

Antes o mundo não existia - agenciamentos de artistas indígenas no sistema de artes:
frestas entre o *branding* e uma ética decolonial¹

Jeremias Silva Cavalcanti²

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

<jeremias.silvac@ufpe.br>

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

*“Nós, indígenas, transitamos naquele local [museu de arte], somos chamados
para estar de passagem por lá”.*

Naine Terena – Dez/2025 (Debate com Denílson Baniwa na Casa Vítuka, em
Cuiabá - MT).

Palavras-chave: Artistas indígenas; Agência; Mercado; Instituições

Resumo

A institucionalização da categoria Arte Indígena Contemporânea (AIC) resultou de fricções no que aqui chamamos Sistema de Artes preponderante. Por um lado, a AIC promoveu a incorporação a este sistema de sujeitos que antes tinham suas imagens, subjetividades, regimes ontológicos e objetos das suas culturas materiais exotizados por outros agentes e instituições em enquadramentos de coleções etnográficas. De outro, revelou novas tensões e agenciamentos de entidades que produziram arte, até recentemente, às margens do referido sistema. A partir de trabalhos de campo realizados nas cidades de São Paulo - SP e de Cuiabá - MT, analisamos algumas posturas adotadas por diferentes agentes nesta nova seara. Com isto, buscamos realizar reflexões sobre os novos enquadramentos da “*Arte Contemporânea feita por pessoas indígenas*”, categoria utilizada por Naine Terena, identificar novos arranjos decorrentes deste cenário. Convergem para este recorte de análise diferentes fontes, primárias e secundárias, que resultam de múltiplas estadias em São Paulo/SP e duas estadias em Cuiabá/MT quando

¹ Trabalho apresentado na 35ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2026).

² Historiador, especialista em arquivos e mestrando em antropologia. Bolsista CNPq com projeto vinculado ao Mestrando em antropologia no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco (PPGA/UFPE).

objetivou-se compreender melhor configurações das redes, por meio da convivência e de conversas informais com artistas indígenas, gestores e produtores culturais. A pesquisa também lançou mão de dados obtidos de catálogos, relatórios técnicos de associações e de fontes virtuais, incluindo sites e redes sociais de museus e galerias. As mesmas fontes mantidas por artistas revelam-se importantes quando muitos destes se negam com frequência a conceder entrevistas par fins de pesquisa acadêmica.

Ária: a singularidade da trama

Diante do advento da distinta categoria de Arte Indígena Contemporânea, duas das instituições de arte em São Paulo, a Pinacoteca e o MASP, traçaram novas estratégias de ação para acolher nos seus acervos novos objetos de arte e, em seguida, apresentá-los aos seus diferentes públicos. A estratégia inicial foi avaliar o que seus acervos possuíam de arte ou objeto indígena. Segundo a curadora Fernanda Pitta³ a Pinacoteca detinha 01 objeto indígena no seu acervo, enquanto o MASP não possuía nenhum (guardando em comodato 916 peças de coleção particular)⁴. Em seguida, coube às instituições criar condições de presença para os sujeitos indígenas que já ocupavam a cena do circuito de artes da cidade de São Paulo – atenção especial para salões, feiras, bienal e galerias. Até o ano de 2016, três nomes sobressaíam no circuito artístico paulistano: Carmélia Emiliano que desde a década de 1990 participa e premia em salões de arte no Brasil (Prêmio Buriti da Amazônia de Preservação do Meio Ambiente); Jaider Esbell que havia sido reconhecido na literatura em 2010 e nas plásticas em 2016 (respectivamente prêmio Funarte de Criação Literária e Prêmio PIPA de arte Contemporânea); Naine Terena que se destacava por muitas iniciativas, dentre elas a criação da plataforma Oráculo e realização como cineasta documentarista (vídeo “Levanta e Luta” 2014); Ibã Huni Kuin que havia participado de exposição da *Fondation Cartier*, em Paris no ano de 2012 (exposição “*Histoires de voir, show and tell*” com perspectiva questionadora sobre os regimes de enquadramento da arte). No anexo deste trabalho, podemos acompanhar uma sistematização cronológica de eventos que foram considerados importantes nessa análise (Anexo I).

³ Fernanda Pitta é curadora e professora de arte associada do MAC USP, e que acompanhou e mapeou parte da movimentação da AIC enquanto trabalhou sobre o acervo das duas instituições.

⁴ Dado obtido em maio/junho 2025, nas aulas ministradas pela professora em curso oferecido pelo instituto Tomie Ohtake, intitulado “*Moderno para quem? Indígenas e populares na institucionalização da cultura*”.

Entendemos que a configuração do sistema de artes hegemônico opera através do regime de artifização que reconhece e consagra socialmente a obra e seu artista (Shapiro, 2007). As redes, que atuam no referido sistema, vem sendo tensionadas há alguns anos o que possibilitou que sujeitos indígenas atravessassem a condição de objetos nas relações institucionais para a condição de sujeitos⁵ participantes da construção da história das artes no momento atual. Deste modo, passou-se a atribuir agência a objetos que circulavam em feiras de artesanato, exposições de arte *naïf* e coleções etnográficas, dando-lhe a forma de *factish* (Latour, 2021). Nesta dinâmica, artistas indígenas passaram a produzir novos bens para integrar o mercado das artes, este enraizados em relações sociais, políticas, culturais e institucionais – diferente do que sugere a economia liberal que delibera por um funcionamento autônomo e racional.

Os resultados dessas negociações, apresentam artistas com relativa autonomia na medida em que se tornam parte integrante das redes estabelecidas no contexto hegemônico. Apesar desta autonomia ser condicionada à sua participação na rede (Foucault, 1992), o artista passa a operar com grande eficácia no ordenamento das interações. Situações anteriores no contexto das artes revelam atuação dentro regimes de tutela e que podem ser exemplificados no caso do Cacique Aritana⁶ (Wapichana e Manoki 2022). A arte é entendida aqui como sistema de ação social (Gell, 1998), agente de uma rede que configura o famigerado sistema de artes e que, conscientemente, é assimétrico e excludente. Esta característica remete ao fato de que os paradigmas organizadores da historiografia das artes - que são acionados por muitos sujeitos - são eurocentrados e evocam narrativas lineares como afirma Hans Belting (Belting, 2006). Ao analisar o contexto político dos Estados Unidos, o autor aponta para a necessidade de incorporação de outras narrativas na construção da história das artes, exigência, segundo ele, apresentada de um lado por grupos socialmente marginalizados e, por outro, por um público consumidor adepto da chamada “*political correctness*”. Esta compreensão de Belting, ajuda a pensar a arte como território de disputa porque chama a atenção para necessidade de abordar a arte na sua dimensão contextual, plural e antropológica. Isto confere um deslocamento do foco analítico da dimensão estética para dimensões

⁵ Embora os debates contemporâneos sobre sujeito e objeto nas ciências sociais e humanas seja já bem conhecido de muitos pesquisadores, a nossa compreensão dos conceitos acima mobilizados se coaduna com a de Grada Kilomba, no livro *Memórias da plantação*.

⁶ 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

extrínsecas das artes. E, entre essas, a dimensão político-econômica figura no foco das análises de Boris Groys que defendeu que a arte deve acionar e condensar todos os regimes de produção para sua eficiência: espetacular/mercantil e político. (Groys, 2015).

Os espaços expositivos assumem, então, um lugar de Zonas de Contato (Clifford, 1997), evidenciando processos de artificação de novos sujeitos e seus índices, sem, com isto, dirimir as assimetrias pré-existentes às novas interações (Boast, 2011). Os sujeitos indígenas, por sua vez, passam a agenciar novos tensionamentos no sistema reconfigurando o seu recente aspecto político-liminar, (Turner, 2013), tendo na performance de Denilson Baniwa⁷ sua máxima expressão. Também nos parece lógico refletir sobre todos os sujeitos que identificamos nas redes, levando em consideração o trânsito entre condições de sujeitos táticos e estratégicos – duas formas de operar complementares entre si segundo Michel De Certeau (Certeau, 1998).

Material produzido pelos dois museus, quais sejam de catálogos, publicidades em redes sociais e páginas institucionais (no que envolve as relações com artistas indígenas) e que tratam de apresentar artistas indígenas ao seu público, revela um posicionamento mais ativo das duas instituições a partir de 2016. De outro lado, acompanhamos as ações empreendidas por alguns indígenas incorporados ao sistema de artes. Em particular, as atividades realizadas na Casa Vituká,⁸ em Cuiabá/MT. Coordenada por Naine Terena e Gustavo Caboco, uma “*casa indígena*”, conforme classifica Naine, vem demonstrando que, é possível agir outramente tensionando o *modus operandi* preconizado por instituições liberais.

Ato I: os serpenteados dos arcanos

Conceituada por artistas e intelectuais indígenas e eleita como ferramenta para tensionamento no Sistema⁹ de artes e seu mercado subjacente, a AIC friccionou lógicas canônicas das artes brasileiras. Os debates e tensões daí decorrentes e pelos quais nos

⁷ Trata-se de “*Pajé-Onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*”, que é para nós o marco liminar da mudança de *status* dos artistas indígenas.

⁸ O nome Vituka foi emprestado da história de origem narrada pelo Povo Terena. O termo designa o pássaro bem-te-vi que, segundo narram, foi o responsável por indicar o local para a retirada do povo Terena de dentro da terra.

⁹ Optamos pela classificação de “Sistema”, não por acreditar que se trate de uma entidade estável ou que preexistia às redes. Pelo contrário, acreditamos que as redes constituídas configuram e performam realidades deste sistema, expressas nas fricções das relações cotidianas dos sujeitos envolvidos na trama aqui demonstrada: artistas, galeristas, curadores, funcionários de museus e os índices.

interessamos nos últimos anos, além de terem revelado novos agenciamentos de sujeitos tático-estratégicos, multisituados¹⁰, evidenciaram assimetrias constitutivas de um sistema que é organizado e sustentado por redes: quem define o quê; quando pode ser incorporado; como deve ser integrado; onde irá circular; dentre outras operações ordenatórias. Tais redes também presentes na formulação da AIC, são as responsáveis pela atribuição de valor aos novos bens em circulação.

A forma como a AIC foi articulada e apresentada, pressupõe um posicionamento tático-estratégico por parte dos seus idealizadores. Figura ímpar nesta seara, Jaider Esbell¹¹ (*in memoriam*) refletiu que “*usar o termo Arte Indígena Contemporânea é antes de tudo uma estratégia*” afim de suscitar “*possibilidades reais de diálogos*” (Esbell, 2020). Logo, o acionamento da classificação de “*agentividade legítima*” (*Idem*, 2020), foi uma estratégia para assegurar a “*presença indígena*” (Wapichana *apud* Machado, 2022) no sistema de artes preponderante, como lembrou Gustavo Caboco Wapichana. O próprio Caboco classificou a AIC como conceito-sistema, um lugar de encontro onde também estarão presentes “*parentes*” de diferentes etnias. Muitos intelectuais e artistas indígenas estavam atentos às dinâmicas no sistema das artes global e é deles a agência que pressionou as diferentes instituições locais. Elas passaram a incorporar de diferentes modos os debates decoloniais, alguns de forma estrutural outros de forma simbólica, a fim de revisar acervos, incorporar agências, problematizar conceitos e debater representação.

Em meados de 2016 houve uma articulação que envolveu Ailton Krenak, Jaider Esbell, Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Naine Terena, Arissana Pataxó, Ibã Huni Kuin e Gustavo Caboco e que projetou e tornou o AIC conhecido (Caboco, 2020). Conceituar e propagar o conceito-sistema constituiu o primeiro passo dos artistas. Outras estratégias e formas de ação passaram a ser desenhadas a partir das novas redes constituídas em todo o território brasileiro. Agentes mais diretamente ligados ao mercado – como os galeristas e produtores culturais – tentaram, assim como os museus, empreender ações para se situar na aurora da valorização da AIC. Esta, por sua vez, enquanto dispositivo, deu mais uma possibilidade de afirmar corpos indígenas na sociedade, como afirmou Daiara Tukano

¹⁰ Grifo meu, por crer que um sujeito multisituado está situado num contexto específico que o atravessa. Do mesmo modo, um sujeito situado pode estar inserido em múltiplas redes. Assim se passa com os sujeitos-objeto da nossa pesquisa, acionados pelo mercado enquanto sujeitos situados: arte indígena; mas inseridos em contextos globais. Para nós, a imagem de James Clifford explica melhor todos os sujeitos aqui abordados, “*they are specific mixtures of the two*” (Clifford, 2025, p. 19)

¹¹ Artista indígenas do povo Macuxi em Roraima

(Machado, 2022). Ao mesmo tempo, deu ao mercado cultural brasileiro um novo fôlego para o seu funcionamento. O que classificamos como incorporação da AIC gera ônus e novos empreendimentos para as redes. Segundo Ziel Karapotó¹², ao refletir sobre sua trajetória e as diferentes relações institucionais, o grande desafio do artista indígena é “*entender os códigos das instituições para, assim, recodificá-los*”, mas essa recodificação não seria tão evidente, conclui ele, pelo caráter permanente característico das instituições. A sua reflexão se coaduna com as críticas já feitas por Jaider Esbell e tantos outros artistas indígenas, ao explicarem a existência da AIC e os desafios a serem enfrentados.

Se para os indígenas, a capacidade de recodificar encontra ainda muitos limites mesmo atuando em redes – são elas que, segundo Ziel, “*tornam possível friccionar as instituições*” (29/04/26) - para outros agentes, a capacidade de recifrar operações do sistema é mais direta. À primeira vista, seríamos levados a crer que todos os sujeitos estariam enredados no encantamento capitalista, conforme discutido por Isabelle Stengers e Philippe Pignarre (Pignarre e Stengers, 2005). Mas o movimento de diferentes corpos indígenas, sobretudo nas suas relações com outros sujeitos, nos permite concluir que todo o imbricado promovido pela AIC também promove desaceleração, hesitação além de se tornar *locus* de experimentação (*Idem*, 2005) em práticas locais que são formas de resistência e interrupção de lógicas puramente liberais pouco integrativas.

Ato II - Novos agenciamentos em ambientes consolidados

O reconhecimento e incorporação tratados aqui, refletiram em novos “*agencements marchands*” que ampliaram a assim chamada *agência calculadora* nas redes já estabelecidas no circuito das artes, produziram novos nichos de mercados funcionais, organizaram critérios de valor para a AIC enquadrando ao mesmo tempo que invisibilizando diferentes entidades no mundo das artes (Callon e Latour, 2013). Artistas que se denominam indígenas passam a ter agência exponencialmente ampliada a partir deste movimento que centrou¹³ suas operações práticas e de marketing na cidade de São

¹² Artista visual, indígena originário da comunidade Karapotó Terra Nova de São Sebastião, Alagoas. Trecho da fala do artista em debate realizado em 29/abril/2026 no Instituto Ricardo Brennand no Recife, Pernambuco – por ocasião do Workshop XII Formas de olhar: museologias insurgentes e a ética da participação.

¹³Conforme vemos esquema do anexo I, as operações envolvendo artistas indígenas extrapolam a cidade de São Paulo, e são anteriores ao ano de 2020. Para mais profundidade sobre a centralidade material de São Paulo no contexto do desenvolvimento capitalista, ler Bresser-Pereira (*Economia brasileira: uma introdução crítica*)

Paulo. Mas o cálculo, conforme apresentado por Callon e Latour, apesar da nova distribuição, permanece ligado ao exercício de poder nas redes. Desta forma, as assimetrias entre diferentes agentes na cadeia da cultura não são desfeitas. Para subverter as limitações, uma ação significativa de alguns dentre os artistas indígenas, será de ampliar a participação indígena no campo cultural a partir de estratégias de profissionalização.

Enquanto a AIC figura como conceito endógeno, os critérios da sua entrada no grande circuito não dependeram apenas dos seus idealizadores, como vimos até aqui. Os referidos critérios são reflexos de lógicas ocidentais que mantiveram diferentes corpos sob regimes de alteridade hoje muito questionados. Ampliar a participação pode significar atuar sobre os códigos previamente estabelecidos pelas redes do Sistema de Artes. Entendemos isto como um desafio enfrentado pelos artistas que exprimem em muitas ocasiões a necessidade de “*reconfigurar os códigos*” (Ziel), ou de “*criar armadilhas*” (Eshell). O índice produzido por indígenas revela, a cada novo trabalho apresentado, elementos de práticas situadas, quais sejam grafismos de diferentes etnias, performances rituais realizadas *in situ* e registradas em vídeo ou fotografia, objetos e outras entidades que passam a ser traduzidas pela lógica de instituições em regimes liberais como os museus e as galerias. O que há de muito significativo para nós, é justamente as formas de apresentação destes trabalhos. São produzidos sob as lentes dos artistas e, na maioria das vezes, apresentados ao público e às instituições por eles próprios, porque “*todos falam de mim [mas] ninguém me representa*”¹⁴ (Ziel).

Qual o lugar do indígena na nova configuração das redes, ou como nos pergunta Gustavo Caboco, “*onde está o indígena no sistema da arte?*” (Imagem I), título dado à obra recentemente apresentada na FRESTAS – trienal de artes. Museus e demais instâncias do referido sistema trabalham em parceria constante, numa rede que o justifica. Isto se verifica nas falas do Curador X da Pinacoteca SP (meu interlocutor na instituição), quando revela recepção de diversos convites por parte de galeristas para conhecerem novos artistas e insinua que o motivo dos convites é sugestão de visibilidade dos artistas representados por tais galerias (encontro em out. 2025).

¹⁴ Título dado por Ziel à exposição em cartaz até maio/2026 no Instituto Ricardo Brennand, Recife/PE, em que revisita o acervo de Rugendas daquela instituição.



Aferimos o mesmo a partir das falas dos organizadores da feira de artes de Turim no Piemonte, Itália, quando explicam

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).

O reconhecimento do artista indígena contemporâneo e de suas obras pelas redes, movimento a que Deleuze teria classificado como “*territorialização*” de fluxos (Deleuze e Parnet, 1998), apresenta o corpo indígena no sistema de arte como um espetáculo e um produto, também deu a estes corpos a possibilidade de tensionar ainda mais as redes. Adorno e Horkheimer, na sua dialética, teriam explicado o mesmo movimento por vias da espetacularização (em ambas as abordagens o resultado é o mesmo: padronização da experiência). Os artistas propagadores da AIC, aqui entendida como uma *linha desejante* (Idem, 1998), bem como os demais agentes do sistema de artes, irão produzir fluxos para operar com novas-velhas¹⁵: obras, carreiras artísticas, circuitos e mercados. Assim, fazem com que todos na rede participem de um *agenciamento desejante* (Idem, 1998) em que se

¹⁵ Optamos por acionar o duplo termo por acreditar que as obras e artistas que ganham evidência na AIC, já se encontravam em fluxos de produção com circulação em diferentes circuitos: Carmézia Emiliano e Kaya Agari são dois nomes que explicam para nós esse duplo novo-velho. A primeira com circulação em salões de arte *naif*, a segunda participando de feiras de artesanato.

integram índice, artista, público consumidor, curadores, conselheiros, galeristas, colecionadores, conceitos dentre outros. Podemos inferir que, ao acionar o discurso do decolonial, as instituições responderam ao mesmo tempo às pressões operadas pelos artistas indígenas, bem como atenderam à uma lógica liberal de valorização das pautas identitárias (Cavalcanti, 2025). As ações do MASP, por exemplo, buscaram associar suas ações àquelas já empreendidas no sistema de artes global que reconheceu, anos antes, artes indígenas dos Sami da Lapônia (noruegueses-sueco-finlandeses-russos), dos Inuítes canadenses e dos Aborígenes australianos, no eixo europeu-oceânico. O mesmo circuito internacional já havia fixado relação de especulação sobre artistas americanos do México e do Peru que se reconhecem indígenas.

O movimento de espetacularização ou territorialização deste nicho artístico é alvo de questionamentos por parte de artistas e intelectuais nos círculos acadêmico e cultural. Questionam-se sobre a agência desta arte após adequação ao sistema de artes que responde a dinâmicas globais. A territorialização, ou institucionalização da AIC aplacaria a potência política da obra? Os debates construídos por Boris Groys, empreendem críticas as análises binárias sobre a arte. Ele defende que tais análises que distinguem ora o regime político, ora o regime de mercado, tendem a simplificar a agência de um índice. Mesmo associada ao mercado, as artes indígenas inseridas no circuito preponderante, irão operar por *knósis* e *metanóia*, conceitos que ele utiliza para explicar o abandono das hierarquias pré-estabelecidas e transformação do olhar das redes, respectivamente (Groys, 2017). Para ele, observar a arte apenas sob o regime da mercantilização contamina a compreensão porque recorre

A um discurso dominante [*que*] identifica a arte [*apenas*] a partir de seu mercado, permanecendo cego a qualquer arte que tenha sido produzida e distribuída por qualquer mecanismo que não seja o mercado (Groys, 2015, p. 27).

A metáfora da “caixa de ressonância das artes”, que reverbera o trabalho e suas intenções subjacentes, aparece numa encruzilhada, sobretudo quando os artistas trazem consigo objetivos que extrapolam os limites estabelecidos pelo território ou pela indústria cultural – museus, galerias, feiras e demais comissionamentos de arte. Para pacificar os debates sobre a manutenção da agência de uma obra, Deleuze também nos lembra que todos os fluxos podem se desterritorializar em dinâmicas de *linhas de fuga* (Deleuze e Parnet, 1998). A fuga é reflexo de como o sistema de artes continua sendo tensionado, e

é nesta esteira que surge, em 2023, a plataforma Kena-Vítuka com sede dividida entre Brasília e Cuiabá. Articulada e organizada pela dupla de arte-vistas Naine Terena e Gustavo Caboco, a plataforma é apoiada por muitos ativistas, artistas, intelectuais, governo federal e sociedade que, como eu, enxergam no projeto uma oportunidade de fazer outramente (um projeto menos bancário e mais problematizador como defendeu Paulo Freire).

Ato III – tecituras, encontros e novas práticas

A decisão de ir à Cuiabá/MT em 2025, poderia dizer, veio dos imponderáveis do campo. Eu acompanhava os trabalhos de Naine desde 2019 através de trabalho realizado para a 9ª Mostra 3M de arte. Em 2020, ela assumiu curadoria da exposição “*Véxoa, nós sabemos*”¹⁶ na Pinacoteca de São Paulo/SP. Eu já havia tentado encontrá-la pessoalmente em duas ocasiões em São Paulo e em Fortaleza, ambas fracassadas. Inscrevi candidatura como pesquisador-antropólogo para participar de uma residência artística na Casa Vítuka e fui aceito para as atividades ocorridas entre os dias 19 e 22 de Junho 202, (Imagem II).



Imagem II – Último dia de residência artística na Vítuka, Cuiabá MT 19-22/jun.2025 (Fonte: acervo pessoal e [instagram @kena-vituka](#)). Ao centro, a artista Kaya Agari.

Dentre tantas falas que me impressionaram e me ajudaram a reavaliar convicções, uma delas recebi com inicial sensação de incompreensão: “*meu trabalho é esse aqui, hoje eu quero profissionalizar meus parentes*” (Naine Terena). O posicionamento dela veio em resposta à uma provocação que eu havia feito, em que questionei o seu momento na carreira acadêmica (que já reúne 02 pós-doutorados). Ela entendia que o tempo exigido

¹⁶ Exposição em cartaz na Pinacoteca SP entre out. 2020 e mar. 2021. Uma exposição dedicada à produção indígena contemporânea, que reuniu 22 artistas e coletivos indígenas do Brasil.

para atuação acadêmica conflitava com o tempo exigido para o trabalho ativista, de gestão da plataforma Vítuka e gestão das diversas atividades liberais em que ela atua – curadora, artista plástica, consultora, comunicadora, atriz, formadora, articuladora -.

Desde a sua criação, a casa Vítuka, “*uma casa indígena*”, realiza ao ano diversas atividades de formação para públicos diversos. No início, as atividades se concentraram mais em Brasília, na unidade Kena, em razão das atividades desempenhadas por Naine no âmbito do Ministério da Cultura (MinC). Ao espaço onde funciona ateliê, espaço expositivo, local de formação, ambiente de preservação de memórias indígenas, dentre outros atributos, recorrem frequentemente: 1. Grupos de diferentes instituições educacionais (estudantes ou professores) da região cuiabana, acessam o lugar para promoção de atividades educativas sobre artes, culturas e línguas indígenas; 2. Grupos de artistas em busca de formação complementar nas atividades espontâneas e em residências artísticas (em 2026.1 foram oferecidas duas bolsas para residência no local, sendo uma para artista indígena, outra para não indígena); 3. Toda a sorte de artistas indígenas (escritores, pintores, artesãos, produtores culturais, cineastas), é frequentemente reunida na casa para oferta de atividades artístico-educativas; 4. O espaço realiza exposição de arte, reunindo nomes de artistas já consagrados pelo grande circuito e nomes de artistas potentes menos conhecidos; 5. A plataforma Vítuka em constante parceria com a Oráculo Comunicação¹⁷ realiza muitos trabalhos externos com o mesmo intuito dos trabalhos *in situ*. A propósito da plataforma, Naine produziu um importante documento veiculado em 2022 em que reflete sobre Artes indígenas no país. Na abertura da publicação, o documento apresentado a Oráculo como tenho o “*objetivo de ser um empreendimento gerador de oportunidades e compromisso com temas que impactam na sociedade*” (Jesus, 2022).

Entre muitas frentes empreendidas pelo Casal Naine e Gustavo, muitas são financiadas por editais em chamadas públicas. A própria Terena atribui para si a alcunha de ser “*especialista em escrever projetos e aprová-los*”, e seu currículo soma muitos editais aprovados. É da versatilidade de atuações da Vítuka que as redes também são ampliadas. Inclusive, repetidas vezes as redes voltam ao destaque nas falas da Terena. O estabelecimento de redes é o que sustenta e consolida cadeias produtivas da cultura em qualquer escala que desejemos analisar. Integrar as redes, simplesmente, fazendo girar o

¹⁷ Plataforma-empreendimento, criada por Naine Terena em 2012 e que realiza trabalhos de formação com diferentes públicos do setor cultural.

motor do capitalismo no seu terceiro espírito (Boltansky e Chiapello, 2009) não é o motivo primordial dos artistas indígenas, como, talvez, analisariam alguns adeptos da econometria. A recorrência no uso de termos como profissionalização e redes ou cadeia produtiva parece evidenciar, pura e simplesmente, que estes sujeitos já entenderam o “código fonte” dos arranjos mercantis e estão utilizando-se desta compreensão para atuar com projetos que respondem as necessidades do mercado e de corpos indígenas. Em Dezembro de 2025, por ocasião da 3ª Mostra Etnomídia indígena – festival (Imagem III), ficou claro que Naine tem bem mapeado quais as lacunas no mercado cultural para prestação de serviços profissionais. Nos debates do dia 12/12/2025, o mote da discussão foi a monetização de saberes especializados na cadeia de mercados, no setor cultural. A clareza sobre a importância das redes de onde emerge o real (Latour, 2012) e convicção de que “os parentes” tomem parte neste “*agencement*” irá promover outras agências dentro do mercado. É desta forma que enxergamos a entrada de Kaya Agari no circuito de artes de São Paulo, ou o deslocamento da 3ª Etnomídia para a Galeria Carmo Johnson, entre Maio e Junho de 2026.



Utilizar do *modus operandi* de empresas ou instituições liberais para realizar projetos maiores não é uma novidade no horizonte dos artistas. André Fraser, ao debater sobre os lugares da crítica institucional, chama a atenção que todos os sujeitos que operam no campo das artes produzem efeitos sobre outras redes de outros campos, sendo do mesmo modo afetados por eles (Fraser, 2020). Assim como a crítica institucional, acomodada pelas instituições, pode operar a partir de linhas de fuga¹⁸ (Deleuze e Parnet, 1998), a produção artístico-cultural também pode fazê-lo. Entender o funcionamento do mercado onde se opera é crucial, e Terena tem nítida compreensão disto ao defender que

¹⁸ Uma fuga ou quebra que, para Alfred Gell, se explicaria pelas “consequências não intencionais” da agência (Gell, 20018, p.46).

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).

Ao terem suas produções valorizadas pelo mercado, artistas indígenas criam agências próprias dentro das possibilidades previamente enunciadas pelos “*agencements marchands*”, arranjos que acomodaram os fluxos de diferentes agências identitárias, enquadrando-os como produtos culturais. Tais artistas tornaram-se estratégicos com forte poder de enunciação dentro do sistema das artes. Esta capacidade se verifica nos resultados da exposição Véxoa, da Macunaíma é Duvid¹⁹ ou da 3ª Etnomídia, eventos enunciadore de novos artistas no circuito de artes paulistano. Contudo, mesmo que as redes do mercado de arte tenham incorporado a pauta identitária, promovendo mudanças institucionais que se multiplicam hoje por todo o país, nem tudo são flores como nos adverte Ziel Karapotó em 29/02/26. Revisitemos o ocorrido com Sandra Benites²⁰ em 2022. Na ocasião, o MASP se orgulhava das ações empreendidas pela chamada “*Arte e descolonização: MASP afterall*”, seminário empreendido entre 2018 e 2020. Quando em 2022, por ocasião da exposição “*Histórias Brasileiras*”, contratada da instituição como curadora, teve a seleção de obras selecionadas em parceria com Clarissa Diniz impedida de integrar a exposição. A questão levantada por Gustavo com a obra supracitada teria uma resposta direta: o lugar do indígena no sistema de artes, nesta situação, foi de uma marca no branding do discurso decolonial. Uma crítica feita frequentemente pelo professor Bruno Brulon, nos lembra que muitas instituições tentaram fazer uma espécie de “*Gun Wash*”²¹ na esteira da valorização do decolonial. Também chamaríamos de *wokismo* institucional, quando a inclusão de certos corpos é realizada de forma simbólica, sem mudanças estruturais.

A verdade é que a AIC não comporta as restrições simplistas de índice de um mercado e instituições que busquem padrões. No calor desta escrita, escutei o artista

¹⁹ Exposição com curadoria de Gustavo Caboco em 2026, na Pinacoteca Estação.

²⁰ Indígena Guarani-Nhandeva, Sandra é “*Diretora de Artes Visuais da Funarte, Antropóloga, curadora de arte e educadora*” conforme texto de autoapresentação na sua rede social.

²¹ Tipo de solvente, removedor de resíduos secos. Termo utilizado para apontar instituições que mascaram práticas para acompanhar o que está em curso, como o acionamento do conceito do decolonial e seus congêneres.

paraibano José Rufino falando na rádio, em decorrência de exposição individual aberta na cidade do Recife PE em maio 2026. Ele lembra que uma obra só tem sentido como tal, a partir do momento em que ela é disposta ao público²². Para Gell e Rancière, é a partir deste momento que um índice ganha uma agência própria, fugindo ao controle do seu agente executor e dos circuitos em que ela se propaga (Gell, 2018; Rancière 2012), contrariando o ceticismo que ocupou a crítica nas últimas décadas – e que pretendeu apreender os índices em regimes rígidos e binários: político, estatal ou mercadológico. Mas o que devemos inferir dos limites enfrentados antes pelos artistas nas suas relações institucionais? O caso da Benites sugere que para estabelecer novos critérios de relação de corpos indígenas com o mercado e o sistema que o organiza é necessário eleger novas táticas, agir nas frestas²³ ou nos interstícios criados pelo mercado. A territorialização do fluxo AIC pelo mercado não desfaz os limites históricos de atuação impostos aos diferentes sujeitos e que impediram, até recentemente, o enquadramento de indígenas fora das tutelas do estado (como o ocorrido com o cacique Aritana). A fala de Terena, com a qual abrimos este trabalho revela as diversas camadas das relações entre uma ética de corpos indígenas e de instituições ocidentais.

Ato *Finale* – à guisa de algumas conclusões

É certo que a AIC nasceu como perspectiva de *branding* para o mercado de artes. Mas valeria nos perguntarmos: o que cabe dentro de um branding quando escutamos galeristas pronunciarem que “*aconteça o que acontecer, meu compromisso é com meu cliente final*” (Galerista X²⁴, em jul.2025); ou quando somos solicitados por colecionadores para opinar sobre “*qual obra você acha que devo comprar? Você acha que ela decola?*” (Colecionador Y²⁵, ao longo de 03 encontros durante 2025); ou mesmo quando escutamos de curadores institucionais revelarem que “esperamos para comprar quando seu trabalho estivesse mais amadurecido” (Curador F de um dos museus de Arte de São Paulo/SP, em jul. 2025). O mercado cultural talvez tenha esperado receber artistas indígenas dentro do enquadramento comum às redes consolidadas. Mas a agência dos

²² Entrevista concedida por José Rufino a Manuel Constantino no programa “Papo de Artista” da Rádio Frei Caneca FM (101.5), em às 15h de 08/05/2026.

²³ A propósito do uso do termo frestas, tornou-se título da exposição co-curada por Naine Terena, Khadig Fares e Luciara Ribeiro. Comissionada pelo SESC-Sorocaba/SP, exibida no local entre fev. e ago. 2026.

²⁴ Nome fictício.

²⁵ Nome fictício.

bens apresentados pelos indígenas não é comportada neste dimensionamento, a exemplo dos “*ajuris*”²⁶ organizados por Gustavo Caboco antes da realização de obras, ou as festas rituais exigidas pelos mantos de Glicéria Tupinambá²⁷ para circularam nos diferentes espaços.

Acreditamos que é nas redes que todo o ambiente em que operam artistas indígenas foi moldado. É a partir delas que os artistas Naine e Gustavo conseguiram realizar um deslocamento do eixo de legitimação de artes indígenas, inscrevendo Cuiabá/MT no circuito artístico. Uma das configurações destas redes é demonstrada no gráfico a seguir (Imagem IV)²⁸, e tem sido a compreensão destas redes que nos tem inspirado a questionar:

Pequeno esquema da rede estabelecida pela AIC

- 1- O que significou AIC para os diferentes personagens?
- 2- Quais operações foram implementadas a partir do novo branding?
- 3- Como funcionam estas novas operações para os diferentes sujeitos?
- 4- Quais interesses todos os personagens revelam com a circulação dos novos bens?

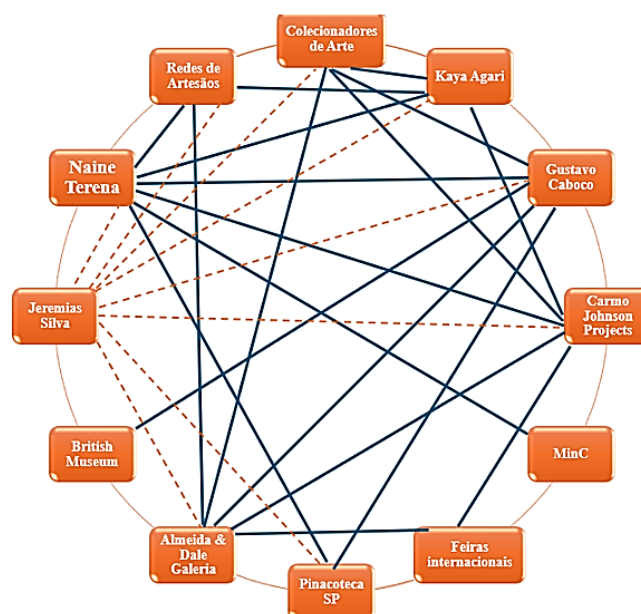


Imagem IV – Gráfico construído a partir da movimentação observada em campo desde o advento da AIC.

²⁶ Termo de origem indígena que designa trabalho com ajuda mútua, mutirão.

²⁷ Liderança Tupinambá Serra do Padeiro. Artista plástica, curadora, agricultora. Doutoranda e pesquisadora em Antropologia.

²⁸ Gráfico construído a partir de um recorte das redes observadas em campo, em que pese a participação de dois arte-vistas que para nós ocupam centralidade na amostra: Naine Terena de Jesus e Gustavo Caboco Wapichana.

As artes indígenas e seus promotores têm muito mais a nos dizer do que aquilo que as instâncias de mercado tentam estabelecer na apresentação que fazem delas. Seu advento resultou de transformações no mercado cultural, ao mesmo tempo em que promoveu novas, proporcionando diferentes arranjos sociopolíticos: a atualização de pautas historicamente defendidas pelos indígenas e associação de novos agentes nesta resistência; o acionamento de uma dupla narrativa pelos artistas que alia crítica ao *modus operandi* das instituições, ao mesmo tempo em que utilizam seus espaços para operacionalizar os novos projetos; constituição de novas coletividades em diferentes escalas incluindo a formação de novos agentes indígenas; e a ampliação da participação de corpos indígenas no âmbito governamental.

O regime de cooperação para o “bem-viver” defendido pelos agentes da Casa Vítuka e que não se restringem apenas ao casal Terena-Wapichana, mas se estende a todos os frequentadores da casa, é um regime que fricciona as lógicas do mercado. Ao mesmo tempo em que defende a profissionalização e o advento do indivíduo, o faz semeando a ideia do trabalho em redes. Agentes que passaram a ocupar postos no referido mercado cultural a partir das pautas identitárias, produzem transformações na forma de se relacionar com as instituições e empresas que são convocadas a rever suas práticas de alteridade. A pauta identitária tornou-se um forte ativo econômico nos mercados internos e indica ser mais uma ferramenta do “*soft power*” na política internacional.

As relações demonstradas no gráfico acima apresentado revelam conexões complexas que devem ser bem exploradas pelas ciências sociais e demais áreas. São tais vínculos, temporários ou mais permanentes, que explicam as muitas operações do mercado ao revelarem interesses concretos por parte de diferentes agentes. Apontam, da mesma forma, como cada um deles utiliza do seu capital (material, simbólico, social) para explorar novas possibilidades de arranjos. Estes, redesenham-se a cada novo encontro nas redes, demonstrando que a arte pode ser performada nas confluências entre política e mercado.

Referências

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

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

BOAST, R. (2011), NEOCOLONIAL COLLABORATION: Museum as Contact Zone Revisited. **Museum Anthropology**, 34: 56-70. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1379.2010.01107.x>

BOLTANSKY, Luc; CHIAPELLO, Ève. **O novo espírito do capitalismo**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. 701 pp.

CABOCO, Gustavo. **Sobre a arte indígena contemporânea disse o CABOCO. Galeria Jaider Esbell**, postado em 02/Mai/2020. Disponível em: [A ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA COMO ARMADILHA PARA ARMADILHAS – JAIDER ESBELL](#). Acesso em 27/04/2026, às 19h26.

CALLON, Michel; LATOUR, Bruno. “Tu ne calculeras pas !” - ou comment symétriser le don et le capital. *In.*: CALLON, Michel *et all.* **Sociologie des agencements marchands: textes choisies**. Presses des Mines, 2013, <https://doi.org/10.4000/books.pressesmines.2024>. Pp. 9-41.

CAVALCANTI, Jeremias S. “Antes o mundo não existia”- Arte indígena contemporânea, museus e decolonialidades. Paper apresentado na **ANPOCS 2025**. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-0798-8506>

CLIFFORD, James. **Routes: travel and transmission in the late twentieth century**. Cambridge, MA & London, UK: Havard University Press, 1997. 412 p.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes do fazer**. Tra. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rj: Editora Vozes, 1998. 351 p.

DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998, 184p.

ESBELL, Jaider. **A arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas. Galeria Jaider Esbell**, postado em 09/Jul/2020. Disponível em: [A ARTE INDÍGENA](#)

CONTEMPORÂNEA COMO ARMADILHA PARA ARMADILHAS – JAIDER ESBELL. Acesso em 27/04/2026, às 18h33.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Editora Veja – Portugal, 1992. 160p.

FRASER, Andrea. (2020). Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. *In.: Revista Concinnitas*, 2(13), 178–187.
<https://doi.org/10.12957/concinnitas.2008.55510>

GELL, Alfred. **Arte e agência**. São Paulo: Ubu, 2018. 400 p.

GROYS, Boris. **Arte, Poder**. Trad. Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. 238 p.

GOYS, Boris. Sobre o ativismo artístico. Trad. Caroline Alciones de Oliveira Leite e Luiz Sérgio de Oliveira. *In.: POIÉSIS*; Vol. 18 Núm. 29 (2017): Eu prefiro não: arte e política na era pós-autonomia; 201-219

JESUS, Naine Terena de. **Arte indígena no Brasil: mediação, apagamentos e ritos de passagem**. [Livro digital]. 1ª ed. Cuiabá, MT: Oráculo Comunicação, educação e cultura, 2022. 26 p. Disponível em: [Blush & Brown Modern Minimalist eBook Workbook](#)
Acesso em 03/09/2024.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** – Episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LATOUR, Bruno. **Sobre o culto moderno dos deuses fáticos: eguido de iconoclash**. Trad. Sandra Moreira e Raquel Meneguello, São Paulo: ed. UNESP, 2021. 162 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.

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. **Economia brasileira: uma introdução crítica**. 3ª ed, São Paulo: Editora 34, 1998. 224 p.

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

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012. 128 p.

SHAPIRO, Roberta. Que é artificação? *In.*: **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan./abr. 2007.

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.

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.

Sites e plataformas consultados

Oráculo. Disponível em: [ORÁCULO COMUNICAÇÃO, EDUCAÇÃO E CULTURA – Comunicação, Educação e Cultura](#)

Gustavo Caboco & British Museum. Disponível em: [Ateliê-Lavrado: A Wapichana Residency - SDCELAR | Latin America at the British Museum](#)

Vídeos de entrevistas e depoimentos de artistas indígenas. Disponível em: [\(330\) AIC - YouTube](#) (vídeos reunidos para a pesquisa em página privada na plataforma).

Perfis de artistas em plataformas. Disponível em: [Instagram](#) (@kena_vituka; @gustavo.caboco; @kaya_agari; @marca_kayaagari; @carmojohnsonprojects; @carmo_johnson; @carmeziaemiliano; @celiatupinamba; @zielkarapoto; @kadutapuya; @tiririrayo; @olinda_tupinamba; @masp; @pinacotecasp; @francybaniwa; @lillybaniwa; @mahkumovimento; @rodrigo_tremembe).

Anexo I – Sistematização de alguns eventos importantes para novos agenciamentos de Arte Indígena

