

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

Programa de Pós-graduação em Artes

Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias

Contemporâneas

Olister Barbosa

**ARTES INDÍGENAS CONTEMPORÂNEAS: uma proposta de currículo em
conexão com nossa ancestralidade**

Belo Horizonte

2025

Olister Barbosa

**ARTES INDÍGENAS CONTEMPORÂNEAS: uma proposta de currículo em
conexão com nossa ancestralidade**

Monografia de especialização em formato de artigo científico apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes - PPG-Artes, do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas - CEEAV, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

Orientador(a): Prof. Sandro Ouriques
Cardoso

Belo Horizonte

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

NOME: **OLISTER BARBOSA, Nº. DE REGISTRO: 2023731164**

TRABALHO FINAL: **"ARTES INDÍGENAS CONTEMPORÂNEAS: UMA PROPOSTA DE CURRÍCULO EM CONEXÃO COM NOSSA ANCESTRALIDADE"**.

Trabalho de Conclusão da Especialização apresentada ao Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas – CEEAV, do Programa de Pós-graduação em Artes – PPG Artes, da Escola de Belas Artes – EBA, da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

APROVADO em 08 de agosto de 2025, pela Banca Examinadora constituída pelos Membros:

Prof. Dr. Sandro Ouriques Cardoso (Orientador / CEEAV/PPG Artes/ EBA UFMG)

Prof. Dr. Rodrigo Borges Coelho(CEEAV/PPG Artes/EBA/UFMG)



Documento assinado eletronicamente por Sandro Ouriques Cardoso, Professor do Magistério Superior, em 11/08/2025, às 21:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Rodrigo Borges Coelho, Professor do Magistério Superior, em 12/08/2025, às 10:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4452908** e o código CRC **920AB973**.

Referência: Processo nº 23072.248883/2025-55

SEI nº 4452908

Dedico este trabalho ao artista Jaider Esbell e a todos seus parentes indígenas, que continuam na resistência em busca de suas terras e manutenção de sua cultura. Que o sonho de Esbell possa, um dia, ser vivido pelos povos indígenas brasileiros.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a cada pessoa que me incentivou e me ajudou de alguma forma a concluir mais uma etapa de formação. Pelo programa oferecido pela UFMG e todos os professores e técnicos que conduzem esta formação. Sou grato por durante o curso aprender e descobrir conteúdos que foram fundamentais para fazer este estudo. Agradeço a todas as pessoas de nossa turma e pela força que foi compartilhada entre nós para continuarmos, mesmo diante das dificuldades que a vida impõe a todas as pessoas, como doenças, perdas de familiares, carga de trabalho estendida, compromissos familiares e profissionais, entre outros. Gratidão e sucesso para todos e todas.

"Voltando para o assunto maior, a arte indígena contemporânea, posso dizer que é um termo a mais no mundo dos termos. Mas, quando é trabalhado desse lado de cá, o eu sujeito, artista, indígena e autor, passa a ter legitimidade inquestionável"

Jaider Esbell

RESUMO

O presente estudo propõe uma reflexão entre a Arte Indígena Contemporânea e as legislações relacionadas à Educação e ensino da Arte. Para tanto, são apresentados alguns artistas indígenas e seus respectivos trabalhos – produções contemporâneas, que dialogam com a ancestralidade, temas atuais, suas lutas e resistência como povo originário frente ao apagamento histórico perpetrado pelos colonizadores. Em seguida estes temas são confrontados com pensamentos decoloniais, demonstrando a força ideológica presente nesta produção artística e propondo que o conteúdo seja incorporado aos currículos das escolas brasileiras, tanto no Ensino Fundamental quanto no Ensino Médio. Desta forma, buscou-se contribuir para a mudança do paradigma escolar de representações estereotipadas da cultura indígena que, por vezes, vemos em apresentações e mostras escolares em datas pontuais do calendário. Além disso, é possível demonstrar que o discurso desses artistas está muito além da estética e se aprofunda em questões fundamentais com a cosmovisão característica dos povos originários.

Palavras-chave: Educação. Arte Indígena Contemporânea. Decolonialidade. Arte Educação. Artes Visuais.

ABSTRACT

This study proposes a reflection on Contemporary Indigenous Art and legislation related to art education and teaching. To this end, it presents several Indigenous artists and their respective works—contemporary productions that engage with ancestry, current themes, and their struggles and resistance as Indigenous peoples in the face of historical erasure perpetrated by colonizers. These themes are then confronted with decolonial thinking, demonstrating the ideological strength present in this artistic production and proposing that this content be incorporated into Brazilian school curricula, both elementary and high school. In this way, the aim was to contribute to changing the school paradigm of stereotypical representations of Indigenous culture that we sometimes see in school presentations and exhibitions on specific dates. Furthermore, it demonstrates that the discourse of these artists goes far beyond aesthetics and delves into fundamental issues related to the worldview characteristic of Indigenous peoples.

Keywords: Education. Contemporary Indigenous Art. Decoloniality. Art Education. Visual Arts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Jaider Esbell	22
Figura 2 - Na terra sem males	24
Figura 3 - Xadalu Tupã Jekupé	25
Figura 4 - A morte do rio Ibitapuitã	27
Figura 5 - Uýra Sodoma	28
Figura 6 - Caos, da série Mil [quase] Mortos	31
Figura 7 - Glicéria – Célia – Tupinambá	32
Figura 8 - Tupinambá dança como o pássaro, a mãe pássaro ensina o filho a dançar. Dança para a terra, dança para o olhar encantado	34

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. MULTICULTURALISMO EM SINTONIA COM AS LEIS	13
3. A LEGISLAÇÃO E O POTENCIAL EDUCACIONAL	15
4. DA ARTE RUPESTRE À ARTE CONTEMPORÂNEA	19
5. CORES, FORMAS, CORPOS, VOZES, RESISTÊNCIA: A ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA	22
5.1 Jaider Esbell – Normandia, RR, 1979 – 2021	22
5.2 Xadalu Tupã Jekupé - Alegrete, RS, 1985	25
5.3 Uýra Sodoma – Santarém, PA, 1991	28
5.4 Glicéria – Célia – Tupinambá - Buerarema, BA, 1982	32
6. UM COMPROMISSO COM NOSSA ANCESTRALIDADE	36
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERÊNCIAS.....	42

1. INTRODUÇÃO

Quando se contempla os povos indígenas brasileiros, pode haver encantamento e surpresa diante da qualidade de suas produções artísticas. Essas manifestações estão presentes nas pinturas faciais e corporais, nas cestarias, nas cerâmicas, na confecção de instrumentos, nas danças, nos cantos e em objetos cotidianos que são repletos de grafismos e de significados. Contudo, de acordo com o pensamento abissal exposto por Boaventura Sousa Santos (2007), em seu texto *“Para Além do Pensamento Abissal”*, mesmo com a presença de elementos relacionados às artes, muitas vezes essa produção não é considerada artística por não seguir os cânones europeus. Tal produção, então, é situada do “lado de lá”, não pertencendo ao “lado de cá” da linha que define o que é aceito e o que é rejeitado — ou simplesmente ignorado. Em decorrência dessas tradições e conceitos transmitidos e ensinados por séculos, passamos a compreender essa produção como uma categoria distinta da arte. Por esse motivo, o presente trabalho propõe-se a demonstrar a importância do ensino da arte indígena contemporânea, bem como seu papel na resistência e no enfrentamento do movimento de apagamento sofrido pelas comunidades indígenas em nosso país.

No primeiro momento da pesquisa, o tema será analisado sob a ótica da legislação, tanto constitucional quanto educacional, com enfoque em seu caráter de reparação histórica. Evidencia-se, nesse contexto, a necessidade de trabalhar conteúdos relacionados às culturas africanas e indígenas, tanto no ensino fundamental quanto no ensino médio. Realiza-se, ainda, uma análise qualitativa desses dispositivos legais, com base na contribuição de uma educação multiculturalista, segundo a perspectiva da pesquisadora Ana Mae Barbosa.

No segundo momento do estudo, abordam-se referenciais teóricos relacionados a pesquisas em sítios arqueológicos que evidenciam produções artísticas em território brasileiro, como pinturas rupestres e outras manifestações de arte expressas em objetos utilitários. A produção artística indígena também é contemplada, por meio de autores especializados na temática, com o intuito de demonstrar que, apesar de diferir da abordagem hegemônica, é inegável a existência de uma produção artística entre os povos indígenas.

Na sequência, apresenta-se um recorte da produção artística contemporânea de quatro artistas indígenas, com o objetivo de evidenciar a diversidade de

linguagens e temáticas, bem como seus pontos de convergência em torno de questões contemporâneas que envolvem direitos e a própria resistência a todas as formas de preconceito e apagamento histórico sofridos por seus respectivos povos.

Por fim, para destacar a importância da representatividade indígena nas instituições de ensino, o tema também é analisado sob uma perspectiva decolonialista, evidenciando o valor desta abordagem e sua contribuição para a superação das narrativas eurocêntricas e colonizadoras que ainda oprimem e invisibilizam os povos indígenas e as culturas originárias.

2. MULTICULTURALISMO EM SINTONIA COM AS LEIS

Para que o raciocínio aqui desenvolvido seja claro, é importante citar algumas leis relacionadas aos temas abordados neste estudo. Podemos começar pelo artigo 215 da Constituição Federal, que trata dos direitos culturais: “*O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais*” (BRASIL, 1988).

A leitura desse artigo permite problematizar o que se entende por “*pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional*”, uma vez que o simples fato de existirem 305 etnias entre os povos indígenas brasileiros — conforme o Censo de 2010 (IBGE) — e ainda se conhecer tão pouco sobre as suas culturas demonstra que tal garantia não tem sido efetivada. Essa constatação é reforçada pela veiculação pontual de imagens estereotipadas dos indígenas, geralmente vinculadas a datas comemorativas do calendário escolar.

Quando analisamos a legislação da educação brasileira, observamos que a presença da temática da cultura indígena era bastante sutil ou praticamente ausente. A Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), criada em 1998 só foi estabelecer a obrigatoriedade do estudo da História e da Cultura dos povos indígenas e afro-brasileiros, 5 anos depois de sua promulgação, com a Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, posteriormente complementada pela Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. É importante destacar que, em ambos os momentos históricos, ao menos duas questões merecem ser pontuadas aqui: em primeiro lugar, o Ensino Superior não foi incluído na obrigatoriedade prevista por essas leis; em segundo, a ênfase conferida à cultura afro-brasileira na lei 10.639 foi ampliada para

a cultura indígena após 5 anos na lei 11.645, para que houvesse uma correspondência equivalente em relação às duas culturas. Esses dois aspectos evidenciam lacunas que comprometeram a implementação das referidas legislações com resultados efetivos. A exclusão do Ensino Superior desse escopo dificulta o aprofundamento de estudos e pesquisas acadêmicas, além de acentuar o desequilíbrio entre o tratamento legislativo conferido às culturas afro-brasileira e indígena.

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC), ao tratar das competências específicas de Arte para o Ensino Fundamental, destaca a importância da pesquisa e do conhecimento das *“distintas matrizes estéticas e culturais – especialmente aquelas manifestas na arte e nas culturas que constituem a identidade brasileira”*. Além disso, evidencia-se a articulação entre o passado e presente ao mencionar *“sua tradição e manifestações contemporâneas”*, conforme expresso na competência de número 9: *“Analisar e valorizar o patrimônio artístico nacional e internacional, material e imaterial, com suas histórias e diferentes visões de mundo”*. (BRASIL, 2018, p. 198).

As duas competências citadas estão em consonância com a Constituição Federal e com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB). Portanto, do ponto de vista legal, há um reconhecimento da importância da cultura indígena e afro-brasileira. No entanto, essa referência não é explícita, o que abre espaço para interpretações subjetivas do texto normativo. Ainda assim, há uma determinação para que tais conteúdos sejam abordados, especialmente com o objetivo de desenvolver habilidades fundamentais para a formação intelectual e cultural dos estudantes do Ensino Fundamental.

Em relação ao Ensino Médio, a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) insere o componente de Artes na área de *Linguagens e suas Tecnologias*. Dentro dessa área, diversos aspectos que evidenciam a relevância do ensino de Artes são destacados. Contudo, um parágrafo, em especial, explicita de forma clara a importância dos estudos sobre as culturas dos povos africanos e indígenas, reconhecendo-os como formadores da sociedade brasileira:

O trabalho com a Arte no Ensino Médio deve promover o entrelaçamento de culturas e saberes, possibilitando aos estudantes o acesso e a interação com as distintas manifestações culturais populares presentes na sua comunidade. O mesmo deve ocorrer com outras manifestações presentes

nos centros culturais, museus e outros espaços, de modo a propiciar o exercício da crítica, da apreciação e da fruição de exposições, concertos, apresentações musicais e de dança, filmes, peças de teatro, poemas e obras literárias, entre outros, garantindo o respeito e a valorização das diversas culturas presentes na formação da sociedade brasileira, especialmente as de matrizes indígena e africana (BRASIL, 2018, p. 483).

A partir da análise dos documentos orientadores da Educação Básica, conclui-se que há uma intenção legal de conferir visibilidade e valorização às culturas que constituem a base da sociedade brasileira, ainda que de forma discreta e sem contemplar tais estudos em todas as etapas da educação. Considerando que há uma legislação que reconhece a importância dos estudos dessas culturas e de suas histórias, cabe questionar: por que elas ainda são abordadas de maneira tão tímida? Por que os estereótipos continuam a ser perpetuados nas narrativas sobre uma realidade que não condiz com a verdade histórica?

3. A LEGISLAÇÃO E O POTENCIAL EDUCACIONAL

Em relação ao artigo 215 da Constituição Federal, já citado anteriormente, é importante destacar que, ao se considerar o “acesso às fontes da cultura nacional”, no contexto deste estudo, compreende-se que esse acesso deve incluir também a cultura indígena. No entanto, não se trata de acessar essas narrativas por meio de uma ótica colonizadora, que não expressa com propriedade a trajetória, os costumes e toda a complexidade que envolve os povos originários. O acesso efetivo à cultura indígena implica ouvir as narrativas construídas pelos próprios indígenas, que resistiram aos múltiplos processos de apagamento e extermínio de suas histórias — inclusive pessoais — e, com elas, suas visões de mundo e seus entendimentos sobre suas próprias produções culturais.

Os avanços legais conquistados pelo campo da educação, especialmente no que se refere à formulação das leis, não podem ser desconsiderados ou abandonados. Na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), por exemplo, a definição do componente curricular Arte reforça, mais uma vez, a importância do aprendizado baseado na diversidade de culturas:

O componente curricular contribui, ainda, para a interação crítica dos alunos com a complexidade do mundo, além de favorecer o respeito às diferenças e o diálogo intercultural, pluriétnico e plurilíngue, importantes para o exercício da cidadania. A Arte propicia a troca entre culturas e favorece o reconhecimento de semelhanças e diferenças entre elas (BRASIL, 2018, p. 193).

O texto da BNCC aponta para uma educação que reconhece a necessidade de trabalhar a multiculturalidade, atribuindo à Arte um papel estratégico para o desenvolvimento dessas abordagens. No livro *Tópicos Utópicos*, Ana Mae Barbosa (1998) constrói uma argumentação consistente sobre o papel das artes na abordagem da multiculturalidade, o que se relaciona diretamente com a temática aqui discutida. Para sustentar suas colocações, a autora trata da importância do tema de forma clara e objetiva. Segundo Barbosa, é preciso fazer algumas perguntas-chave, a começar por esta: *“por que o professor de arte precisa trazer para sua sala de aula a preocupação com as diferenças culturais?”* (BARBOSA, 1998, p. 91)”. Ela mesma responde:

A resposta, embora pareça óbvia, foi até agora pouco considerada pelos educadores: em uma sala de aula, especialmente na escola pública, se interrelacionam indivíduos de diferentes grupos culturais que terão sempre que lidar com outros indivíduos também de diferentes culturas e subculturas (BARBOSA, 1998, p.91).

Para Ana Mae Barbosa, a multiculturalidade é um caminho para a construção de uma educação verdadeiramente democrática. A autora argumenta: *“Hoje a necessidade de uma educação democrática está sendo reivindicada internacionalmente. Contudo, somente uma educação que fortalece a diversidade cultural pode ser entendida como democrática”* (BARBOSA, 1998, p.91). Barbosa prossegue explicando que esses grupos culturais podem ser identificados por diversos marcadores sociais, tais como *“raça, gênero, opção sexual, idade, localização geográfica, renda, idade, classe social, ocupação, educação, religião, etc”* (BARBOSA, 1998, p.91). Dando continuidade à sua linha de raciocínio, a autora propõe duas questões que guiam a atitude multiculturalista no ensino da Arte, são elas:

1. Como diferentes grupos culturais podem encontrar um lugar para a arte em suas vidas?
2. Entender que grupos culturais diferentes têm também necessidade da arte, mas que o próprio conceito de arte pode diferir de um grupo cultural para outro (BARBOSA, 1998, p.91).

Essas perguntas são muito pertinentes para sustentar a necessidade de incluir, no currículo escolar, a complexidade da produção artística de nossos ancestrais. Esses povos vêm se expressando artisticamente desde muito antes da chegada dos europeus a este continente, como registrado no livro *Arte Pré-Histórica do Brasil*, de André Prous (2007). Além das pinturas rupestres, também foram

encontradas cerâmicas, esculturas e objetos em diversas regiões do país. Os remanescentes desses povos ancestrais permanecem produzindo cestarias, pinturas corporais e outras manifestações, como danças e cantos, conforme demonstrado na obra *Arte Indígena no Brasil*, de Els Lagrou (2009).

Nessa trajetória milenar das artes produzidas sob uma perspectiva ancestral até a contemporaneidade, emerge um movimento de grande relevância para a discussão das questões relacionadas à multiculturalidade: a Arte Indígena Contemporânea. Os artistas indígenas contemporâneos trazem consigo a cosmovisão de seus povos, o que constitui um diferencial importante para compreendermos que, para esses povos, a arte não possui o mesmo propósito atribuído a ela sob uma ótica eurocêntrica. Além de expressarem uma visão de mundo peculiar, esses artistas indígenas abordam questões que os afetam diretamente como povos originários. São exemplos disso: a discriminação, a forma de relação com a natureza, suas crenças — em suma, aspectos fundamentais para compreender e desenvolver uma relação democrática com tais temáticas, conforme propõe Barbosa.

Concluindo seu pensamento, a autora enumera quatro pontos que a abordagem multicultural favorece. O primeiro é: “Compreender que a arte pode conferir identidade às pessoas através de símbolos” (BARBOSA, 1998, p.92). Ao aprofundar o estudo da arte indígena, observa-se que ela é composta por uma ampla gama de simbologias, as quais podem ser exploradas didaticamente para a compreensão dos símbolos e mitos presentes na cultura indígena. O segundo ponto destacado por Barbosa é: “Sensibilizar para problemas de deficiência física e diferença de raças, nacionalidade, naturalidade, classe social, religião” (BARBOSA, 1998, p.92). Talvez este seja um dos tópicos mais relevantes, pois a sensibilização acerca dessas temáticas converge com os objetivos da Arte Indígena Contemporânea, cujos artistas estão engajados para que essa conscientização ocorra. O terceiro ponto refere-se à necessidade de “Libertar-se de atitudes discriminatórias em relação a pessoas de origem étnica e/ ou cultural diferente” (BARBOSA, 1998, p.92).

Ao estudar e compreender a produção artística indígena — seja ela tradicional ou contemporânea —, o estudante torna-se capaz de se libertar das

narrativas falsas que envolvem esse tema, bem como da discriminação e do preconceito em relação às manifestações desses povos.

No quarto ponto citado por Barbosa (1998, p.92): “*Ser capaz de responder à diversidade racial, cultural e de gênero de maneira positiva e socialmente responsável*”, compreende-se que, após uma pesquisa sensível e racional sobre o conteúdo, o estudante estará apto a responder de maneira consciente e responsável às questões abordadas. Ele poderá atuar como um cidadão mais capacitado a contribuir para que as narrativas equivocadas ou de cunho prejudicial não o influenciem, exercendo autonomia em suas opiniões.

Apesar desse pensamento ter sido descrito na década de 1990, ele permanece atual e se tornou ainda mais urgente em nossa sociedade, que convive com pensamentos e ideologias de preconceito e intolerância. Um movimento que aborde essas questões com legitimidade pode contribuir significativamente para a compreensão da multiculturalidade. A Arte Indígena Contemporânea dialoga diretamente com questões cruciais da atualidade e propõe discussões relevantes sobre temas cotidianos, como o uso racional de recursos naturais, os direitos humanos, a construção de identidades, entre outros. Nesse sentido, compreende-se que os artistas indígenas têm a oportunidade de apresentar sua cosmovisão sobre o próprio lugar no mundo e propor diálogos, de forma artística e discursiva, acerca de problemas ambientais e sociais — muitas vezes a partir de uma ótica distinta da visão hegemônica, tida como padrão de normalidade.

Ainda dentro desse contexto, é pertinente lembrar os ensinamentos de Paulo Freire, que afirmou: “*Ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo*” (FREIRE, 2005,p.78). Ao refletir sobre essa afirmação e relacioná-la com os contextos legais apresentados neste trabalho, torna-se fundamental compreender que o conhecimento de nossa cultura — com ênfase na palavra “nossa” — inclui, sim, a cultura europeia da qual descende o povo brasileiro, mas não se limita a ela. O Brasil é uma nação constituída também por povos indígenas e africanos trazidos para esse território, e essa história não pode continuar sendo apagada.

Não se pode, enquanto nação, criar leis com objetivos claros de reparação de injustiças históricas sem o devido esforço para concretizá-las nas práticas educativas. Retomando a citação de Freire, é preciso aprender com os povos

indígenas, é preciso aprender com os povos africanos, é preciso aprender com todas as formas de diversidades presentes na complexidade de nossa sociedade. Isso é legítimo e legal.

Para compreendermos como a Arte indígena Contemporânea emerge com tanto vigor em nossa época, é necessário recuar aos tempos primordiais, acompanhar as produções artísticas desses povos e observar como elas foram preservadas e continuam presentes até os dias atuais, apesar de todas as tentativas de apagamento cultural.

4. DA ARTE RUPESTRE À ARTE CONTEMPORÂNEA

Quando pensamos em arte pré-histórica –, provavelmente nos vem à mente a imagem de um bisão na caverna de Lascaux, situada no sudoeste da França. Essa memória pode estar fixada na mente de muitas pessoas que estudaram o tema, pois era uma imagem clássica presente nos livros de História. No entanto, surge uma pergunta: por que não foram apresentadas a essas pessoas imagens das pinturas rupestres brasileiras? Em Arte pré-histórica do Brasil, André Prous (2007) cita:

Existem milhares de sítios rupestres desde o estado do Rio Grande do Sul até a fronteira com a Venezuela, a Colômbia e as Guianas, embora certas regiões (Brasil Central e Nordeste) caracterizem-se por uma densidade de sítios muito maior que as outras (PROUS, 2007, p.22).

A Fundação Brandshaw¹ apresenta uma lista com diversos sítios arqueológicos reconhecidos pela UNESCO, com arte rupestre no Brasil e em várias outras regiões fora da Europa. No site da instituição, é possível encontrar várias imagens e informações sobre esses locais. Caso esses outros exemplos de manifestações artísticas não tenham sido apresentados nos livros de História ou nos livros de História da Arte, isso não se deve à sua inexistência, mas à escolha de seus autores por privilegiar a cultura européia em detrimento da cultura local, ocultando, assim, as expressões artísticas de outros povos.

A arte rupestre, como uma das manifestações da arte pré-histórica brasileira, é bastante variada e apresenta diferentes classificações, relacionadas aos estilos e regiões em que são encontradas. Isso demonstra uma diversidade de temas e

¹ A Fundação Bradshaw é uma organização internacional dedicada à pesquisa, preservação e divulgação da arte rupestre ao redor do mundo. Seu site reúne informações e imagens de sítios arqueológicos em diversos continentes, promovendo o conhecimento sobre expressões artísticas pré-históricas. Disponível em: <https://www.bradshawfoundation.com>. Acesso em: 28 jul. 2025.

técnicas utilizadas. Além de pinturas, foram também identificadas esculturas em pedra e osso, bem como produções de peças em cerâmica —como as conhecidas cerâmicas Marajoaras —, representando uma ampla variedade de objetos e registros materiais. Dessa forma, concorda-se com Prous:

Finalmente, verificamos que não existe uma arte pré-histórica, mas muitas. Não há uma evolução linear da arte primitiva, mas sucessão de tendências múltiplas, por vezes mantendo-se certas tradições, por vezes ocorrendo rupturas completas. Desta forma, nenhuma chave permitiria interpretar todas as artes para as quais não dispomos de informações escritas ou orais. (PROUS, 2007, p.110)

Avançando no tempo, deixamos os registros pré-históricos e identificamos uma característica marcante dos povos originários: suas pinturas corporais, os grafismos presentes em vasos e objetos de uso cotidiano, suas danças e músicas. Surge então a pergunta: isso é arte? Essa indagação só faz sentido a partir de uma perspectiva que compreenda e atribua significado ao termo “arte”.

Ao reconhecer que a arte rupestre brasileira é tão vasta e que foi produzida por povos originários da região atualmente denominada Brasil, conclui-se que, de fato, existe uma arte rupestre brasileira. Ainda é possível verificar a relação entre esses vestígios e a produção contemporânea dos povos indígenas brasileiros. Compreender que essa produção, mesmo não seguindo os preceitos definidos no Ocidente por meio das chancelas europeias, contém elementos substanciais que dialogam com o que se entende por arte é uma conclusão lógica.

Na sociedade ocidental, foram construídos conceitos e modelos que definem o que pode ser considerado arte e o que pode ser chamado de artesanato, por exemplo. Esses conceitos, fundamentados em padrões europeus, tornam difícil uma comparação com a arte indígena, que não partia dos mesmos referenciais. Como, então, enquadrá-la nos mesmos critérios e moldes? Tais questões são importantes quando pesquisamos a produção pictórica, sonora, gestual ou mesmo ritualística dos povos indígenas brasileiros. Els Lagrou (2009), no livro *Arte indígena no Brasil*, inicia sua obra com as seguintes palavras:

Um texto que busca esboçar o quadro da arte indígena brasileira não pode senão começar com um paradoxo: Trata-se de povos que não partilham nossa noção de arte. Não somente não tem palavra ou conceito equivalente aos de arte estética de nossa tradição ocidental, como parecem representar,

no que fazem e valorizam, o polo contrário do fazer e pensar do Ocidente neste campo (LAGROU, 2009, p. 11).

A pesquisadora compreende que cada civilização pode ter conceitos e tradições que se diferenciam umas das outras e que até mesmo palavras e sentidos podem não existir da mesma forma, mas isso não exclui a existência de outros padrões. Conclui: *“Ou seja, não é porque inexitem o conceito de estética e os valores que o campo das artes agrega na tradição ocidental que outros povos não teriam formulado seus próprios termos e critérios para distinguir e produzir beleza”* (LAGROU, 2009, p. 12).

Quando a autora fala da produção do belo, ela considera a subjetividade do termo e o fato de que não existe uma unanimidade nesse aspecto. O belo idealizado já não é a busca principal de artistas, sobretudo, a partir do século XX, em que a conceituação da obra de arte trouxe outros elementos para as produções artísticas, além de meramente fatores estéticos. Então, ela faz uma associação da arte produzida durante este período e como ela dialoga com a produção indígena:

A obra de arte, portanto, não serve somente para ser contemplada na pura beleza e harmonia das suas formas, ela age sobre as pessoas, produzindo reações cognitivas diversas. Se fossemos comparar as artes produzidas pelos indígenas com as obras conceituais dos artistas contemporâneos, encontraríamos muito mais semelhanças do que à primeira vista suspeitaríamos (LAGROU, 2009, p. 12).

Hoje podemos contemplar a produção artística de diversos povos indígenas em nosso país, que seguem perpetuando essa linda cultura por meio de diferentes aplicações artísticas. Lagrou escreve de forma poética ao comparar o fazer artístico à ação de construir mundos, concluindo: *“Se a arte, a nossa e dos outros, fascina é porque não podemos nunca parar de sonhar a possibilidade de criar novos mundos”* (LAGROU, 2009, p. 105). E sim, a arte sempre cria novos mundos. Na transição da arte tradicional indígena para a Arte Indígena Contemporânea, múltiplos mundos foram criados e continuam a se desenvolver na mente e no coração de cada um dos artistas dessa geração.

A produção tradicional de arte dos indígenas, já mencionada anteriormente, tem alguma difusão na sociedade. Pode ser identificada por meio dos grafismos indígenas, das cerâmicas, cestarias e da arte plumária, conferindo caráter de arte indígena a essas manifestações culturais brasileiras. No entanto, o que ainda não é

amplamente difundido é o trabalho de artistas indígenas que utilizam uma combinação entre cultura originária e as linguagens artísticas reconhecidas no Ocidente, criando uma arte com identidade tipicamente brasileira. Um dos artistas que reconheceu e se engajou nesse movimento foi Jaider Esbell. Ele utilizou sua produção como ferramenta de luta pelos direitos de seu povo e defendeu o reconhecimento dos artistas indígenas. Para diferenciar essa produção da arte contemporânea convencional, cunhou o termo Arte Indígena Contemporânea.

5. CORES, FORMAS, CORPOS, VOZES, RESISTÊNCIA: A ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

Expor a necessidade de incluir o conteúdo da Arte Indígena Contemporânea nos currículos escolares, sem apresentar um recorte sobre este tema, seria como ir ao médico, receber um diagnóstico e sair do consultório sem nenhuma prescrição de medicação ou tratamento. Nessa perspectiva, visando motivar e auxiliar a difusão desse conteúdo e sua aplicação em sala de aula, seguem informações de quatro artistas indígenas contemporâneos e seus respectivos trabalhos, em diversificadas formas de expressão.

5.1 Jaider Esbell – Normandia, RR, 1979 – 2021

Figura 1 - Jaider Esbell



Fonte: Itaú Cultural (s.d.)

Para dar início, é necessário observar o personagem que cunhou o termo Arte Indígena Contemporânea e foi arauto desta causa em vida — alguém que viveu e

morreu pela arte. Em seus pouco mais de 40 anos, Jaider Esbell desenvolveu uma consciência crítica sobre a causa indígena e utilizou a arte como um forte instrumento para levar suas críticas além dos limites de sua comunidade, de seu estado e até mesmo do Brasil. Suas proposições artísticas foram definidas por ele próprio como *ativismo* — termo que combina as palavras “arte” e “ativismo” —, deixando clara sua intenção de resistir aos padrões colonialistas. Sua arte é totalmente engajada nas questões fundamentais dos povos indígenas, tais como: a retomada das terras indígenas, a preservação da cultura — seja no âmbito dos costumes, das crenças, rituais ou do modo de vida conectado com a natureza. Seus trabalhos articulam discussões entre arte, ancestralidade, espiritualidade, história, memória, política e ecologia. Com o termo *txaísmo*², o artista buscou tecer relações de afinidades afetivas nos circuitos interculturais da arte, pautadas pelo protagonismo indígena.

A partir de 2010, Jaider Esbell participou de diversas exposições no Brasil e no exterior. Em 2016, ganhou o Prêmio Pipa na categoria online. Em 2020, integrou a mostra coletiva *Véxoa: nós sabemos*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo. No ano seguinte, foi curador de sua exposição individual, *Apresentação: Ruku*, na Galeria Millan, em São Paulo. Ainda em 2021, participou como artista convidado da *34ª Bienal de São Paulo* e atuou como curador do projeto *Moqué_m_Surari*, exposição de arte indígena contemporânea, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em paralelo à Bienal de SP daquele ano (PREMIOPIPA.COM, [s. d.]).

No mesmo ano de sua morte, Esbell pintou a tela *Na terra sem males* (2021), uma pintura em acrílica, de 80 x100 cm (Figura 02). A obra, segundo o próprio artista declarou em entrevistas, representa uma visão do inconsciente, repleta de significados expressos em imagens de elementos vegetais, animais, além de grafismos indígenas. A pintura é extremamente complexa e densa, em

² Txaísmo é um conceito formulado por Jaider Esbell a partir da palavra txai, termo em Hãtxa Kuin, língua do povo Huni Kuin, que pode ser traduzido por “cunhado”. Aqui, cunhado, ou txai, evoca um tipo específico de aliança com uma pessoa não - consanguínea com quem estabelecemos relações de reciprocidade e comprometimento, seja por parentesco ou por afinidade. Txaísmo é, assim, a possibilidade de ser aliado daquele que é diferente de nós. No contexto do encontro violento entre mundos inaugurado pela invasão colonial, o txaísmo é um convite urgente pra criar novas formas de relação, dilatadas em outras dimensões de tempo e espaço, fundamentadas na produção de multiplicidades. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/64591>. Acesso em: 16 ago. 2025.

representações que preenchem cada espaço da tela com uma grande variedade de cores e formas. O artista trabalhou com a ideia de planos espirituais, neste sentido os planos visuais não se apresentam nesta pintura, pois todas as figuras e formas podem estar sobrepostas, lado a lado, ou mesmo contidas dentro umas das outras, sem a ideia de planos como convencionalmente conhecemos.

Esbell trabalhava com as questões espirituais e os mitos relacionados aos povos originários e relatava que seu povo tinha uma cosmologia muito rica. Esse trabalho trata de uma dessas crenças, da existência de um local sagrado que é a terra sem males, onde apenas os preparados espiritualmente poderiam ver e chegar.

Figura 2 - Na terra sem males



Fonte: Felipe Bernt (2021)

5.2 Xadalu Tupã Jekupé - Alegrete, RS, 1985

Figura 3 - Xadalu Tupã Jekupé



Fonte: www.mam.org.br

Dione, por nascimento, optou por ser conhecido na arte urbana como Xadalu — em referência ao jogo *Street Fighter* e suas relações com o universo jovem. Posteriormente, ao buscar reconectar-se com suas origens, recebeu o nome, no batismo indígena, de Tupã Jekupé. O artista — que utiliza de diversas linguagens para se posicionar contra o colonialismo e todas as suas consequências, principalmente contra o povo Guarani Mbyá — teve uma vida bem difícil, inclusive trabalhando como catador de latas e depois como gari. Atuou também em um estúdio de serigrafia, onde aprendeu a técnica que utiliza até hoje para se expressar artisticamente.

Xadalu tem origem ligada aos povos indígenas que ocupavam as margens do Rio Ibirapuitã, na terra chamada de Ararengué, que está vinculada com a história dos povos Guarani Mbyá, Charruas, Minuanos, Jaros e Mbones, bem como seus bisavós e trisavós, no Rio Grande do Sul. Ao ver na prática o que a discriminação e a ganância fizeram com os indígenas de seu estado, incluindo seus familiares, Xadalu deu início a uma missão de tornar os guaranis visíveis. Com adesivos criados por ele, inundou a cidade de Porto Alegre com quase 10 mil *stickers* em uma

virada de ano e, desde então, não parou mais de criar e difundir sua arte, que já ultrapassou os limites do Brasil³ (PREMIOPIPA.COM, [s. d.]).

Algumas de suas obras abordam o tema da catequização dos povos originários, bem como as tensões entre as culturas indígena e ocidental no contexto urbano. Seus trabalhos são inspirados em suas pesquisas sobre fatos que ocorreram entre o povo Guarani e em mitos contados pelas pessoas idosas das comunidades indígenas que visita.

Em 2020, instalou dois painéis de grandes dimensões, com as imagens de uma onça e um pássaro no Parque da Redenção, em Porto Alegre. A partir deste ano, sua obra passa a ganhar destaque em âmbito nacional. O trabalho *Atenção: Área Indígena* foi transformado em bandeira e hasteado na cúpula do *Museu de Arte do Rio* (MAR). Com a obra *Invasão colonial: meu corpo nosso território*, venceu o Prêmio Aliança Francesa, o que lhe garantiu uma residência artística na França, em 2021.

Em 2022, realizou a individual *Antes que se Apague: Territórios Flutuantes*, na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. No mesmo ano, participou também do 37º Panorama da Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e da exposição *Histórias Brasileiras*, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

Seus trabalhos integram os acervos do Museu Nacional de Belas Artes (RJ), do Museu de Arte Moderna de São Paulo (SP) e do Museu Nacional (RJ), entre outros (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, [s. d.]).

Ao observar a produção de Xadalu, é evidente toda a pesquisa e preocupação com temas associados ao processo de expulsão dos indígenas de suas terras e o comportamento dos colonizadores com os povos originários. A obra intitulada *A morte do rio Ibirapuitã* (2023) é uma pintura em acrílica sobre tela, com dimensões de 148 x 170 centímetros, que apresenta a imagem de um indígena ferido e sangrando dentro de uma canoa (Figura 04). A canoa está em um rio vermelho, com pedras e plantas às margens. A obra apresenta cores vibrantes, predominando o vermelho, que cobre a maior parte da tela. Sua técnica

³ O Prêmio PIPA é uma das principais premiações de arte contemporânea no Brasil, criado em 2010 com o objetivo de promover e dar visibilidade a artistas brasileiros em ascensão. A premiação é realizada pelo Instituto PIPA, com exposições, entrevistas e conteúdos sobre a produção artística nacional. Disponível em: <https://www.premiopia.com>. Acesso em: 28 jul. 2025.

representativa tem aspecto simples e de fácil entendimento. As texturas no fundo da canoa representam os grafismos indígenas. O corpo de Ibirapuitã é contornado de amarelo, fazendo com que as atenções se voltem continuamente para ele. Esta representação busca perpetuar a história indígena e, por outro lado, impactar o observador sobre a quantidade de pessoas que foram mortas da mesma maneira, simbolizada na água vermelha do rio.

Figura 4 - A morte do rio Ibitapuitã



Fonte: Prêmio Pipa (2023)

5.3 Uýra Sodoma – Santarém, PA, 1991

Figura 5 - Uýra Sodoma



Fonte: Acervo pessoal - Instagram

Uýra Sodoma (1991) é uma artista indígena trans que se identifica como uma pessoa de dois espíritos. A partir dessa dualidade, estabelece uma conexão entre sua formação como Bióloga, com mestrado em Ecologia da Amazônia e sua atuação como artista visual.

Além dessas atribuições, a artista é arte-educadora em comunidades tradicionais. Nascida no Pará, vive em Manaus e produz seus trabalhos com muita complexidade de informações, agregando conhecimentos científicos aos saberes ancestrais para contar histórias usando o próprio corpo, principalmente em performances e foto-performances. Sua formação em Biologia explica as abordagens ligadas ao meio ambiente e sua herança indígena busca conectar lugares e processos naturais que foram e são agredidos devido aos processos coloniais de exploração dos recursos naturais, sem qualquer respeito ou consideração a toda complexidade biológica dos biomas.

O posicionamento de Uýra é marcadamente provocador e questionador em relação aos processos colonizatórios que buscaram apagar as memórias e histórias dos povos indígenas e construir uma narrativa ilusória de um futuro melhor com o progresso. Essas questões são amplamente exploradas em seus vídeos,

performances e fotografias. Há um cuidado evidente na composição de uma estética que mescla elementos naturais ao corpo da artista, criando personagens que narram essas histórias, ora por meio da linguagem verbal, ora apenas de forma visual. A própria artista se define como “a árvore que anda”.

Uýra já participou de mais de 50 exposições coletivas, nacionais e internacionais, e realizou cinco mostras individuais, incluindo sua estreia no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Brasil) e no *Currier Museum of Art* (Estados Unidos). Foi destaque na 34ª Bienal de São Paulo, na Bienal Manifesta! (Kosovo), na 13ª Bienal de Arquitetura de São Paulo e na 1ª Bienal das Amazônias. Entre os reconhecimentos que recebeu, estão o Prêmio EDP nas Artes – Instituto Tomie Ohtake, o Prêmio PIPA 2022, o Prêmio SIM à Igualdade Racial 2023 e o Prêmio FOCO Arte Rio 2023.

A artista utiliza o corpo como suporte para narrar histórias de diferentes naturezas, por meio da foto-performance, da performance e de instalações. Seu trabalho investiga os sistemas vivos e suas violações e, a partir de uma perspectiva baseada na diversidade, na dissidência, no funcionamento e na adaptação, (re)conta histórias naturais, de encantarias e de diásporas que emergem da paisagem floresta-cidade. Suas obras integram acervos e coleções nacionais, como os da Pinacoteca de São Paulo e do Instituto PIPA, e internacionais, como os do Castello di Rivoli (Itália), do *Institute for Studies on Latin American Art of New York* (ISLAA), do *Currier Museum of Art* e do *Los Angeles County Museum of Art* (EUA). (PREMIOPIPA, [s. d.]).

Para dar um exemplo do trabalho de Uýra, observa-se uma foto-performance (Figura 06) parte do ensaio “*Caos, da série Mil [quase] Mortos*” (2018), registrada pelo fotógrafo Matheus Belém. Aqui há uma composição vertical e predominantemente cinza, apesar de ser uma foto colorida. Na parte central, surge a personagem com o corpo coberto pelo barro negro do igarapé, que é possível ver ao fundo, totalmente poluído. Na parte superior, um aglomerado de residências que estão às margens do igarapé, demonstrando como a expansão urbana avança sobre todas as coisas naturais, sem qualquer limite ou respeito. O ser que caminha com tranquilidade de forma solene parece ser um dos cavaleiros do apocalipse, que traz a morte consigo. Esse ambiente, que já teve suas águas limpas e desfrutáveis, agora é um lugar de morte e doenças. O caos aqui não é apenas uma desordem,

mas uma situação permanente que carrega a morte física de animais e vegetais, escondendo com milhares de objetos que se tornaram lixo, uma cultura ancestral e uma espiritualidade que nasce da natureza para os povos originários. As poucas cores que existem em meio ao cenário monocromático, criam um interesse constante pela personagem central e proporciona várias interpretações sobre a sua presença impávida neste ambiente de rejeitos, destruição e morte.

Figura 6 - Caos, da série Mil [quase] Mortos



Fonte: Matheus Belém (2018)

5.4 Glicéria – Célia – Tupinambá - Buerarema, BA, 1982

Figura 7 - Glicéria – Célia – Tupinambá



Fonte: Prêmio Pipa (s.d.)

Mais conhecida como Célia Tupinambá, nasceu na aldeia Serra do Padeiro, localizada na Terra Indígena Tupinambá de Olivença, no sul da Bahia. É artista e professora. Realizou o documentário *Voz das Mulheres Indígenas* (2015) e, desde então, continua trabalhando na área audiovisual, junto a jovens de sua comunidade. Realizou também a exposição *Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá / Esta é a Grande Volta do Manto Tupinambá* (2021), em Brasília/DF. Em 2023, recebeu o *Prêmio PIPA*.

Graduada em Licenciatura Intercultural Indígena pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia, é mestra em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atuou como professora no Colégio Estadual Indígena Tupinambá da Serra do Padeiro e participa ativamente da vida política e religiosa do povo Tupinambá, sobretudo em questões relacionadas à educação, à organização produtiva da aldeia, aos serviços sociais e aos direitos das mulheres. Foi presidenta da Associação dos Indígenas Tupinambá da Serra do Padeiro/estado, sendo responsável pela aprovação e gestão de projetos voltados ao fortalecimento da comunidade (PREMIOPIPA, [s. d.]).

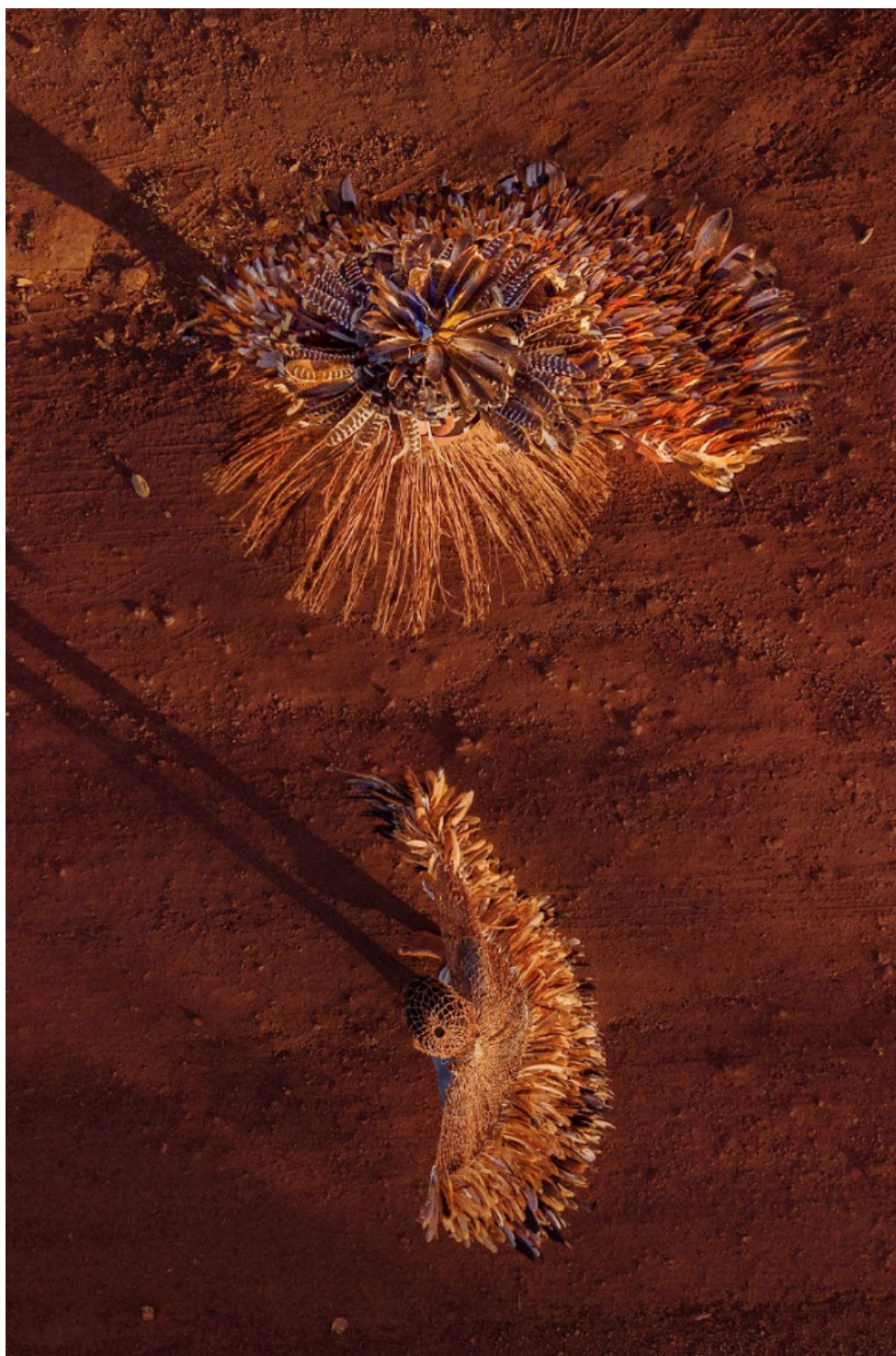
O manto tupinambá é o tema de maior interesse da artista, que, ao pesquisá-lo, descobriu a técnica de produção e, após 400 anos, foi a primeira a recriar um manto tupinambá. Durante o domínio colonial de Portugal sobre as terras

brasileiras, os mantos foram levados para a Europa e hoje encontram-se em museus distantes dos povos que os confeccionaram. De forma mais ampla, ao trazer essa discussão para o presente, o trabalho de Célia não se limita a produzir os mantos, mas sim a resgatar sua história e reivindicar o direito de uso pelas mulheres tupinambás.

Ao falar sobre o manto, Glicéria dá vida ao artefato e diz que o “manto quer existir, quer ter uma voz”. É a arte mesclada ao espiritual, à vida e às tradições. Nessa confluência de propósitos, a artista cria sua arte em comunidade e afirma ser apenas as mãos que possibilitaram a existência do manto, mas que, no próprio manto, houve várias contribuições da comunidade, inclusive das crianças.

De acordo com a foto a seguir (Figura 08), pode-se observar dois mantos criados por Célia e o momento de interação entre as gerações, pois a obra se chama *Tupinambá dança como o pássaro, a mãe pássaro ensina o filho a dançar. Dança para a terra, dança para o olhar encantado*. É possível observar a riqueza da composição e a harmonia criada com diversas penas de pássaros diferentes, mas com uma combinação perfeita. Nota-se também que o personagem representado pelo manto do filhote não tem tantas penas como o manto da mãe pássaro, reforçando o ciclo da vida e as fases de existência evidenciadas no mundo animal.

Figura 8 - Tupinambá dança como o pássaro, a mãe pássaro ensina o filho a dançar.
Dança para a terra, dança para o olhar encantado



Fonte: Prêmio Pipa (2022)

Com a apresentação desses quatro artistas, é possível perceber o potencial expressivo e as mensagens importantes que convergem em vários aspectos, como por exemplo a luta por suas identidades e ancestralidade. A valorização da natureza

e o respeito aos recursos finitos do planeta sugerem um cuidado e uma maior interação com esse ambiente. Assuntos como identidade de gênero, arte urbana, racismo estrutural, direitos humanos e decolonialidade estão presentes nas discussões destes e de outros artistas indígenas da atualidade. Técnicas como fotografia, audiovisual, pintura, desenho, instalações e performances são formas utilizadas nesses exemplos, podendo essas linguagens também serem exploradas ao se trabalhar com estudantes em sala de aula.

É possível utilizar as referências dos povos indígenas como protagonistas de suas próprias vivências e produções artísticas. É necessário retirar das escolas as visões distorcidas e estereotipadas, que ocorrem principalmente em comemorações do Dia dos Povos Indígenas. As referências que apontam a arte indígena apenas para uma arte decorativa ou uma produção artesanal, reduzem a compreensão da riqueza presente na relação que existe entre a arte e todas as outras dimensões da vida indígena.

A Arte Indígena Contemporânea conseguiu se afirmar no mundo das artes de forma comercial, mas, além disso, também incorporou suas tradições e seus discursos decolonialistas, reivindicando questões específicas dos povos originários, sem deixar de abordar conteúdos comuns à sociedade moderna. Todas essas reflexões podem e devem inspirar os estudantes, conforme desejava Jaider Esbell:

Isso remete a uma memória e uma inquietação e inevitavelmente provoca diálogos. Que as pessoas se manifestem e falem sobre colonização, sobre o processo mesmo de invasão e todas essas questões precisam ser faladas, para desbloquear essa consciência que o Brasil não tem de si mesmo, de onde vem. (ESBELL, 2021. s.p.).

Este desejo de Jaider Esbell não é apenas um desejo de visibilidade, é um desejo de que a verdadeira história possa ser conhecida. O que de fato ocorreu neste processo chamado e ensinado como 'descobrimto' e 'colonização'. Essa visão é o que pode dar ao brasileiro a consciência que Esbell também cita. Nesse contexto, precisamos olhar a história sobre uma outra ótica, um pensamento fora da cartilha dos colonizadores e buscar uma visão além desta narrativa que omite e distorce os fatos sobre a cultura dos africanos escravizados e dos indígenas.

6. UM COMPROMISSO COM NOSSA ANCESTRALIDADE

Ao longo deste estudo, foi utilizada a palavra “apagamento” para expressar que a cultura indígena real, com toda a sua complexidade, foi eliminada da história oficial ensinada por gerações em nossas escolas. Tudo isso ocorreu por meio de um processo que constituiu uma estratégia da Coroa Portuguesa, cujos acontecimentos são narrados pela historiadora Lilia Moritz Schwarcz em seu livro *Sobre o autoritarismo brasileiro* (2019). A autora conta que o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, aberto em 1838, criou um edital convocando candidatos a escreverem uma narrativa sobre a história do Brasil, no ano de 1844, com o seguinte tema: “Como se deve escrever a história do Brasil”. A autora comenta: “A ementa era direta, não deixava margens para dúvidas. Tratava-se de inventar uma nova história do e para o Brasil” (SCHWARCZ, 2019 p.13). O vencedor deste concurso, Karl von Martius (1794-1868) nascido em Erlangen, Alemanha, era um cientista especialista em botânica. A sua história “*utilizando a metáfora de um caudaloso rio, correspondente a herança portuguesa que acabaria por limpar e absorver os pequenos afluentes das raças índia e etiópica*” (SCHWARCZ, 2019 p.15).

A história criada por Martius foi reproduzida por vários outros autores, no correr dos anos, o que acabou dando credibilidade e transformando-a no mito das três raças formadoras de nosso país. Dentro deste contexto, foi criado um outro mito, o de que no Brasil estas três raças viveriam em harmonia e democracia. Por isso, todas as violências sofridas por africanos escravizados e indígenas exterminados foram apagadas das narrativas oficiais. Nesse ínterim, essa história inventada serviu para criar uma imagem favorável do colonizador, suprimindo ou diminuindo a importância da contribuição indígena ou africana nesse processo, tornando, assim, esse colonizador um modelo. A alegoria do rio e seu movimento, segundo Schwarcz, tinha uma conotação otimista: “*a água que corria representava o futuro desse país constituído por um grande rio caudaloso no qual deságuam os demais pequenos afluentes*”. (SCHWARCZ, 2019 p.16)

Se a história do Brasil não foi contada e difundida por uma perspectiva honesta, é evidente que a história dos povos indígenas e dos africanos trazidos para cá de forma compulsória também não foi. Os efeitos perversos da colonização continuam afetando esses povos e todos os brasileiros, mesmo após tanto tempo.

Chega-se, então, à necessidade de enfrentar esses efeitos por meio do pensamento “decolonial”.

O termo decolonial foi criado pelo grupo de pesquisa “*Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (MCD)*”, segundo Alessandra Simões Paiva em seu livro: *A virada decolonial na arte brasileira* (2022). O termo então se refere ao enfrentamento epistêmico ao pensamento colonialista que tem sua origem a partir da “*estrutura que produz um padrão mundial de dominação social, política, cultural, econômica, simbólica e epistêmica que parte da Europa para o resto do mundo, fundada durante o advento da colonização*” (PAIVA, 2022, p.28).

Resistir, então, ao racismo e a todos os tipos perversos de desigualdade que continuam ocorrendo, são formas de combater os efeitos do colonialismo que ainda se perpetuam em nossas sociedades.

Boaventura de Sousa Santos (2012), em seu texto “*Para além do Pensamento Abissal*”, explica que foi necessário criar diversas justificativas para invisibilizar os povos indígenas. A própria questão “*os índios têm alma?*” foi uma formulação oficial com o intuito de anular um povo sob a chancela da Igreja, uma vez que o papa Paulo III, em 1537, respondeu afirmando que os indígenas eram como “*receptáculos vazios*” (SANTOS, 2012, p.9). Tal afirmação servia como justificativa para a invasão e a ocupação dos territórios indígenas.

Não é necessário descrever todo o sofrimento e privações a que foram submetidos os povos indígenas e ressaltar que estas situações ainda são recorrentes passados mais de cinco séculos. Santos diz que “*essa realidade é tão verdadeira hoje quanto era no período colonial*” (SANTOS, 2012, p.10).

Para Santos, é importante criar uma “*ecologia de saberes*” reconhecendo a pluralidade de formas de conhecimento além do conhecimento científico:

Na ecologia de saberes, enquanto epistemologia pós-abissal, a busca de credibilidade para os conhecimentos não-científicos não implica o descrédito do conhecimento científico. Implica, simplesmente, a sua utilização contra hegemônica. Trata-se, por um lado, de explorar a pluralidade interna da ciência, isto é, as práticas científicas alternativas que se têm tornado visíveis através das epistemologias feministas e pós-coloniais e, por outro lado, de promover a interação e a interdependência entre os saberes científicos e outros saberes, não-científicos (SANTOS, 2012, p.26).

Este estudo não trata de questões científicas; no entanto, o argumento de Santos possui relação direta com todos os tipos de conhecimentos gerados nas

múltiplas comunidades existentes pelo mundo. A Arte Indígena Contemporânea apresenta uma diversidade de saberes que são específicos dos povos indígenas. A forma de ver e lidar com as artes, tal como é predominante hoje, foi aprendida por meio do modelo europeu de percepção e relação com a arte. Ao fruir e buscar perceber as nuances das artes produzidas pelos povos indígenas a partir de sua própria ótica, contribui-se para a “ecologia de saberes” e para a abertura de oportunidades para que outras formas de conhecimento assumam um lugar comum equivalente a outros conhecimentos já reconhecidos.

Atualmente, diversos artistas têm produzido trabalhos que vão de encontro ao pensamento decolonial. Pessoas que historicamente estiveram à margem do circuito das galerias e museus de arte. Entre esse grupo de artistas estão pessoas afro-brasileiras, indígenas e LGBTQIA+. Esse fenômeno é chamado por Alessandra Simões Paiva de “*A virada decolonial na arte brasileira*”, expressão utilizada em uma publicação na qual a autora se aprofunda nesse tema. Paiva explica que diversos acontecimentos confirmam este fato e cita como exemplo as exposições: *Véxoa: nós sabemos*, na Pinacoteca de São Paulo (2020), e a *Móquem_Surari: arte indígena contemporânea*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2021). Além destas duas mostras, ela também pontua que o Pipa, importante prêmio de arte contemporânea, tem contemplado vários artistas que estão neste mesmo contexto decolonial, muitos deles indígenas (PAIVA, 2022, p.23).

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir todas as ideias apresentadas nessa pesquisa, é fundamental refletir sobre os contextos legais abordados. O conhecimento da nossa cultura deve abranger, sim, as heranças europeias das quais o povo brasileiro também descende, mas não pode se restringir a elas. Somos uma nação formada pelos povos originários e africanos aqui trazidos, e esta história não pode seguir sendo apagada. Como nação, é fundamental não apenas criar leis com o objetivo de reparar injustiças históricas, mas também garantir que essas leis sejam efetivamente implementadas por meio de práticas educativas. É preciso aprender com os povos indígenas. É preciso aprender com toda a diversidade que compõe a complexidade da sociedade brasileira. Esse aprendizado é legítimo, necessário — e amparado por lei. Para se avançar na compreensão da legislação, é importante observá-la pela

ótica do multiculturalismo. Foi demonstrado que este é um ponto muito relevante para que a educação seja democrática. É urgente que haja na escola uma educação que realmente trate da questão das diferenças e, nesse sentido, a Arte Indígena Contemporânea tem muito a contribuir como um conteúdo que contempla essas realidades.

Ao percorrer a produção artística brasileira a partir das pinturas rupestres, pode-se concluir que nesta terra que hoje se chama Brasil, já se fazia arte antes da chegada dos portugueses. A produção destes povos não se resumia à pintura, mas também foram deixados vestígios de outras técnicas artísticas, como a cerâmica e a escultura. A conexão entre a produção rupestre e os atuais povos indígenas é evidente, pois são eles os povos originários desta terra. Hoje é possível contemplar a produção artística de vários povos indígenas em grande parte do país e eles seguem perpetuando essa linda cultura com diversas aplicações de suas artes. Na transição da arte tradicional indígena para a Arte Indígena Contemporânea houve uma certa apropriação das linguagens artísticas convencionais ao modo indígena de se relacionar com seus símbolos e sentidos estéticos. Cada artista tem sua subjetividade e sua personalidade artística, mas o que está na mente e no coração demonstra que estão juntos em vários ideais.

Ao selecionar quatro artistas, reuniram-se também desejos, sonhos e ideais que podem ser lidos, vistos, ouvidos e sentidos. Começando por Jaider Esbell, que, com suas palavras e percepção visionária, acreditou no poder da arte para levar suas questões a um maior número de pessoas. Viveu à margem dos conceitos artísticos europeus e defendeu a subjetividade de sua arte criando o termo Arte Indígena Contemporânea. Seu trabalho pode contribuir em diversas áreas, mas é sobretudo a cosmovisão que ele apresenta em seus trabalhos que realmente evidencia novos mundos — mundos ancestrais ainda desconhecidos por grande parte da sociedade. Xadalu Tupã Jekupé é exemplo de alguém que se descobriu indígena e que foi aceito e acolhido pelos seus “parentes”. Sua arte nasceu quase que despretensiosamente, mas tomou proporções grandiosas pela versatilidade em utilizar diferentes suportes e técnicas para trazer as questões da violência contra os indígenas de uma forma que comunica e marca um lugar na história. Uýra Sodoma, por sua vez, é quase uma entidade em suas performances. Coloca-se como uma provocadora das questões ambientais e suas obras — ricas em expressividade e

plasticidade — escancaram os danos causados pela dominação europeia neste lado do mundo. Já Célia Tupinambá abraça a sua ancestralidade na missão de resgatar saberes quase perdidos, especialmente na arte de construir o “manto tupinambá”. Sua arte é intensa e cheia de propósito, — inclusive na reivindicação pela devolução dos mantos que hoje se encontram retidos em museus europeus. Estes quatro artistas não são os únicos, mas esse recorte já é suficientemente potente para nos emocionar com seus temas, conceitos e autenticidade. Não se trata apenas de um discurso com a arte em segundo plano, tampouco de uma jogada de marketing: são pessoas sensíveis, com força criativa para usar a arte como expressão legítima de sua existência, história e resistência. Toda esta pesquisa e estudo trazem um posicionamento decolonial. Fatos como o apagamento da cultura indígena e a construção de uma narrativa falsa que enaltece os portugueses — relegando os povos originários e os africanos escravizados à condição de meros coadjuvantes, ou talvez até de figurantes em um enredo violento — revelam não apenas uma história não contada, mas séculos de opressão, usurpação de terras, homicídios e abusos. No entanto, o pensamento decolonial vem ganhando força em diversos espaços, especialmente no meio acadêmico e, surpreendentemente, também no campo das artes.

Por fim, a Arte Indígena Contemporânea, conforme proposto neste estudo, foi analisada sob diferentes perspectivas, tanto legais quanto educacionais. Evidenciou-se que essa produção artística possui uma trajetória que remonta às pinturas rupestres, perpetuando-se até os dias atuais e afirmando-se de forma potente no cenário artístico contemporâneo. Com representantes premiados, sua força está também em discursos estéticos e conceituais que dialogam profundamente com as questões atuais. Podemos entender que a Arte Indígena Contemporânea é uma proposta consistente para compor o conteúdo curricular da educação básica brasileira? A resposta é um sonoro sim. No espectro das artes visuais que se destacam na contemporaneidade, a Arte Indígena Contemporânea abre um caminho de resgate da ancestralidade de nosso povo, trazendo à tona histórias que, por muito tempo, foram silenciadas ou sequer ensinadas. É papel da escola formar estudantes críticos e conscientes de sua posição e responsabilidade na sociedade. A Arte Indígena Contemporânea tem o potencial de desconstruir erros históricos perpetuados por narrativas tendenciosas e de romper com a imagem

estereotipada das civilizações indígenas. Mais do que isso, pode transformar nossa maneira de pensar e fazer arte — uma arte com raízes milenares, com consciência de mundo, com espiritualidade e com uma luta contínua por direitos humanos que foram por tanto tempo negligenciados, ferindo a dignidade de nossa nação. Assim, essa proposta não deve ser vista apenas como um conteúdo, mas como um compromisso ético e pedagógico com a Constituição, com a Base Nacional Comum Curricular e com os ideais humanistas e transformadores defendidos por educadores progressistas.

REFERÊNCIAS

- 34ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. **34ª Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal, 2020. Exposição realizada no período de 4 set. 2020 a 5 dez. 2021. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/exposicoes/7311>. Acesso em: 15 jul. 2024.
- ARTEVERSA. **Arte indígena contemporânea, territórios e pertencimento**. 21 dez. 2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/arte-contemporanea-indigena-territorios-e-pertencimento/>. Acesso em: 8 abr. 2025.
- BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- BRADSHAW FOUNDATION. **Bradshaw Foundation – Exploring the origins of human culture**. [S. l.]: Bradshaw Foundation, [s. d.]. Disponível em: <https://www.bradshawfoundation.com>. Acesso em: 28 jul. 2025.
- BRADSHAW FOUNDATION. **Rock art on UNESCO’s World Heritage List**. [S. l.]: Bradshaw Foundation, [s. d.]. Disponível em: https://www.bradshawfoundation.com/rockartnetwork/unesco_world_heritage_sites_rock_art/index.php. Acesso em: 3 jul. 2025.
- BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Senado Federal, 2016. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/legislacao/1503907193/constituicao-federal-constituicao-da-republica-federativa-do-brasil-1988>. Acesso em: 15 jul. 2024.
- BRASIL. **Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018. Disponível em: https://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_-versaofinal_site.pdf. Acesso em: 15 jul. 2024.
- CAMPOS, Sheila Praxedes Pereira; JOBIM, José Luís. **Jaidier Esbell, Makunaima/Macunaíma e a arte/literatura indígena**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 38, 2019. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/545>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- CULTURADORIA. **Arte indígena**. [S. l.]: [s. n.], [s. d.]. Disponível em: <https://culturadoria.com.br/arte-indigena/>. Acesso em: 8 abr. 2025.
- DESARTES. **Uýra Sodoma**. 19 out. 2022. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/uyra-sodoma/>. Acesso em: 15 maio 2025.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 47. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- GALERIA DE ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA JAIDER ESBELL. **C&América Latina**. [S. l.]: [s. n.], [s. d.]. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/places/jaidier-esbell-contemporary-indigenous-art-gallery/>. Acesso em: 29 out. 2020.
- GALERIA JAIDER ESBELL. **Sobre o artista**. [S. l.]: [s. n.], [s. d.]. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/sobre-o-artista/>. Acesso em: 29 out. 2020.

GARCIA, Giulia. **Jaider Esbell e uma apresentação através do jenipapo**. Revista Arte Brasileiros, 23 mar. 2021. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/apresentacao-ruku-jaider-esbell-galeria-millan/>. Acesso em: 22 jul. 2021.

JAIDER ESBELL. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa641366/jaider-esbell>. Acesso em: 1 jun. 2024.

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

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Moquém_Surari: arte indígena contemporânea**. São Paulo: MAM, 2021. Disponível em: https://mam.org.br/exposicao/moquem_surari-arte-indigena-contemporanea/. Acesso em: 23 ago. 2021.

OLIVEIRA, Caroline; SETZ, Raquel. **Jaider Esbell: arte indígena desperta uma consciência que o Brasil não tem de si mesmo**. Brasil de Fato, São Paulo, 3 nov. 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/11/03/jaider-esbell-arte-indigena-desperta-uma-consciecia-que-o-brasil-nao-tem-de-si-mesmo>. Acesso em: 01 fev. 2025.

PAIVA, Alessandra Simões. **A hora e a vez do decolonialismo na arte brasileira**. Revista Visuais, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 1–17, 2021. DOI: <https://doi.org/10.20396/visuais.v7i1.15657>. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/15657>. Acesso em: 15 jul. 2025.

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

PRÊMIO PIPA. **Jaider Esbell**. [S. l.]: [s. n.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/jaider-esbell/#:~:text=Desde%202010%20tem%20circulado%20por,do%20Estado%20de%20S%C3%A3o%20Paulo>. Acesso em: 8 abr. 2024.

PRÊMIO PIPA. Prêmio PIPA – Arte Contemporânea Brasileira. [S. l.]: [s. n.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.premiopipa.com>. Acesso em: 8 abr. 2024.

PREMIOPIA.COM. **Xadalu Tupã Jekupé**. [S. l.]: [s. n.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.premiopipa.com>. Acesso em: 8 abr. 2024.

PROUS, André. **Arte pré-histórica do Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. (Coleção Didática).

Ressoar a pergunta: o que vem a ser o Txaísmo?. **Revista Estado da Arte**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 479–491, 2022. DOI: 10.14393/EdA-v3-n2-2022-64591. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/64591>. Acesso em: 16 ago. 2025.

ROCHA, Joana D'arc Portella; MEDEIROS, Djalmo Medeiros. **Terra sem mal: o mito Guarani na demarcação de terras indígenas**. In: ROCHA, Gilda Portella; MENDES, Lidiane Álvares (Org.). *Tessituras & saberes*. Curitiba, PR: CRV, 2024. p. 73–83. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/9332>. Acesso em: 1 jun. 2024.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes**. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 78, 2007. Publicado online em 1 out. 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/753>. Acesso em: 12 abr. 2025.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.