

Estado da publicação: Não informado pelo autor submissor

**“ANTES O MUNDO NÃO EXISTIA” – ARTE INDÍGENA  
CONTEMPORÂNEA, MUSEUS E DECOLONIALIDADES**  
Jeremias Silva Cavalcanti

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.13065>

Submetido em: 2025-08-23

Postado em: 2025-08-26 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

## **“ANTES O MUNDO NÃO EXISTIA” – ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA, MUSEUS E DECOLONIALIDADES**

**Jeremias Silva Cavalcanti**, historiador e mestrando em antropologia.

**ORCID:** <https://orcid.org/0009-0004-0798-8506>

[<jeremias.silvac@ufpe.br>](mailto:jeremias.silvac@ufpe.br)

**Universidade Federal de Pernambuco. Recife, Pernambuco (PE), Brasil**

**RESUMO:** Museus de arte brasileiros vêm passando por transformações significativas nos últimos cinco anos. Elas se devem às novas estratégias expositivas adotadas pelas instituições e à presença de novos artistas, às vezes organizados em coletividades e antes objetificados apenas em coleções etnográficas. Estas mudanças ocorrem na esteira de um cenário de valorização internacional de povos originários e de pautas identitárias, o que produziu novas possibilidades de operação no sistema de arte local. Buscamos com este trabalho melhor compreender quais narrativas são acionadas na legitimação deste novo cenário analisando o material institucional, recorrendo às observações realizadas em campo inclusive junto com alguns artistas e curadores envolvidos neste processo e refletir sobre os desdobramentos destas mudanças. Podemos constatar que acionar o discurso do decolonial não é suficiente nem imperativo para a explicação destas transformações, outrossim, trata-se de uma ferramenta acionada pelo mercado para possibilitar novas cadeias de produção e circulação de bens no contexto do mercado de arte.

**Palavras-chave:** Museus, arte contemporânea, mercado de arte, agentes, artistas indígenas e sistema de arte.

## **“BEFORE THE WORLD DID’NT EXIST. CONTEMPORARY INDIGENOUS ART, MUSEUMS AND DECOLONIALITIES**

**ABSTRACT:** Brazilian art museums have been undergoing significant transformations over the past five years. These transformations are driven by new exhibition strategies adopted by institutions and the presence of new artists, sometimes organized into collectives and previously objectified only in ethnographic collections. These changes occur in the wake of a scenario of international appreciation for indigenous peoples and identity issues, which has created new possibilities for the local art system. With this work, we seek to better understand which narratives are activated to legitimize this new scenario by analyzing institutional material, drawing on field observations, including those conducted with some artists and curators involved in this process, and reflecting on the consequences of these changes. We can conclude that activating decolonial discourse is neither sufficient nor imperative to explain these transformations; rather, it is a market-driven tool to enable new chains of production and circulation of goods within the art market.

**Keywords:** Museums, contemporary art, art market, agents, indigenous artists and art system.

## INTRODUÇÃO

Quando pensamos em arte contemporânea, imaginamos sua circulação em instâncias especializadas, tais como feiras, bienais, galerias e museus. No entanto, esta realidade vem sendo transformada com diversificação dos espaços e com práticas de incorporação de obras contemporâneas aos acervos de instituições que na origem não possuíam esta especialidade como é o caso da Pinacoteca do Estado e do MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand). Neste contexto de mudanças, tornou-se alvo de grande interesse dos museus em São Paulo a chamada Arte Contemporânea Indígena - ACI<sup>1</sup>, elaborada conceitualmente e anunciada por Jaider Esbell (MACHADO, 2022). A arte produzida por artistas contemporâneos que se reconhecem como indígenas vem, cada vez mais, ocupando um lugar de destaque na cena cultural e, sobretudo, nos espaços antes limitados a um protagonismo canônico. Atualmente, o que se observa são experiências ditas decoloniais em espaços que antes pareciam limitados às classificações estéticas tradicionais, como é o caso do MASP e a Pinacoteca. Nesses espaços museais estabelecidos respectivamente em 1947 e 1905, novas agências contemporâneas emergiram e têm produzido uma gama heterogênea de experiências e tensionamentos diversos que buscam questionar a legitimidade do universalismo eurocêntrico. Com efeito, as novas configurações culturais resultantes desse processo social sempre em curso são responsáveis por mudanças estruturais institucionais das agências tradicionais nos museus, bem como pela redefinição de novas estratégias de atuação destas instituições e de novos agentes, anteriormente subalternizados e que agora despontam entre os atores principais no sistema de arte nacional e internacional. Deste modo, a arte indígena contemporânea tem desempenhado um papel crucial no questionamento crítico sobre as relações assimétricas e hierárquicas da arte, reproduzidas global e localmente. Ela adquire no presente um protagonismo artístico e político através de visibilidade de outras epistemologias que avigora a agência dos novos produtos artísticos.

Apesar de ser um fenômeno recente no ambiente dos museus, a produção e circulação de obras de alguns destes artistas já possui uma longa trajetória, como no caso de Carmézia Emiliano, do Coletivo MAHKU, de Jaider Esbell e de dezenas de outros artistas cujos nomes e respectivos trabalhos

---

<sup>1</sup> Chamaremos de Arte Contemporânea Indígena – ACI como padrão classificatório. Outros autores trataram de Arte Indígena Contemporânea AIC. Seja como for, esta categorização já foi tensionada pelos próprios artistas que receberam a alcunha de “contemporâneos”. O termo foi inicialmente elaborado pelo artista Jaider Esbell (Boa Vista, RR, 1979 - São Paulo, SP, 2021), a fim de reunir artistas no processo de negociação com o sistema de arte brasileiro e suas instâncias.

já são alvos de cobiça e especulação nos mercados de arte<sup>2</sup> há mais de uma década. O SESC de São Paulo e algumas galerias já expunham ou representavam estes artistas antes que o termo ACI, ou AIC, se tornasse conhecido do público consumidor de arte. Carmézia, por exemplo, era frequentemente classificada como arte “*Naijf*” no salão de artes da rede “S”. Esbell e Ibã Huni Kuin do Coletivo MAHKU tem carreiras com visibilidade internacional e boa circulação no País. A presença de todos eles, e são apenas alguns representantes desse movimento de artistas que há algumas décadas tem movimentado os circuitos de arte, demonstra que o que trataremos aqui como novo fenômeno diz respeito apenas às instâncias hegemônicas do sistema de arte brasileiro – o que Naine Terena discute como fenômeno de mídia. O que teria retardado o conhecimento antecipado destes artistas pelo grande público?<sup>3</sup> Quais foram os responsáveis pela enunciação destes e de outros artistas, agora conhecidos, no contexto do sistema de arte brasileiro? Por que o teriam feito apenas no início do século XXI? Estas são questões difíceis de responder com precisão, mas algumas teorias sociais, iluminadas por alguns dados sistematizados a partir de observações no campo nos ajudarão a ampliar a compreensão deste que aqui chamamos de um novo fenômeno no sistema das artes.

Usualmente utilizado como justificativa de mudanças socioculturais ocorridas nos últimos anos, o conceito do decolonial foi incorporado ao discurso para explicar novos modos de organização da sociedade e das suas instituições, enquanto análises sobre adequações destas dinâmicas ao neoliberalismo teriam sido negligenciadas pelas instâncias competentes em realizar os debates. Para Boaventura de Souza Santos, focar apenas em dimensões epistêmicas na análise social, seria um risco porque este enfoque poderia menosprezar dimensões materiais das relações, ou seja, modelos em que a exploração capitalista neoliberal está presente (SANTOS, 2021). Na mesma direção apontam críticas do Professor Gustavo Lins Ribeiro, quando enxerga na sobrevalorização do colonialismo pelo movimento decolonial, uma tendência de aplicação de modelos analíticos simplistas sobre a modernidade o que negligenciaria outras dimensões sociais dos problemas (RIBEIRO, 2023). É neste sentido que as análises que buscamos realizar e apresentar aqui sobre o fenômeno que ilumina a ACI e se nutrem de leituras que suprem, por hora, estas possíveis lacunas analíticas.

---

<sup>2</sup> Optamos pelo plural de mercado, porque acreditamos que a instância hegemônica do mercado de arte, legitimadora de arte em um circuito específico, não é a única que faz a “roda” do sistema das artes girar. Estas existências paralelas de outros mercados de arte são tratadas por Naine Terena e por Howard Becker, cujos textos evocaremos na construção do nosso argumento.

<sup>3</sup> Entre 2016 e 2018, Jaider Esbell circulou por 12 dos 26 Estados Brasileiros com a exposição “*It was Amazon*”; até 2018 já havia apresentado individuais em todos os Estados brasileiros.

No domínio das artes, e particularmente na esfera dos museus, é imperativo realizar reflexões que associem elementos materiais, quais sejam as formas como opera o neoliberalismo, às análises epistêmicas. Os museus são instâncias que integram o sistema de artes e seu mercado. Ao lado de galerias, marchands, leiloeiros, curadores, críticos, historiadores de arte, imprensa especializada e do próprio Estado, constroem e atribuem valores a artistas, na medida em que negociam, legitimam e consagram obras e seus realizadores (MOULIN, 1986; BOURDIEU, 1996). Museus e mercado são instâncias interdependentes, enquanto as primeiras conferem valor simbólico a um bem material, o mercado transforma simbólico em valor financeiro. Concordamos com esta dimensão estrutural explicativa de como opera o sistema da arte e seu mercado, mas somos forçados a reconhecer os seus limites explicativos quando consideramos as diferentes agências neste contexto. Ambos reconhecem a profusão de sujeitos, mas estabelecem modelos analíticos baseados em superestruturas, onde diferentes agências são meras ferramentas na engrenagem das estruturas. Em 2024, Luigi Fassi, um dos organizadores de importante feira de artes de Turim (Piemonte, IT), revela a forte conexão que mantém galeristas com os museus, ao explicar que

Nós estamos aqui para ajudá-los, [...] constituímos uma rede internacional de aproximadamente cinquenta curadores e diretores de museus que nós, ou nossos parceiros, convidamos para participar dos debates ou dos júris – há treze prêmios atribuídos neste ano – o que dá aos artistas uma visibilidade real. Os contatos realizados aqui conduzem posteriormente a exposições museais, o que é importante para eles [artistas]. Com esta finalidade, nós abrimos para eles nossos arquivos de profissionais convidados e de colecionadores. Tradução livre do autor (BELLET, 2014).

Os campos e mais precisamente o campo da arte, não possuem rigidez estrutural ou uma autonomia excessiva a ponto de operar sem interferências de outros campos, tais como a política e a economia, e dos próprios agentes que operam dentro destas estruturas. Pelo contrário, há muita dinâmica na forma como o campo da arte e todos os demais se organizam em redes e operam, como sugere Bruno Latour, para quem os campos devem ser entendidos como efeitos contingentes de redes em movimento. As críticas realizadas por ele, especialmente, questionaram a ideia de entidades superestruturais onde as agências são entendidas apenas como efeitos de tais entidades. Latour defendeu a noção de rede em substituição à de campos, porque as primeiras tendem a refletir sobre agências de forma mais dinâmica. Nas redes, os agentes ou atores demonstram muita capacidade de transformar, conectar e de mobilidade, portanto não estariam presos ou inertes a ou em superestruturas. (LATOUR, 2012). Esta lógica analítica, como veremos adiante, trabalha as dinâmicas

de agentes institucionais assim como dos agentes que se encontram às margens de sistemas hegemônicos, reconhecendo as forças das suas narrativas e das suas performances na constituição de diferentes processos sociais.

## 1. ATO 1 - PREPARANDO O PÚBLICO: ALGUNS EVENTOS IMPORTANTES - O ESPETÁCULO NA COXIA

Apesar do notável dinamismo por parte dos agentes do sistema de arte e do próprio mercado ter se demonstrado nos últimos anos, uma parcela de artistas seguia sem legitimação dos chamados agentes estratégicos do sistema. Alguns dos dados apresentados pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea, ABACT e ApexBrasil sugerem que entre 2019 e 2023 há um crescimento no número de galerias no país, mas também uma ruptura no volume de operações internacionais (retomadas timidamente nos anos seguintes). O relatório aponta uma perspectiva de valorização de alguns nichos de arte contemporânea no mercado com potencial para valorização, dizendo que

Uma valorização geral de pautas identitárias e discursos multiculturais tais como temáticas que abordam diversidade e inclusão, com um foco especial em artistas afrodescendentes, **indígenas** [*grifo meu*], mulheres e LGBTQIA+. Também foram identificados interesses em torno da arte figurativa e da interseção entre arte, ciência e tecnologia, com destaque para a influência da inteligência artificial. Temas ligados à sustentabilidade e à ecologia têm atraído uma atenção especial do mercado. A crescente valorização de temas ambientais reflete a urgência das questões ecológicas globais e coloca o Brasil, com sua biodiversidade singular e papel essencial na preservação ambiental, como um território de relevância única para explorar essas narrativas. (TICOULAT, 2024).

Como já mencionado acima, alguns artistas que hoje nomeamos de contemporâneos já circulavam em circuitos paralelos e complementares aos museus até 2020, apesar de ainda não comporem os quadros de aquisição destes. Em razão destas ausências, enquanto artistas legítimos que são, em instâncias como a Bienal e Museus de Arte especializados, em 2016 um grupo de representantes dentre os artistas “sentou-se à mesa” com a diretoria da Bienal de Arte de São Paulo (anexo) para negociar suas participações na edição seguinte do evento. Naquela ocasião alguns indígenas participaram do evento para promover debates ou através de obras de outros artistas, como foi o caso da participação de Jaider Esbell na instalação criada por Bené Fonteles<sup>4</sup> (figura 1), instalada no pavilhão da Bienal. Havia na produção artística de outros artistas, imagens de indígenas de

---

<sup>4</sup> Instalação *Ágora: Oca Tapera Terreiro*, montada na 32ª edição da Bienal, “*INCERTEZA VIVA*”.

diferentes povos como podemos verificar nas imagens registradas pelas câmeras de Gabriel Arantes<sup>5</sup>, artista selecionado para aquela Bienal. Na programação de debates *Dias de Estudo São Paulo*, ocorridos nos dias 10 e 11 de julho, Naine Terena compôs a mesa *Arte e Artivismo* enquanto Ailton Krenak esteve na mesa *Cosmologias: Natureza e Política*.



Figura 1. Foto com a instalação *Ágora: OcaTaperaterreiro*, de Bené Fonteles, com a programação do educativo da Bienal de Arte de São Paulo. Fonte: "[A questão indígena na arte contemporânea](#)" conversa com Jaider Esbell na 32ª Bienal de São Paulo - Prêmio PIPA. Acesso em 08/08/25.

Historicamente a presença de corpos indígenas em museus obedeceu a regimes de tutela, como nos casos das formações de coleções etnográficas organizadas sob a ótica de outros corpos. Algo que pôde ser verificado pelos artistas e pesquisadores Tipuici Manoki e Gustavo Caboco, ao serem convidados pela Fundação Bienal recentemente a realizar levantamento sobre a presença indígena no circuito Bienal. Em um documento resgatado por eles podemos constatar que medidas disciplinares ou de tutela ocorrem também fora do circuito das coleções etnográficas. O cacique Aritana foi convidado a participar como artista na edição de 1975 da Bienal, contudo, o crédito da sua participação foi concedido à FUNAI. O caso de 1975 revela como a presença de alguns corpos que estão “fora do local enunciado” pode ser objetificada pelas instituições e pelo sistema de arte (WAPICHANA & MANOKI, 2022). Entendemos que cada situação evocada, do Cacique Aritana em 1975 e as ausências de arte indígena contemporânea nos museus de arte de São Paulo e na Bienal em 2016, devem ser entendidas em seus devidos contextos históricos. Contudo, é certo dizer que ambas nos conduzem à reflexão sobre a invisibilidade de alguns corpos no sistema das artes. O crédito concedido à participação da FUNAI no lugar do Cacique Aritana em 1975, a participação de Jaider Esbell como

<sup>5</sup> Vídeo intitulado *Os humores artificiais*.

legitimador da instalação de Fonteles em 2016 e, finalmente, a participação de dois expoentes do movimento indígena (Naine Terena e Ailton Krenak, legitimando as ações do setor educativo da Bienal), podem ser objeto de análises intrínsecas e extrínsecas. Porém, escolhemos apenas relacioná-los porque nos pareceu sensato para refletir sobre a condição de artistas indígenas no sistema das artes.

O tratamento dado à participação do artista em 1975 expõe como o regime de tutela sempre funcionou como mecanismo de gestão e de assimilação pelo Estado e suas instituições em relação a populações subalternizadas (OLIVEIRA, 2016). Este argumento pode nos indicar um dos porquês em proceder a mudanças no sistema das artes. Desde a formação de coleções etnográficas, o mesmo regime de representação e exotização foi uma constante em relação aos povos originários, para quem os regimes de coleta e musealização sempre passaram pelo exercício da privação de suas autonomias de (auto)representação (CUNHA, 2019). Ao determinar sobre a participação ou sobre as ausências de determinados corpos em seus espaços de consagração, as diferentes agências do sistema de arte seguem concentrando o “martelo” classificatório. Os chamados agentes enunciativos, ou agentes socialmente situados (BOURDIEU, 1996), tem a capacidade de decidir quem ascende, como transpõe e quando podem aparecer em espaços estratégicos como museus. O trabalho de curadoria é um labor de escolhas e estas implicam, sem dúvidas, apagamentos. Isto não significa que as reconhecidas capacidades enunciativas dos agentes estratégicos tenham privado artistas indígenas de atuarem enquanto tal. Prova disso é a circulação de alguns nomes supramencionados no circuito de galerias e outros espaços de arte, décadas antes do fenômeno que aqui estamos interessados em analisar. A admissão enquanto artista contemporâneo em um lugar privilegiado do sistema das artes hegemônico, configura uma performance midiática do sistema das artes, como nos lembra a Naine Terena. Ela recorda que a arte indígena categorizada em artesanato ou arte (enunciação que é privilégio de poucos), tem sido o alicerce financeiro de núcleos familiares inteiros ou mesmo de aldeias há décadas (JESUS, 2022). Quando a legitimação de tais artistas, ou artesãos, é apresentada como fenômeno seminal no sistema das artes, pode atualizar uma lógica narrativa do discurso do vencido e do vencedor, onde a lógica meritocrática da competição constitui o cerne das questões. Nos parece que um modelo de desenvolvimento que considere uns, em detrimento de outros, não atenda às necessidades de artistas indígenas (sem querer aqui fazer tábula rasa de todos, relegando-os a um lugar ideal). Para Terena

Devemos ao máximo estar em todos os lugares, o maior número de pessoas em diversas posições. Quero dizer que existem vagas a serem ocupadas na cadeia econômica da cultura. Essa é uma questão que valorizo muito. A possibilidade de levar mais pessoas para a cena. E se não estamos preparados

para isso, é necessário que façamos esforços coletivos para preparar mais gente, cada vez mais. (JESUS, 2022).

O acordo entre artistas e a coordenação da Bienal realizado em 2016 para haver participação indígena em 2018 não foi cumprido. Um drama social inevitável é instaurado (TURNER, 1996). A crise entre artistas indígenas e os agentes estratégicos que detêm a função de enunciar os novos iluminados dentro do sistema, obstinados na função que exercem, terminam por zelar pela manutenção de um *status quo* de cânones nos ambientes expositivos. Entendemos que neste momento, o drama conduz ao estado de liminaridade (TURNER, 1996 & 2013) com a suspensão das normas sociais através do questionamento. Uma miríade de novos eventos se sucedeu estabelecendo aquilo que reconhecemos sendo um *comitatus* onde figuram novas possibilidades criativas de futuro e mesmo do efêmero presente<sup>6</sup>. A agência canônica evocada pelos agentes enunciadores, sempre ajudou a manter uma ordem sócio-estrutural, inclusive com relação a narrativas de mitos fundantes ou realidades atávicas no sistema de arte. Desse modo, questioná-la seria agir em favor de um suposto caos provocando uma crise identitária na história da arte como afirma Gustavo Caboco (WAPICHANA, 2024). As performances realizadas por Denilson Baniwa, “*Pajé Onça hackeando a 33ª Bienal de Arte de São Paulo*”, uma delas no pavilhão da 33ª Bienal, “*Afinidades afetivas*” (figura 2) evocam, iluminam e atualizam os conceitos elaborados por Turner na década de 1950 sobre os processos sociais entre os Ndembu. Através delas, Denilson Baniwa denunciou o apagamento de artistas indígenas em espaços consagrados como a Bienal de Arte de São Paulo, imbuído de toda potência dramático-performática possível, ele não atuou apenas em um jogo do verossímil, mas deu vida na performance com toda potência emocional aos dramas vividos por um agente marginalizado em busca de reparação. A fertilidade promovida pelo estado de liminaridade, com corpo e signos presentes na performance, conduzirá os sujeitos envolvidos à novas posições sociais como efeito da figuração (figura-ação) produzida. Deste modo, a performance explica/justifica o sucesso da sua característica liminar no cenário da arte contemporânea. Após a recepção da performance de Baniwa, uma onda de rápidas, mesmo que tardias, transformações entram em processo no sistema de arte de São Paulo, nos seus

---

<sup>6</sup> Homi Bhabha nomeou este lugar da cultura a partir dos tensionamentos e da performance como um lugar de “Fronteira”, onde o devir não depende mais da intencionalidade de quem tensiona, mas das inúmeras possíveis leituras ou traduções realizadas pelos envolvidos.

museus e, de modo muito significativo, na 34ª Bienal em 2021 (anexo) onde a participação de artistas indígenas levou ao público obras de uma potência reconhecida em movimentos de vanguarda<sup>7</sup>.



Figura 2: imagem da intervenção/performance de Denilson Baniwa “Pajé Onçar hackeando a 33ª Bienal de Arte de São Paulo”, em 2018. Fonte: [Pajé-Onça-Hackeando-a-33ª-Bienal-de-Artes-de-São-Paulo-3 – Espaço do Conhecimento UFMG](#). Acesso em 08/08/25.

## 2. ATO 2 - A ILUMINAÇÃO: O DRAMA DE UMA AGÊNCIA

Os tensionamentos no sistema das artes aqui evocados até o presente produziram um legado: artistas cujas obras encontravam-se fora de grandes espaços como museus ou da Bienal, passaram a ocupá-los com seus respectivos trabalhos. Um confronto por transformações já havia sido superado, mas nem de perto a realidade porvir estaria dentro do desejado pelo ativismo de décadas de diferentes corpos indígenas. A crítica especializada, as instituições integrantes do sistema das artes, e dezenas de intelectuais apresentaram o fenômeno que já dissemos ser midiático, como decolonial. A pauta identitária assumiu um lugar protagonista nos espaços antes reservados a uma atividade/atuação canônica. Estas novas posturas representam a assim chamada virada decolonial nas artes brasileiras, nas palavras de Alessandra Paiva. Para ela, a incorporação de outras poéticas e narrativas em espaços antes guiados apenas pela reprodução de cânones modernos, explica a potência da virada ao mesmo tempo que sua incompletude, dados novos desafios que se colocam (PAIVA, 2022). Os dois Museus aqui aventados se preocuparam em redefinir suas políticas de aquisição e narrativas apresentadas. A versão da 34ª Bienal de 2020, “*Faz escuro mas eu canto*” - ocorrida em 2021 em razão da pandemia da COVID-19 -, contou com a participação de Jaider Esbell<sup>8</sup>, Daiara Tukano, Gustavo Caboco, Lucilene

---

<sup>7</sup> Pelas razões aqui já expostas, acreditamos que as únicas características de vanguarda presentes no movimento de ACI, concernem à ruptura com a tradição em alguns dos aspectos do sistema de arte hegemônico, e seu apelo/defesa pela/da coletividade.

<sup>8</sup> Esbell realizou a curadoria da Moquém\_Surari no MAM, instituição parceira da Bienal em 2021.

Wapichana, Uýra Sodoma e Sueli Maxakali com a colaboração de sessenta outros artistas da sua etnia. Além disso, no ciclo de debates dentre as atividades propostas no “O círculo de arte #3”, os cantos Tikmũ ãn ou Maxakali foram tema de debate além de terem sido incorporados a algumas das obras expostas.

A Pinacoteca e o MASP também assumiram outras posturas com relação a artistas indígenas. Ao realizar estas novas operações, estes museus de arte assumem, finalmente, o lugar de zonas de contato, comportando novas tensões entre diferentes culturas e revelando novas assimetrias (CLIFFORD, 1997). Ao observar os questionamentos realizados pelos anciões em relação à coleção Rasmussen do museu de Arte de Portland, Clifford explica o evento como um tensionamento das posturas adotadas pelos museus ao incorporarem novos agentes, além de um questionamento sobre a autoridade das instituições em representar o “outro”. Essa diversidade de tensões faz do museu uma zona de contato, ou espaço de negociação cultural. Focados em diversificar seus acervos com obras de arte de artistas que representem a multiculturalidade das artes no Brasil, ambas as instituições paulistanas procederam a levantamentos sobre o estado das suas coleções. Na Pinacoteca, por exemplo, até 2019 havia um único objeto da cultura material indígena, uma boneca Karajá Ritxòkò Iny, como demonstra o levantamento realizado por Fernanda Pitta (PITTA, 2021). O MASP detinha em comodato uma coleção etnográfica que contabilizava quase mil peças – dado coletado junto a pesquisadores com acesso ao museu (passível de uma verificação mais acurada). Enquanto os dois museus preocuparam-se em travar debates e levantar o estado material das suas reservas em relação à cultura material indígena, o mesmo trabalho de prospecção foi realizado a posteriori pela Bienal que convidou Gustavo Caboco e Tipuici Manoki para realizar tal levantamento no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal.

Podemos supor pelo que foi exposto até o momento, que as ações e posições das diferentes agências dentro do sistema de arte não são neutras ou ingênuas. Elas refletem o *modus operandi* de sujeitos e instituições cujas referências foram construídas, transmitidas e são reproduzidas dentro de uma lógica imperial-colonialista. O problema, então, não seria apenas a origem desta lógica monolítica e totalizante do que os pesquisadores do Grupo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade chamariam de modernidade colonial e que instituiu as relações de domínio e tutela sobre diferentes povos. A questão é, inicialmente, pensar como na contemporaneidade os agentes enunciativos do sistema de arte conseguiram protelar um processo de hibridização dos seus produtos e heteroglossia dos seus agentes, o que resultou num cenário de tensões impendentes. As denúncias de Baniwa em

2018, tratavam de museus que assumem funções de instituições reprodutoras de ideologias (DUNCAN, 1995) e que, para além de expressar relações assimétricas, reproduziam estratégias de dominação e apagamento. A voluntariedade destas escolhas se expressa na formação destas instituições bem como nos valores que elas podem repercutir.

Neste cenário em que agentes estratégicos buscaram reunir condições para acomodar algumas demandas dos agentes táticos (CERTEAU, 1998), a pinacoteca realizou nos dias 20 e 21 de setembro, em 2018, um seminário internacional intitulado “*Modos de ver – modos de exibir*” que contou com a participação de Naine Terena e que pretendia propor uma reorganização sistemática da exposição de longa duração no edifício Pina Luz. O evento foi organizado em três eixos e debateu sobre a I - estabilidade de cânones artísticos; II - modos de construir narrativas e as III - categorizações históricas da arte. Naine será convidada pelo museu a realizar a curadoria da exposição “*Véxoa, nós sabemos*” em 2020 (anexo). Na mesma esteira de acontecimentos, uma reestruturação havia sido proposta pelo MASP no ano anterior - em 2017 -, mudança que redefiniu a sua missão enquanto equipamento cultural. Esta reestruturação promoveu e incorporou novos olhares entre 2018 e 2020, a partir de debates realizados pela instituição em parceria com o centro de pesquisa e publicação da *University of the Arts* de Londres – *Afterall*. Os eventos promovidos durante três anos e que incluíram a participação de artistas, intelectuais e ativistas locais e estrangeiros, todos com algum engajamento no tema do decolonial, recebeu o título de “Arte e descolonização: MASP Afterall”. Na programação foram realizados muitos debates sobre o decolonial e muitas referências a nomes como o de Walter D Mignolo e Muniz-Reed, dentre outros igualmente importantes para a perspectiva insurgente.

Um movimento em torno das perspectivas do decolonial se estruturou com muita força e mobilizou um grande número instituições empenhadas em construir uma justificativa socialmente engajada para suas novas posturas. Simultaneamente, houve um forte apelo dos museus às novas dinâmicas expositivas em curso nos grandes centros<sup>9</sup>/mercados de arte da Europa e dos EUA (VOLTZ, 2020; PEDROSA, 2023). Esta associação às tendências internacionais seria algo inevitável no sistema das artes, cada vez mais internacionalizado (MELO, 2012). O novo modelo expositivo foi estimulado por experiências em países como Austrália ou Noruega, onde a relação com os chamados Aborígenes<sup>10</sup> e os Sámi, ou Sapmi, respectivamente, já havia produzido experiências muito bem

---

<sup>9</sup> Sobre a geopolítica do sistema/mercado das artes, consultar OBADIA, Nathalie. **Géopolitique de l'art contemporain. Une remise en cause de l'hégémonie américaine**. Paris: Le cavalier bleu Editions. 2023. 192 p.

<sup>10</sup> Termo geral e comumente utilizado para tratar o conjunto de populações indígenas daquele país.

aproveitadas pelo sistema de arte. No primeiro caso, por exemplo, desde os anos 1960 temos conhecimento do ativismo dos Yolngu através da arte, bem como a utilização dela no ativismo daquele povo. Na Austrália, os chamados aborígenes ganharam grande notoriedade ainda na década de 1980, quando foram convidados para curar e integrar a Bienal de Sidney que, em 1988, celebrou o bicentenário da colonização inglesa. Um convite que, de longe, poderia parecer contraditório ou provocador, mas que produziu novas agências no sistema de arte prevalente ainda naquela década. Esta atuação e visibilidade levou, anos mais tarde, a especulação de obras de arte indígena australiana por grandes galerias e leiloeiras internacionais que enxergaram nela um novo nicho de especulação. A formação de redes de apoio e incorporação dos aborígenes no mercado de arte na Austrália foi, segundo Ilana Goldstein, muito proveitoso do ponto de vista do valor simbólico, renda com a venda das obras e visibilidade das populações. Mas ela também chama a atenção que, no caso Australiano, esta visibilidade não apaga violências cometidas, tampouco reduz a possibilidade de novas formas de violência como a falta de interesse do público consumidor de arte pelos artistas que realizam as obras ou por suas pautas. (GOLDSTEIN, 2013).

Isto tudo me leva a crer que no Brasil, os agentes estratégicos ou enunciadores tiveram um duplo desafio: construir uma narrativa que contemplasse as demandas provenientes da presença de novos agentes no sistema das artes; além disso, articular estas presenças com diferentes estratégias de participação no sistema de arte internacional, associando práticas locais às tendências internacionais (visto que os novos quadros foram acionados para reforçar tal participação em queda entre os anos 2019 e 2020). O MASP logo associou suas atividades àquelas já desenvolvidas pela Noruega e pela Austrália. A exposição Histórias Indígenas, realizada em 2023 (anexo), demonstra este esforço. No caso da Pinacoteca, a associação e apoio veio da Sotheby's, importante galeria e leiloeiro de arte com presença em grandes centros econômicos mundiais.

### **3. ATO 3 - “*ALEA IACTA EST*”: A PROFISSIONALIZAÇÃO DOS PARENTES E A DIVERSIFICAÇÃO DAS CURADORIAS – NOVAS TENSÕES**

A partir deste cenário vigente, o mercado/sistema de arte brasileiro contou com uma nova ferramenta na sua estratégia de internacionalização que, desde 1990, estava apoiada em cânones do modernismo brasileiro. As recentes estratégias expositivas adotadas pelos museus conduziram a efeitos imediatos para um número maior de artistas na cena nacional e internacional. Isto foi

corroborado com o fato de que a comunidade internacional voltou suas atenções para as populações originárias, a fim de se aproximar de conhecimentos ancestrais que pudessem reverter os efeitos das mudanças climáticas. Com tantos elementos conduzindo à uma forte valorização de agências indígenas no campo cultural, um número maior de museus, galerias e de colecionadores ficaram atentos às possibilidades comerciais envolvendo este tipo de agência. Como resultado dessa valorização cultural e da audiência gerada pelo efeito de mídia sobre o fenômeno aqui aventado, temos a enunciação de nomes que agora passam a enxergar nos novos referenciais da cena artística a possibilidade de ampliar e integrar o seu debate. Neste sentido, o sucesso que arte contemporânea produzida por artistas indígenas teve, promove no sistema das artes um efeito como o da feitiçaria<sup>11</sup> sobre corpos que partilham no mesmo sistema. Um feitiço que afeta seja pelos elementos intrínsecos ou pelos extrínsecos da obra. O trabalho que antes teria recebido a alcunha de artesanato, artefato ou de *naif*, passa a possuir uma agência capaz de seduzir e mobilizar ações como qualquer outra obra (GELL, 2018). Esta agência surge como resultado das relações que se processam antes, durante ou após a criação dos objetos. A afeição produzida por estes novos índices artísticos, no caso da ACI, é mediada pelo artista que imprime na obra toda intenção em produzir incômodos – a agência do objeto. Isto podemos verificar nos Mantos de Glicéria Tupinambá, nas performances de Ziel Karapató, nas intervenções de Denilson Baniwa, nas telas de Carmézia Emiliano, nas esculturas de Arissana Pataxó, nas ilustrações de Yacunã Tuxá, nos Horis de Daiara Tukano, nos Bordados de Gustavo Caboco, nas fotografias de Edgar Kanaykô Xakriabá, nas instalações de Naine Terena; nos trabalhos de mais uma dezena de artistas indígenas que hoje circulam e ocupam lugares estratégicos no sistema de arte contemporâneo.

Além de profissionalização das próprias trajetórias enquanto artistas, alguns deles tem buscado revelar outros nomes dentro do sistema das artes, como afirmou recentemente um destes artistas: “*hoje eu quero profissionalizar os parentes*”. A fala revela que ela assumiu o papel de agente enunciator, além de agente formador, trabalhando a partir de outros referenciais diferentes dos reproduzidos pelo sistema hegemônico. Mas também é a fala de um agente que enxerga as potencialidades que o mercado de arte tem a oferecer e como artistas indígenas tem a contribuir com novas possibilidades de formação desse mercado. Ao observar as operações dos museus na incorporação de ACI, as posturas adotadas

---

<sup>11</sup> Utilizamos o termo feitiçaria diferente da forma empregada pela antropologia. Para a antropologia, feitiçaria exige um feitiçeiro que lança ou intermedia o feitiço. Neste caso, nosso emprego se aproxima da compreensão atribuída por Pignarre e Stengers (2005) que analisam o feitiço e suas redes de afetos pelos instrumentos do mercado, sem a necessidade de um agente concreto como no primeiro caso.

por agentes primários (segundo Gell, os artistas<sup>12</sup>), nos damos conta de que todos os envolvidos nas novas redes, se beneficiam diretamente do cenário produzido pelo liberalismo cultural. Conceituado desde os anos 1960 com a insurgência de movimentos identitários, antirraciais e de gênero, é uma das formas assumidas pelo liberalismo. Em qualquer que seja a dimensão com a qual se apresente, cultural ou econômica, ambas derivam de uma mesma raiz e convergem na medida em que buscam abrir novas formas de mercantilização (MICHÉA, 2023), realizando toda a capacidade criativa que tem o capitalismo em incorporar novos elementos e estender seus domínios. O autor analisa que ambas as dimensões são complementares e, portanto, predatórias de laços coletivos, focadas em uma autonomia individual ilimitada.

Todo cuidado será necessário para evitar que a nova agência desempenhada pelos objetos de arte indígenas (assim como pelos seus criadores), tenha seus engajamentos ocultados ou extraídos pela lógica do mercado. O feitiço capitalista pode facilmente esvaziar toda a agência de uma obra ou da narrativa que carrega, transformando-a em mero objeto de consumo (PIGNARRE & STENGERS, 2007). Este mesmo processo já foi demonstrado por Ilana Goldstein ao estudar dimensões extrínsecas da Arte Aborígene australiana (GOLDSTEIN, 2013). Uma estratégia museológica cujo objetivo seja apenas o de diversificar seu acervo, poderia ser entendida como modelo corriqueiro de apropriação da obra e categorização/classificação do artista, como apontou Lia de Castro<sup>13</sup> em evento realizado pelo Instituto Moreira Sales, IMS, em 2015. Diversificar o acervo é uma escolha da instituição que, como já expusemos, ocupa lugar estratégico na organização do sistema das artes. Os museus, então, devem assumir compromissos a partir das novas perspectivas que se abriram, em promover inclusão realizando debates necessários à diminuição das distâncias e assimetrias historicamente construídas entre parcelas oriundas de diferentes origens e abandonar a antiga distinção entre legitimação econômica e legitimação cultural. Como instituições sociais, os museus reproduziram lógicas liberais da sociedade onde estão situados. São instituições que respondem a hierarquias que definem, muitas vezes, as decisões tomadas no seu interior. O fato de agora estarem presentes nos museus, fez com que os artistas de origens diversas pudessem tensionar as operações destes espaços e do sistema que integram.

---

<sup>12</sup> São agentes primários artistas, curadores, colecionadores e o próprio público, porque possuem capacidade de formular intenções dentro do sistema de objetos.

<sup>13</sup> Falas realizadas no contexto do evento que participei em 24/Abril/25: “Ciclo de Encontros Zanele Muholi | Encontro 2 - Transgeneridades nas artes e em processos criativos”, cujo vídeo está disponível no youtube: [Ciclo de Encontros Zanele Muholi | Encontro 2 - Transgeneridades nas artes e em processos criativos](#).

Um caso exemplar destes tensionamentos foi a classificação de arte contemporânea que situa o artista e sua produção num tempo e lugar específicos. Organizados em coletividades, alguns artistas questionaram a utilização do termo contemporâneo, a fim de antes de tudo, propor que sua arte fosse entendida como “Cosmopolítica” em substituição à primeira classificação. Em entrevista ao Instituto Humanitas Unisinos, IHU, Denilson Baniwa lembra que

Já estava acontecendo muita coisa e ficamos todos muito mal [com a morte de Jaider], porque a AIC tinha essa coisa de entender cada região e cada realidade. Eu e o Jaider estávamos conversando bastante, inclusive por uma coisa que o Ailton [Krenak] estava mediando, de esquecer a arte indígena – AIC ou qualquer outra denominação – para encontrar um jeito de construir um pensamento e uma arte cosmopolítica, em que o “C” do AIC, ao invés de ser “contemporânea”, fosse de “cosmopolítica” (MACHADO, 2022).

A defesa do termo cosmopolítica evocaria a supressão de fronteiras rígidas ao tratar a arte indígena, reflexão que já teria sido realizada por Berta Gleizer<sup>14</sup> décadas atrás. Um debate que me parece necessário ser constantemente realizado. Segundo Giorgio Agamben, o uso do termo contemporâneo deveria evidenciar capacidade da arte ou do artista de ligar temporalidades diferentes (AGAMBEN, 2009), o que difere da classificação empreendida pelo sistema das artes e pelo seu mercado. Aqui cabe evocar mais uma questão: Quem detém o poder e a capacidade de determinar sobre o outro? Mais uma vez os artistas tensionam o papel de agente enunciativo, exigindo a autoridade de enunciar sobre sua produção. Este tensionamento já é, há muito, conhecido dos antropólogos desde o aparecimento da obra seminal *Writing Culture* nos anos 1980<sup>15</sup> que centrou um eixo de debate sobre a autoridade de representação do outro pelos antropólogos. A chamada crise de representação colocou no meio do debate acadêmico questões sobre parcialidade, heteroglossia e autoridade nas representações de intelectuais com relação aos seus sujeitos, cujas agências ainda figuram como “objetos”<sup>16</sup> de interesse para nós pesquisadores.

## **ATO FINALE: NOVOS TERRITÓRIOS**

---

<sup>14</sup> Gleizer, a quem todos chamam de Berta Ribeiro, inovou no tratamento dado à povos indígenas, ao interpretar/identificar uma agência cosmopolítica entre povos indígenas do Brasil.

<sup>15</sup> Clifford, J., & Marcus, G. (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, CA: University of California Press.

<sup>16</sup> O termo objeto de estudo, herdado das ciências duras, foi utilizado durante muitos anos pelos pesquisadores em ciências sociais. Refutamos o uso do termo, mas recorremos a ele como forma de refletir sobre o tratamento dado ao outro, comumente exotizado nos trabalhos acadêmicos.

A agência que tensiona pela incorporação de corpos indígenas em diversos campos não é um fenômeno recente. Podemos evocar, por exemplo, a performance realizada por Ailton Krenak na constituinte em 1988. Três décadas após este evento, tive a vaga sensação de alegria ao presenciar algumas performances de Denilson Baniwa e ser profundamente atribulado por elas, em especial o Pajé-Onça em 2018 e as atividades cinco anos mais tarde realizadas no contexto do Projeto Escola Panapaná<sup>17</sup> (anexo). É certo que os museus são instituições que selecionam e classificam índices e artistas que integram o universo das artes. Estas ações classificatórias podem ser entendidas como estratégias de domesticação, contra as quais corpos que passam a integrar estes espaços se manifestam por meio de novas agências e performances que tensionam ainda mais sistemas hegemônicos como no caso do sistema de arte.

Ao se abrirem para um cenário vigente em que artistas indígenas passam a ocupar espaços onde antes eram exotizados pelas retinas de outros corpos, os museus parecem ter assumido compromissos com a inflexão de estruturas coloniais aparentemente sólidas. Estas instituições encontram um momento propício para realizar estas operações: mercado que se interessa por pautas identitárias e ambientais e as perspectivas em voga do horizonte crítico epistêmico do decolonial. Neste complexo cenário em que operam estas duas instâncias do liberalismo cultural e da desobediência epistêmica, o risco de serem produzidas sensações de emancipação para alguns sujeitos, reificando-os muitas vezes como objetos de cálculo e controle (HORKHEIMER & ADORNO, 1985)<sup>18</sup>, é muito grande. Numa sociedade onde as assimetrias são abissais, um manejo equilibrado das operações e produção de narrativas requer uma aguda atenção dos agentes em posição hierárquica privilegiada. Esta atenção tida pelos agentes do sistema de arte, contudo, não atende às demandas históricas da pauta dos artistas ali emergentes. As métricas utilizadas por tais agentes no processo de seleção de artistas acabam por reproduzir lógicas de competição onde são as vozes do mercado da arte que orientem as ações nos museus.

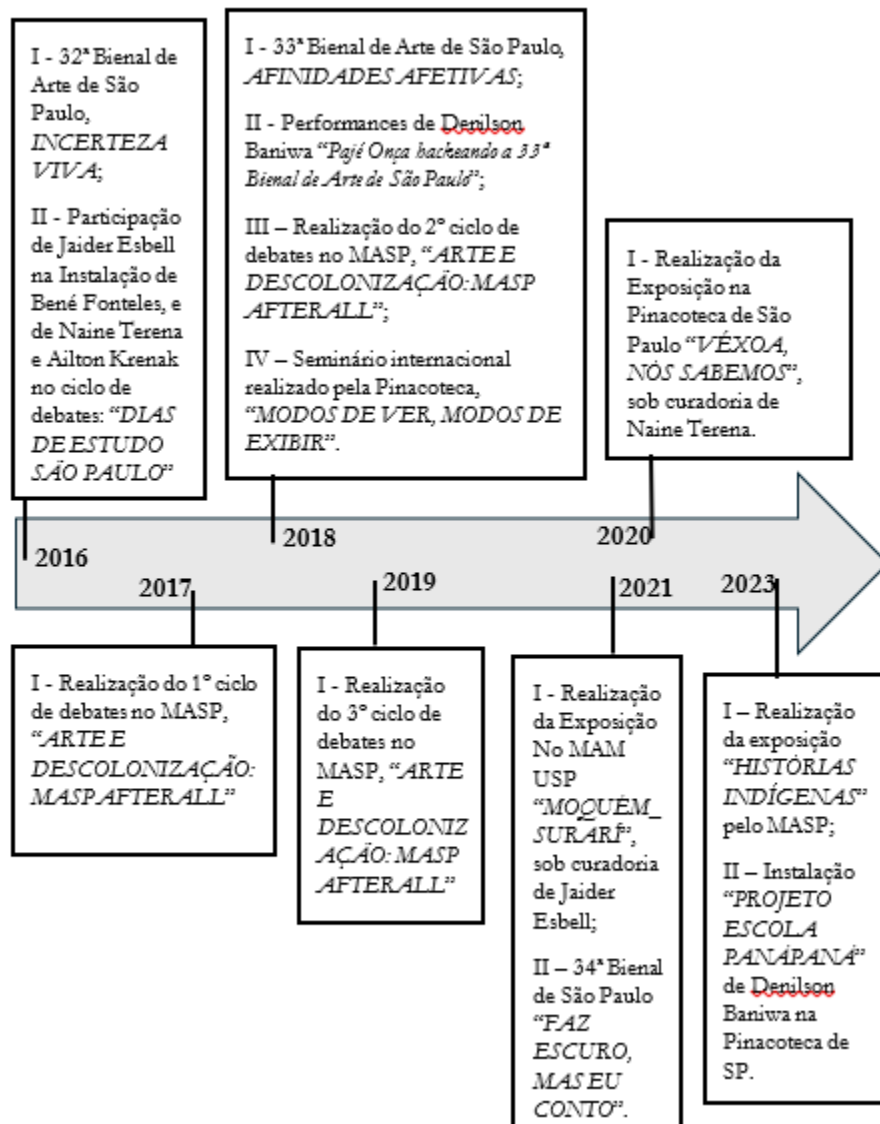
Funções estratégicas no sistema de arte incluem atribuição de valores a obras e artistas, mas, no contexto atual, estas atribuições são questionadas pela presença de novos artistas na cena principal.

---

<sup>17</sup> Instalação realizada por ele e que ocupou o octógono da Pinacoteca de Sp em 2023. Nela o artista abre mão da exclusividade do artista e reúne uma série de artistas e educadores para construir um projeto com o auxílio de muitas mãos.

<sup>18</sup> A dimensão de cultura de massa conflitua com a compreensão do chamado público legítimo no sistema de arte que, segundo Bourdieu, é aquele que domina os códigos necessários dentro do campo da arte. neste sentido, Horkheimer e Adorno ponderam sobre dois tipos de arte: uma leve, padronizada por um sistema hegemônico e que perde características críticas; outra autônoma cuja agência consegue manter uma autonomia formal e crítica.

Eles têm exercido uma função crucial de promover tensionamentos constantes dentro de um sistema que se abre para inclusão, diversificação de narrativas e valorização de outros nichos artísticos. O título do nosso trabalho evoca uma realidade em que o mundo das artes, marcado por constantes transformações, se vê diante de novas possibilidades operacionais. As escolhas realizadas no cerne desse mundo e que incluem a enunciação de artistas antes marginalizados, produzem mais dúvidas do que certezas: se antes o mundo não existia com a ausência de indígenas no sistema de arte preponderante, agora, como irão escolher se mover nesse mundo a partir de outros *status*?



Anexo: Sistematização da linha do tempo dos eventos citados ao longo do texto.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. AGAMBEN, Giorgio. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 55-73. Disponível em: [O que e o contemporaneo Agamben.pdf](#). Acesso em 09/08/2024
- BELLET, Harry. Avec la foire Artissima de Turin, un rêve à portée de main. **LE MONDE**. Paris, Fr, 2 nov. 2024. Culture. Disponível em: [Avec la foire Artissima de Turin, un rêve à portée de main](#). Acesso em 02/11/2024
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano : artes do fazer**. Tra. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rj: Editora Vozes, 1998. 351 p.
- CLIFFORD, James. **Routes: travel and transmission in the late twentieth century**. Cambridge, MA & London, UK: Havard University Press, 1997. 412 p.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac e Naify, 2009. 436 p.
- DUNCAN, Carol. **Civilizing rituals : Inside public art museums**. London, EN & New York, NC: Routledge, 1995. 178 p.
- GELL, Alfred. **Arte e agência**. São Paulo: Ubu, 2018. 400 p.
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Visible art, invisible artists? The incorporation of Aboriginal objects and knowledge in Australian museums. In: **Dossier: Cultural Heritage and Museums**. Vibrant, Virtual Braz. Anthr. 10 (1). June 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1809-43412013000100019>. Acesso em 17/08/2025.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1985. 254 p.
- JESUS, Naine Terena de. **Arte indígena no Brasil: midiaticização, apagamentos e ritos de passagem**. [Livro digital]. 1ª ed. Cuiabá, MT: Oráculo Comunicação, educação e cultura, 2022. 26 p. Acesso em 03/09/2024.
- LATOUR, Bruno. **Reagregando o social. Uma introdução à teoria do ator-rede**. Salvador: Edufba, 2012; Bauru. Sao Paulo: Edusc. 2012. 400 p.
- MACHADO, Ricardo. **Nem modernista, nem anti-modernista, a Arte Indígena Contemporânea (e cosmopolítica) na vanguarda de um Brasil que jamais foi moderno**. Entrevista publicada em 22 abr. 2022. Disponível em: [Nem modernista, nem anti-modernista, a Arte Indígena Contemporânea \(e cosmopolítica\) na vanguarda de um Brasil que jamais foi moderno - Instituto Humanitas Unisinos - IHU](#). Acesso em 21/08/2024.
- MICHÉA, Jean-Claude. **Extension du domaine capitaliste**. Paris : Albin Michel, 2023. 271 p.

MOULIN, Raymonde. Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines. *In: Revue française de sociologie*, 1986, 27-3. Sociologie de l'art et de la littérature. 369-395 pp.

OLIVEIRA, João Pacheco de. **O nascimento do Brasil e outros ensaios: “pacificação”, regime tutelar e formação de alteridades**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2016. 384 p.

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na arte brasileira**. Bauru, Sp: Mireveja, 2022. 240 p.

PEDROSA, Adriano. History, histórias. *In: PEDROSA, Adriano; GIUFRIDA, Guilherme. Orgs. Histórias indígenas*. São Paulo: MASP, 2023. 340 p.

PIGNARRE, Philippe. STENGERS, Isabelle. **La sorcellerie capitaliste: pratiques de desenvoûtement**. 2<sup>e</sup> édition. Paris: La Découverte, 2005. 232 p.

PITTA, F. M. A ‘breve história da arte’ e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje. *In: MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 223–257, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i3.8666380. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/arti-cle/view/8666380>. Acesso em 10/08/25.

RIBEIRO, Gustavo Lins. Criticando la decolonialidad y su crítica. *In: Encartes*, vol.6, núm 12, septiembre 2023-febrero 2024, 35-48 pp. Enlace: <https://encartes.mx/lins-ribeiro-decolonialidad-postimperialismo-globalidad-del-poder>Gustavo Lins Ribeiro orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0753-960X>doi: <https://doi.org/10.29340/en.v6n12.336>.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O futuro começa agora: da pandemia à utopia**. São Paulo: Boitempo, 2021. 426 p.

TICOULAT, Fernando. **Pesquisa setorial do mercado de arte no Brasil 2024**. [Livro eletrônico]. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Act Editora, 2024. 87 p.

TURNER, Vitor W. **Schism and Continuity in an African Society**. Manchester: Manchester University Press, 1996 [1957]. 348 p.

TURNER, Vitor W. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Trad. Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbusch. 2. Ed. Petrópolis, Rj: Vozes, 2013. 200 p.

VOLTZ, Joch. Apresentação. *In: PINACOTECA. Véxoa, nós sabemos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020. 188 p.

WAPICHANA, Gustavo Caboco. MANOKI, Tipuici. **“Isso tudo não me diz nada”. A impermanência como ponto de encontro no arquivo histórico da Bienal de São Paulo**. São Paulo: Picada Livros, 2022. 50 p.

WAPICHANA, Gustavo Caboco. **Roteiros para makunaimar: vol I: conversas com os netos de Duwyd**. 1a ed. Curitiba, Pr: Retorno à terra – arte e educação, 2024. 136 p.

CAVALCANTI, Jeremias Silva. **“Antes o mundo não existia” – Arte indígena contemporânea, museus e decolonialidades**.

### **DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS DA PESQUISA:**

Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

### **FINANCIAMENTO**

Esta pesquisa não recebeu nenhuma subvenção específica de qualquer agência de financiamento dos setores público, privado ou sem fins lucrativos.

### **CONTRIBUIÇÃO DAS/DOS AUTORES/AS**

Jeremias Silva Cavalcanti: Conceitualização, análise e metodologia.

### **DECLARAÇÃO DE CONFLITO DE INTERESSE**

O autor Jeremias Silva Cavalcanti declara não haver conflitos de interesse com a apresentação deste *paper* que analisa eventos de conhecimento público envolvendo diferentes agências do sistema de arte.

### **MINIBIOGRAFIAS DOS/DAS AUTORAS DO PAPER**

Jeremias Silva Cavalcanti é licenciado em História pela UFPB, trabalhou com organização de arquivos e está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia PPGAN da UFPE, onde cursa atualmente o segundo semestre do Mestrado.

## Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.