



Figura 9: Alento (2021). Obra de Daiara Tukano. Local: Rua Dr. Homem de Melo, 514 - Perdizes, São Paulo. Fonte: <https://acessibilidade.mar360.art.br/obra/alento/>

Esses murais gigantescos são, enquanto arte urbana, mais permanentes, se caracterizando como uma mensagem que fica impressa na paisagem. Isso é uma conquista dos povos originários frente à hierarquização que impera nos ambientes urbanos e demarca a força de sua arte enquanto cosmopolítica. Ser permanente seria uma forma de naturalizar sua presença nessa paisagem, sempre recordando aos transeuntes sobre a mensagem que está ali impressa, como uma outra partilha do sensível (RANCIÈRE, 2012), uma outra partilha de espaços, de tempos, de outras maneiras de ser e de viver.

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. (TAKUÁ, 2022: 48)

Considerações finais

Arte indígena na cidade se apresenta como manifestação de pertencimento ao território, como memória ancestral viva, como forma de luta e afirmação de direitos. Também como meio educativo, capaz de ampliar a percepção das pessoas para que se efetive o reconhecimento de seus direitos enquanto povos originários.

Ao analisarmos a arte indígena presente no meio urbano consideramos, como Parode (2018: 58), que “a cidade pode ser entendida como uma entidade política, em permanente disputa por territórios e imaginários”. Os indígenas subvertem as hierarquias e a ordem pré-estabelecida, conforme enuncia Rancière (2012), ao transformarem os espaços urbanos, ainda que temporariamente, por meio de seu ativismo cosmopolítico e seu modo próprio de estar nestes lugares.

A arte indígena na cidade carrega consigo sua efemeridade - são painéis, projeções, instalações, cartazes - não necessariamente feitos para permanecer, mas com certeza para marcar presença. A arte indígena é efêmera/transitória/impermanente, como a arquitetura indígena, como suas roças, fluídas como seu modo de viver e ensinar - deslocam-se, diluem-se, apresentam-se por todo o território,

compõem as paisagens porque delas são parte, com elas são aparentados, com elas possuem vínculos afetivos. Estarem presentes na cidade, por meio de mostras artísticas ou vendendo seu artesanato, apenas evidencia o que para os indígenas é claro: também são parte deste lugar urbano e contemporâneo. As delimitações coloniais que lhes foram impostas ainda estão presentes no cotidiano da sociedade brasileira, mas os artistas indígenas evidenciam este equívoco, atravessam e demarcam os espaços urbanos, ressaltando seu pertencimento profundo e ancestral.

Esta arte é patrimonializável? É passível de tombamento? Enquanto efêmera, ficam seus registros. As mais perenes deixam o desejo de permanecer, como marcos e marcas na paisagem das selvas de pedra. Cicatrizes que ainda sangram. Sua presença é um lembrete de que a ferida está aberta e precisa de cura, de cuidado, de atenção.

Recebido em 30 de outubro de 2022.

Aceito em 30 de agosto de 2023.

Referências

ASSIS, Neiva de. *Cidade polifônica: indícios de memórias outra na paisagem*. Tese de Doutorado, Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.

BALLIVIÁN, José Manuel Palazuelos (org.). *Tecendo relações além da aldeia: artesão indígenas em cidades da região sul*. São Leopoldo: Oikos; Comin, 2014.

BARBOSA, Rodrigo Barbosa; PATTÉ, *Ne-gatxa*. “Mesmo em condições precárias, indígenas ocuparão terminal o ano inteiro”. *COTIDIANO/UFSC*. Maio 2019.

BRASIL. *Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937* – Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

BRASIL. *Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. *Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000* - Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências.

CASTELLS, Alicia N.G. “*Políticas de patrimônio – entre a exclusão e o direito à cidadania*”. *O público e o privado*. Fortaleza: UECE - Universidade Estadual do Ceará, 2008.

COHN, Clarice. Culturas em Transformação: os índios e a civilização. *São Paulo em Perspectiva* [on line], 15 (2): 36-42, 2001.

Comissão Pró Índio de São Paulo; Centro Gaspar Garcia de Direitos Humanos. *A cidade como local de afirmação dos direitos indígenas*. São Paulo: União Europeia e OXFAM, 2013.

COULTHARD, Glen; SIMPSON, Leanne Betamosake. Grounded Normativity/Place-Based Solidarity. *American Quarterly*, 68(2): 249–255, 2016.

DENEVAN, W. M. The pristine myth: the landscape of the America in 1492. *Annals of the Association of American Geographers*, 82 (3): 1992.

ESBELL, Jaider. Arte Indígena Contemporânea e o Grande Mundo. *seLect*, jan 2018; nov 2021.

ESBELL, Jaider. Na sociedade indígena, todos são artistas. *Arte & Ensaios*, 27 (41): 14-48, 2021.

FAGUNDES, Luiz Fernando Caldas. “As “Mulheres dos Panos” Mbyá-Guarani”. In: ROSADO, Rosa Maria; FAGUNDES, Luiz Fernando Caldas (orgs.). *Presença Indígena na Cidade: reflexões, ações e políticas*. Porto Alegre: Gráfica Hartmann, 2013. pp. 63-87.

FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *Patrimônio Histórico e Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

GALLOIS, Dominique Tilkin (org.). *Patrimônio Cultural Imaterial e Povos Indígenas*. São Paulo: Iepé, 2006.

JOFÉG, Lucia Fernanda. “Trilhando antigos caminhos enfrentando novos desafios”. In: BALLIVIÁN, José Manuel Palazuelos (org.). *Tecendo relações além da aldeia: artesão indígenas em cidades da região sul*. São Leopoldo: Oikos; Comin, 2014. pp. 21-24.

KRENAK, Ailton; CAMPOS, Yusef. *Lugares de Origem*. São Paulo: Jandaíra, 2021.

KUSCH, Rodolfo. *America Profunda*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1999.

LEMOS, Flávia Cristina Silveira et al. Políticas de patrimonialização e a produção de subjetividades ao sul do Brasil. *Rev. psicologia política*, 18 (41): 07-17, 2018.

LIMA, Juliana Domingos de. Jaider Esbell exigiu presença de mais artistas indígenas na Bienal. *ECO A Uol - Por um mundo melhor*. Set 2021.

LONETREE, AMY. *Decolonizing Museums: Representing Native America in National and Tribal Museums. First Peoples: New Directions in Indigenous Studies*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2012.

MACHADO, Ricardo. Nem modernista, nem anti-modernista, a Arte Indígena Contemporânea (e cosmopolítica) na vanguarda de um Brasil que jamais foi moderno. *IHU On line* (Revista do Instituto Humanitas Unisinos). maio 2022.

MAZUR, Alana Zanardo. “If we’re going out,” dear Vicenta, “we’re going out with some guts!”: Storytelling, Indigeneity, and Felt Experience in Deborah Miranda’s *Bad Indians*”. *Acta Iassyensia Comparationis*:17-33, 2021.

MINIDOC | CURA 2020. *Circuito Urbano de Arte*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fjxCpeYcyHk>>.

NHEXYRÕ - Artes Indígenas em Rede. Jaider Esbell e Idjahure Kadiwel - *Indígenas em Movimento (Episódio 1)*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YEqWoEalZg>>.

OLIVEIRA, Caroline; SETZ, Raquel. Jaider Esbell: “arte indígena desperta uma consciência que o Brasil não tem de si mesmo”. *Instituto Humanitas Unisinos*.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Cidadania, racismo e pluralismo: presença das sociedades indígenas na organização dos estados -nacionais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN*, 24, 1996.

PAPPIANI, Angela. Resistência, arte e um Makunaíma na selva de pedra. *Outras Palavras*.

PARADISE ROW. *Ka'a Body @ Radicants*, Paris | 9 November 2022 - 14 January 2023. Paradise Row.

PARODE, Moema Cristina. *Cultura entrelaçada na cidade: entre a (re)existência, o reconhecimento, e a legitimidade da presença indígena em Florianópolis*. Dissertação de Mestrado, Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina, 2018.

PEREIRA, Joel *Kuaray*. “Passado e presente Guarani”. In: BALLIVIÁN, José Manuel Palazuelos (org.). *Tecendo relações além da aldeia: artesão indígenas em cidades da região sul*. São Leopoldo: Oikos; Comin, 2014. pp.11-12.

PESSOA, Fernanda. Indígenas esperam melhorias em abrigo provisório há mais de três anos em Florianópolis. *Catarinas*. Março 2022.

PETRUSEWICZ, OLGA. *Ka'a Body the First International Exhibition of Indigenous Art from Brazil at Paradise Row Gallery*. *The Glass Magazine*, January 12, 2022.

PORTO, Patrícia. ARTE: CURA – Circuito Urbano de Arte entrega edição histórica. *Portal Estilo em Pauta*. Out 2020.

QUESADA, Luis Roberto Andrade. *Artivismo indígena e indigenista*. Tese de Doutorado em Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2019.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

QUIJANO, Anibal. “Colonialidad y modernidad-racionalidad”. In: PALERMO, Zulma.; QUINTERO, Pablo. (Orgs.). *Aníbal Quijano: textos de fundación*. Buenos Aires: Ediciones del signo, 2014. pp. 60-70.

QUINTERO, Pablo e MARÉCHAL, Clémentine. Populações kaingang, processos de territorialização e capitalismo colonial/moderno no Alto Uruguai (1941-1977). *Horizontes Antropológicos* [online], 26 (58): 155-190.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: editora WMF, Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, J. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 2017.

REDAÇÃO ND. Indígenas agora têm espaço em Florianópolis para vendas de produtos. *nd+*. Maio 2022.

RIBEIRO, Miguel Rãrir. “A Selva de Pedra – Kaingang”. In: BALLIVIÁN, José Manuel Palazuelos (org.). *Tecendo relações além da aldeia: artesão indígenas em cidades da região sul*. São Leopoldo: Oikos; Comin, 2014. pp. 7-9.

RIBEIRO, Zico Fojit. “Adaptações e demandas no artesanato indígena”. In: BALLIVIÁN, José Manuel Palazuelos (org.). *Tecendo relações além da aldeia: artesão indígenas em cidades da região sul*. São Leopoldo: Oikos; Comin, 2014. pp. 13-14.

SOUZA, Marcela Stockler Coelho de. A cultura invisível: conhecimento indígena e patrimônio imaterial. *Anuário Antropológico* [online], 35 (1), 2010.

TAKUÁ, Cristiane. “Sementes de Transformação”. In: ESBELL, Jaider. *Moquém_surari: arte indígena contemporânea (Catálogo da exposição)*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021. pp. 46-51.

TUKANO, Daiara. Alento. *MAR 360º*. 2021.

TUKANO, Daiara. “No coração das Fronteiras do Mundo”. In: LIMA, Martha Batista de. *Oboré: quando a terra fala*. São Paulo: Tumiak produções, Instituto Arapoty, 2022. pp. 46-57.

VICROSKI, Fabricio José Nazzari. “Arqueologia e ancestralidade indígena no Planalto Meridional do Rio Grande do Sul”. In: TEDESCO, João Carlos (org.). *Conflitos agrários no norte do Rio Grande do Sul: indígenas e agricultores – dimensões históricas*. Porto Alegre: EST Edições, 2017. pp. 13-36

ZANIN, Nauíra Zanardo; KLIMASZEWSKI, Kerli Angélica; ROJESKI, Marvin Davi. Presença indígena na paisagem: da ancestralidade à apropriação contemporânea de espaços livres urbanos em Erechim. *Anais do XV COLÓQUIO QUAPÁ-SEL paisagens, distanciamentos e proximidades*. São Paulo: FAU/USP, 2022. pp. 275-284.