

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - UFRGS**  
**FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO**

TATIANA FUNGHETTI

**LACUNAS IDENTITÁRIAS NO MARGS:**  
**a musealização das obras de José Verá**

Porto Alegre

2026

TATIANA FUNGHETTI

**LACUNAS IDENTITÁRIAS NO MARGS:  
a musealização das obras de José Verá**

Dissertação de Mestrado em Museologia apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPGMusPA) da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Orientadora: Profa. Dra. Anna Paula da Silva.

Porto Alegre

2026

### CIP - Catalogação na Publicação

Funghetti, Tatiana

Lacunas identitárias no MARGs: a musealização das obras de José Verá / Tatiana Funghetti. -- 2026.  
109 f.

Orientador: Profa. Dra. Anna Paula da Silva.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Porto Alegre, BR-RS, 2026.

1. MARGs . 2. Musealização da arte. 3. Núcleo Educativo. 4. arte indígena contemporânea. 5. José Verá. I. Silva, Profa. Dra. Anna Paula da, orient.  
II. Título.

TATIANA FUNGHETTI

**LACUNAS IDENTITÁRIAS NO MARGS:  
a musealização das obras de José Verá**

Dissertação de Mestrado em Museologia apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPGMusPA) da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Orientadora: Profa. Dra. Anna Paula da Silva

Dissertação defendida e aprovada em 17 de abril de 2026.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Anna Paula da Silva (Orientadora) – UFRGS

---

Profa. Dra. Vanessa Barrozo Teixeira Aquino – UFRGS

---

Profa. Dra. Letícia Julião – UFMG

---

Prof. Dr. Tales Bedeschi Faria – IFMG

---

Profa. Dra. Rosangela Marques de Britto – UFPA

## AGRADECIMENTOS

Eu chego até esse momento de entrega e finalização da pesquisa muito grata, por diversos motivos. O primeiro deles por ter sido capaz de finalizar essa trajetória, mesmo com todas as inseguranças e medos por considerar nunca ter realizado uma pesquisa “de verdade” antes.

Quero agradecer a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Anna Paula da Silva pela orientação e acompanhamento ao longo de todo esse trajeto, aos professores Tales Bedeschi, Letícia Julião e Vanessa Aquino pelos direcionamentos e gentileza enquanto banca examinadora.

Agradeço aos colegas e direção do MARGS, meu local de trabalho, que me permitiu conciliar o trabalho e a pesquisa de forma muito compreensiva e especialmente ao Núcleo Educativo do MARGS, atualmente nas figuras de Cândida Vitória, Gabriel Ferreira e Gustavo Spinola, mas também à Loriana lung, Gabriela Mattia e Esly Ramão, que passaram por lá e deixaram muitos ensinamentos, aprendizados e amizades.

Um agradecimento enorme ao Seu José Verá, à Dona Beatriz, Francisco Alves, parceiros e já amigos da Aldeia do Campo Molhado por sua generosidade e sabedoria compartilhadas. Também meu obrigada ao Sérgio, do Sítio da Amizade, sem o qual as vindas de Seu José Verá ao museu seriam bem mais difíceis.

Muito obrigada ao meu pai e Ivan que mesmo de longe são sempre um grande apoio para mim. À minha mãe, que mesmo sem saber foi força e inspiração para concluir essa etapa. Obrigada Lady Di, Bolota, Lucky e Amarelo, que também fizeram parte do processo me acompanhando a seu modo.

Em especial, quero agradecer ao meu parceiro de vida, meu marido e amor, Juan, por toda a paciência, carinho e companheirismo ao longo desse trajeto. Ao amado Igor, a criança que gesto nesse momento, agradeço todos os dias por você ter me escolhido e me acompanhado neste último semestre de Mestrado e logo vamos explorar juntos esse mundo.

Em primeiro lugar, cada pessoa que Nhanderu manda para a terra tem um porquê, tem um trabalho. Nhanderu fala qual o trabalho que cada um vai ter que fazer.

José Verá

## RESUMO

A partir do acervo artístico do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) e dos seus programas públicos e educativos, o trabalho busca compreender a presença da arte indígena contemporânea na instituição, tendo como foco a aquisição de obras do artista José Verá. O objetivo geral é analisar a presença da arte indígena contemporânea no MARGS, sendo os objetivos específicos, debater as formas de representação indígena no MARGS, investigar os processos de musealização das obras do artista indígena José Verá e analisar o papel do Núcleo Educativo na relação de musealização da arte indígena contemporânea. A pesquisa adota uma metodologia qualitativa a partir de estudo de caso, articulando referenciais teóricos das Artes Visuais, História da Arte e Museologia, além de apresentar pesquisa documental, a partir de estudos específicos sobre exposições de arte indígena contemporânea que ocorreram no Brasil e fontes primárias pertencentes ao acervo documental do MARGS. A partir de abordagens que questionam o olhar etnográfico sobre a construção de conhecimentos acerca da arte indígena nos museus, a pesquisa aborda como os museus de arte podem se posicionar diante das questões indígenas, considerando a recente presença da arte indígena contemporânea nos museus. A partir da formação do acervo do MARGS, o trabalho analisa de que forma a arte e as comunidades indígenas estão presentes no acervo artístico do museu, sendo o enfoque da pesquisa a aquisição e musealização das obras do artista indígena guarani *mbya* José Verá. O estudo propõe também pensar a importância e o papel do Núcleo Educativo do MARGS no processo de musealização e na construção e manutenção das relações do museu com as comunidades indígenas. Nesse sentido, a pesquisa debate a representação dos povos indígenas na história da arte, analisa as lacunas de representatividade de artistas indígenas a partir da musealização de obras, bem como da presença das comunidades e temáticas indígenas nos programas públicos e educativos dos museus.

**Palavras-chave:** MARGS; musealização da arte; Núcleo Educativo; arte indígena contemporânea; José Verá.

## ABSTRACT

Based on the artistic collection of the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) and its public and educational programs, this research seeks to understand the presence of contemporary Indigenous art within the institution, focusing on the acquisition of works by the artist José Verá. The general objective is to analyze the presence of contemporary Indigenous art at MARGS, with specific objectives including discussing forms of Indigenous representation at MARGS, investigating the musealization processes of works by the Indigenous artist José Verá, and analyzing the role of the Educational Department in the musealization of contemporary Indigenous art. The research adopts a qualitative methodology based on a case study approach, articulating theoretical frameworks from Visual Arts, Art History, and Museology. It also includes documentary research, drawing on specific studies of contemporary Indigenous art exhibitions held in Brazil, as well as primary sources from the documentary collection of MARGS. From approaches that question the ethnographic gaze in the construction of knowledge about Indigenous art in museums, the research addresses ways in which art museums can position themselves in relation to Indigenous issues, considering the recent presence of contemporary Indigenous art in museum contexts. Based on the formation of the MARGS collection, the study analyzes how Indigenous art and Indigenous communities are represented within the museum's artistic holdings, focusing on the acquisition and musealization of works by the Guarani Mbya Indigenous artist José Verá. The study also proposes reflecting on the importance and role of the MARGS Educational Department in the musealization process and in building and maintaining relationships between the museum and Indigenous communities. In this sense, the research discusses the representation of Indigenous peoples in art history, analyzes gaps in the representation of Indigenous artists through the musealization of artworks, as well as the presence of Indigenous communities and themes in museums' public and educational programs.

**Keywords:** MARGS; musealization of art; Educational Department; contemporary Indigenous art; José Verá.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AAMARGS	Associação de Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul
FUNAI	Fundação Nacional dos Povos Indígenas
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAE – USP	Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo
MAM – RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM – SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MARGS	Museu de Arte do Rio Grande do Sul
MASP	Museu de Arte de São Paulo
PPGMusPA	Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
SEDAC	Secretaria da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Registro da exposição <i>Mira! Artes Visuais Indígenas Contemporâneas</i> (2014)	24
Figura 2 – Registro da exposição <i>Adornos do Brasil indígena: resistências contemporâneas</i> (2016)	25
Figura 3 – <i>Morî' erenkato eseru' – Cantos para a vida</i> , da série <i>Kahtiri Eõrõ – Espelho da vida</i> (2021)	26
Figura 4 – Jaider Esbell, <i>Carta ao Velho Mundo</i> (2021)	28
Figura 5 – Vista da exposição <i>Moquém_Surari: arte indígena contemporânea</i> (2021)	29
Figura 6 – Vista da exposição <i>Nakoada: estratégias para a arte moderna</i> (2022)	30
Figura 7 – <i>Jornal JC Panorama</i> (1985)	33
Figura 8 – Máscara indígena exposta em <i>Os povos do Cedro e a Arte dos índios brasileiros</i> (1985)	34
Figura 9 – Adorno com plumas exposto em <i>Os povos do Cedro e a Arte dos índios brasileiros</i> (1985)	35
Figura 10 – <i>Jornal JC Panorama</i> (1985)	36
Figura 11 – Folder da exposição <i>Etnias</i> (2005)	37
Figura 12 – Élon Brasil, <i>Reflexão de Yarinã</i> (2003)	39
Figura 13 – Denilson Baniwa, <i>INÍPO: caminhos da transformação</i> (2021)	40
Figura 14 – Denilson Baniwa, <i>Urubu Tapuya</i> (2021)	42
Figura 15 – Denilson Baniwa, <i>Aru-Tapuya</i> (2021)	43
Figura 16 – Denilson Baniwa, obra de título não informado (2021)	43
Figura 17 – Xadalu Tupã Jekupé, <i>Invasão colonial meu corpo nosso território</i> (2019)	44
Figura 18 – <i>Coleção Sartori: a arte Contemporânea habita Antônio Prado</i> (2022)	45
Figura 19 – <i>Kya: tramas, teias e redes Guarani Mbya e Juruá</i> (2025)	51
Figura 20 – Retrato do artista José Verá (2025)	54
Figura 21 – Imagem aérea da Aldeia do Campo Molhado (2025)	55
Figura 22 – Print de tela da rota desenhada no Google Maps entre o MARGS e a localidade de Barra do Ouro (2025)	55
Figura 23 – Fotografia de José Verá e Beatriz em frente à casa construída com xaxim (2021)	57

Figura 24 – José Verá, <i>Aldeia Nhu Porã</i> (2021)	58
Figura 25 – José Verá, <i>Kuaray</i> (2021)	60
Figura 26 – Card de divulgação da atividade <i>Conversas com artistas</i> (2023)	62
Figura 27 – Registro da atividade <i>Conversas com artistas</i> (2023)	63
Figura 28 – Registro da feira de arte guarani no saguão de entrada do MARGs (2023)	64
Figura 29 – Card de divulgação do ato de aquisição de obras de Verá (2024)	66
Figura 30 – José Verá, <i>Kuaray</i> (2021)	69
Figura 31 – José Verá, <i>Kuaray</i> (2021)	69
Figura 32 – José Verá, <i>Yary</i> (2021)	70
Figura 33 – José Verá, <i>Yvyty</i> (2021)	71
Figura 34 – José Verá, <i>Oga</i> (2021)	72
Figura 35 – José Verá, <i>Tajy</i> (2021)	72
Figura 36 – José Verá, <i>Jaxy</i> (2021)	73
Figura 37 – Registro das mapotecas atingidas pela enchente no MARGs (2024)	75
Figura 38 – José Verá, <i>Kuaray</i> (2025)	76
Figura 39 – José Verá, <i>Kuaray</i> (2025)	77
Figura 40 – José Verá, <i>Yary</i> (2025)	78
Figura 41 – José Verá, <i>Yvyty</i> (2025)	79
Figura 42 – José Verá, <i>Oga</i> (2025)	80
Figura 43 – José Verá, <i>Tajy</i> (2025)	81
Figura 44 – José Verá, <i>Jaxy</i> (2025)	82
Figura 45 – Card da ação digital <i>Repensando 19 de abril</i> (2022)	86
Figura 46 – Card da ação digital <i>Repensando 19 de abril</i> (2023)	87
Figura 47 – Card da palestra <i>Temáticas indígenas na educação</i> (2023)	88
Figura 48 – Registro da escultura <i>Moema</i> no saguão do MARGs (2023)	89
Figura 49 – Card 1 da ação digital <i>José Verá</i> (2025)	90
Figura 50 – Registro da <i>Oficina de Cestaria Kaingang</i> (2023)	92
Figura 51 – Registro da <i>Conversa com José Verá</i> (2023)	93
Figura 52 – Registro da atividade <i>Seres híbridos: nós-floresta-cidade</i> (2025)	95
Figura 53 – Registro da atividade <i>Oficina de grafismos guarani</i> no saguão do MARGs (2025)	96
Figura 54 – Registro da atividade <i>Oficina de aquarela</i> na Aldeia do Campo Molhado (2025)	96

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>REPRESENTAÇÃO INDÍGENA NO MARGS: DO OLHAR ETNOGRÁFICO À ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA</b>	<b>20</b>
2.1	ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA: ESSA FORÇA-PODER DE ATRAÇÃO	23
2.2	AS PRESENÇAS DA ARTE INDÍGENA NO MARGS	31
<b>3</b>	<b>CONHECIMENTOS CIRCULARES: A MUSEALIZAÇÃO DAS OBRAS DE JOSÉ VERÁ NO MARGS</b>	<b>54</b>
3.1	<i>NHANDERU</i> VERDADEIRO DEMORA: AS OBRAS DE JOSÉ VERÁ NO ACERVO DO MARGS	68
3.2	QUANDO O RIO FALA: A ENCHENTE DE 2024 NO MARGS	74
<b>4</b>	<b>NÚCLEO EDUCATIVO: MATÉRIA VIVA DA FERIDA CICATRIZANTE</b>	<b>84</b>
<b>5</b>	<b>LACUNAS REVISITADAS: CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>98</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>102</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como tema a arte indígena contemporânea, a partir das obras do artista José Verá, as quais compõem o acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS). Nesse sentido, a pesquisa foi desenvolvida por meio de estudo de caso, que discorre sobre a presença da arte indígena no MARGS, tendo como eixo principal a análise da musealização das obras de Verá.

A escolha deste objeto de estudo surgiu a partir do trabalho que desenvolvo no Núcleo Educativo do MARGS desde 2022. O Museu de Arte do Rio Grande do Sul foi concebido e inaugurado através de decreto estadual em 1954, sob a direção de Ado Malagoli. A ideia de museu precedeu a coleção, já que o MARGS foi criado antes de compor seu acervo artístico. A primeira exposição do MARGS foi realizada em 1955, na Casa das Molduras, que ficava localizada na Rua dos Andradas, no Centro Histórico de Porto Alegre e funcionava também como galeria alternativa. O museu só foi oficialmente inaugurado dois anos depois de sua primeira exposição no *foyer* do Theatro São Pedro.

Atualmente o MARGS está localizado na Praça da Alfândega, compondo um conjunto de prédios e museus históricos da cidade de Porto Alegre, sendo uma instituição museológica pública de tipologia artística, pertencente à Secretaria de Estado da Cultura (SEDAC). Sua missão é preservar e promover o patrimônio artístico e cultural do Estado do Rio Grande do Sul, colecionando, pesquisando e difundindo a história da arte e a memória visual artística em diálogo com a produção e o pensamento em artes visuais e a educação pela arte.

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul conta com um acervo artístico que reúne mais de 6.000 obras de arte desde o século XIX até os dias atuais, abrangendo o academicismo, a arte moderna e as diferentes linguagens contemporâneas das artes visuais (pintura, escultura, gravura, cerâmica, desenho, arte têxtil, fotografia, instalação, objeto, performance, arte digital, vídeo, filme e design, entre outras). É composto por arte brasileira, com ênfase na produção de artistas do Rio Grande do Sul, e também por obras de artistas estrangeiros.

A minha aproximação com arte indígena ocorreu por conta da exposição *Coleção Sartori - A arte contemporânea habita Antônio Prado*<sup>1</sup>, na ocasião tive contato com o trabalho do artista guarani José Verá, a partir de seu livro *Nhemombaraete Reko Rã'i: fortalecendo a sabedoria*, lançado em 2021. Naquele momento, foi despertado interesse pessoal e profissional pelo trabalho do artista, mas, também, pela pesquisa relacionada à arte indígena contemporânea no cenário dos museus de arte, especialmente no MARGS.

O Núcleo Educativo do MARGS cultiva um vínculo com Verá, que iniciou com uma primeira ida à aldeia *Tekoa Yvyty Porã* (Aldeia do Campo Molhado), localizada no município de Riozinho (RS), em 2023, para conhecer o artista. Após algumas visitas, o artista e sua família foram convidadas a conhecer e fazer parte de alguns dos programas públicos do museu, como o Conversas com artistas, Oficina de Criação, Sábados no MARGS e Crianças no MARGS<sup>2</sup>. Estas visitas repetiram-se diversas vezes criando uma aproximação e parceria entre o museu, na figura do Núcleo Educativo e a aldeia do Campo Molhado. Em todos estes momentos, Verá nunca se colocou de uma forma singularizada, no sentido de pensar qualquer movimento de sair da aldeia sem a presença da sua comunidade. Dona Beatriz, companheira do Seu José, sempre esteve presente em todas as vindas ao MARGS, bem como suas filhas e netas e Francisco Moreira Alves, professor guarani da aldeia, que foi muitas vezes o mediador das conversas com Verá.

As conversas com o artista, juntamente com uma análise preliminar do acervo do MARGS, marcaram o ponto de partida da pesquisa. Percebeu-se no acervo do MARGS uma valorização das referências estrangeiras em detrimento das nacionais ou indígenas, onde o conceito estético eurocêntrico de arte sobrepôs-se à produção interna e às manifestações culturais dos povos indígenas. Quando estas culturas eram reconhecidas, suas qualidades artísticas eram tomadas como inspiração ou como referência para a arte dos não indígenas, a partir de representações pelo olhar do *outro*. Os povos indígenas serviram, e servem ainda, como inspiração para

---

<sup>1</sup> A mostra aconteceu entre janeiro e maio de 2022, nas Pinacotecas do MARGS e mais informações podem ser acessadas através do link:

<https://acervo.margs.rs.gov.br/atividades-do-margs/colecao-sartori-a-arte-contemporanea-habita-antonio-prado/>. Acesso em: 12 mar. 2026.

<sup>2</sup> Mais informações sobre cada um dos Programas Públicos desenvolvidos pelo MARGS podem ser encontradas no site do museu e acessadas através do link: <https://margs.rs.gov.br/programa-publico/>. Acesso em: 14 mar. 2026.

artistas não indígenas, o que nos demonstra que a presença do indivíduo indígena ainda é pouco concreta, enquanto autora e produtora da obra de arte.

A arte indígena é sub-representada, quando não ausente, nos livros de história da arte e nos acervos artísticos de museus, nos quais se suprime as perspectivas indígenas, preconizando uma vertente que pretende ser universalista e branca da história. Entende-se a importância de repensar a história da arte narrada até aqui e também repensar os museus de arte, alterando perspectivas e reconhecendo produções feitas a partir do olhar dos indivíduos que as vivenciam, e não só pela demanda daqueles que as solicitaram ou delas se apropriaram.

A partir destas reflexões, no que tange os museus brasileiros, a arte indígena contemporânea surge como um movimento que luta contra uma convencional naturalização da invisibilidade indígena dentro dos acervos e das instituições artísticas.

Em uma história de apagamentos, essa visibilidade hoje, demandada e agenciada por artistas e pesquisadores indígenas, coincide com o campo político e de resistência, pontuando um momento em que a arte indígena propõe dialogar com o sistema da arte<sup>3</sup>. Atravessada por reflexões acerca das práticas em museus e ausências do protagonismo indígena nos acervos e exposições, a pesquisa chega ao seu **problema**: como se dá a presença da arte indígena no Museu de Arte do Rio Grande do Sul?

Busca-se, com a pesquisa, contribuir para a área da Museologia, mapeando ações e refletindo criticamente sobre a participação de artistas indígenas nos circuitos de arte contemporânea e na construção de acervos de arte, especialmente no acervo artístico do MARGS, a partir da aquisição e musealização das obras de José Verá e em seus programas públicos e educativos. Espera-se também que esses escritos possam, de alguma forma, beneficiar as comunidades indígenas a partir de projetos futuros no museu, devolvendo assim um pouco do muito que os povos indígenas nos oferecem, seja pela sua cultura viva e potente, seja pela

---

<sup>3</sup> O sistema da arte pode ser compreendido como um conjunto de relações sociais, institucionais e simbólicas que estruturam a produção, circulação e legitimação das obras de arte. Nessa perspectiva, a arte não é apenas resultado da criação individual, mas de um campo social específico, historicamente constituído. Segundo Bourdieu (1996), esse sistema corresponde ao que ele denomina campo artístico, um espaço relativamente autônomo de disputas, no qual diferentes agentes ocupam posições e lutam por reconhecimento e autoridade simbólica. O valor da obra de arte, portanto, não é intrínseco, mas produzido socialmente a partir dessas relações e das regras que organizam o campo.

disponibilidade oferecida nas trocas e conversas que aconteceram ao longo deste trabalho.

A dissertação situa-se na Linha 3 – Museologia, Curadoria e Gestão do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGMusPA), tendo como **objetivo geral** analisar a musealização de obras de arte indígena contemporânea no acervo do MARGS, sendo os **objetivos específicos**, debater as formas de representação indígena no MARGS, investigar os processos de musealização das obras do artista indígena José Verá e analisar o papel do Núcleo Educativo na relação do museu com a arte indígena contemporânea.

Algumas novas questões permearam a pesquisa e redirecionaram o estudo. A partir de texto *Epistemômetro: uma Metodologia para a Descolonização e Transformação do Currículo das Universidades Brasileiras* e da abordagem de José Jorge de Carvalho (2023), surge a reflexão de como este trabalho pode se relacionar com o que o autor entende sobre uma transformação *decolonizadora*, onde:

Estamos partindo de um modelo acadêmico monocultural, monolíngue e monoepistêmico e nos propomos construir agora um novo modelo multicultural, poliglota e pluriépistêmico capaz de refletir a diversidade de tradições de conhecimento, em todas as áreas, que estão vivas e florescentes em nosso país (Carvalho, 2023, p. 304).

A partir da discussão de questões sobre a trajetória das artes indígenas, busca-se desenvolver a reflexão acerca de seu pensamento enquanto objeto etnográfico no museu de arte, até a presença e a participação indígena, resultando no protagonismo e na musealização da arte indígena contemporânea. Verifica-se no trabalho as presenças e ausências na representação dos indígenas e de que forma se dá, apenas mais recentemente, o protagonismo indígena em museus de arte.

A pesquisa volta-se de forma mais objetiva para a aquisição das obras do artista José Verá pelo MARGS no ano de 2024 e os processos de musealização pelos quais essas obras passaram e vêm passando ao longo dos últimos anos no museu. O trabalho também aborda o papel do Núcleo Educativo do MARGS no trabalho de construção e manutenção das relações entre museu e comunidades indígenas.

O estudo combina diferentes procedimentos metodológicos, articulando pesquisa documental e bibliográfica, análise de acervo e análise crítica do discurso curatorial. Entende-se este estudo como uma pesquisa participante, considerando

como referência o conceito de Gil (2008), onde o pesquisador participante leva em conta suas aspirações e potencialidades de conhecer, mas de também, de alguma maneira, agir sobre o seu objeto de estudo. Considera-se aqui meu trabalho enquanto Coordenadora do Núcleo Educativo do MARGS, participante das proposições, pensamento e aplicação das ações do Núcleo, como programas públicos, visitas mediadas, projetos educativos, criação de materiais e levantamento de pautas para a discussão com os públicos, mas também dentro de uma pesquisa de campo realizada na presença junto à aldeia e ao dia a dia do museu. Dentre essas diferentes ações, o Núcleo tem voltado a atenção às comunidades indígenas e suas ausências no museu de arte, seja na percepção dos públicos, seja nas identidades representadas e representativas das obras em acervo, seja nas exposições que acontecem no MARGS.

A busca por referências bibliográficas teve como ponto de partida as recentes práticas em museus de arte que buscam incluir a presença indígena no sistema de arte e nos espaços dos museus, suscitando debates que refletem também em uma análise dos acervos dessas instituições museológicas. A partir dessas considerações, investiga-se a presença indígena no MARGS ao longo de sua história, e como o museu tem sido influenciado pelo movimento de valorização da arte indígena contemporânea e como essa influência se manifesta em suas ações e propostas institucionais.

O dossiê *Eu estava aqui o tempo todo e você não me viu: desafios e conquistas da arte indígena contemporânea brasileira*, organizado pelas curadoras indígenas Kássia Borges e Naine Terena (Revista Estado da Arte, 2022), foi utilizado como referencial, pois aponta questões como a posição historicamente eurocêntrica e dominante da arte, considerando que o único caminho possível seria o apagamento de outros modos de ver o mundo. O conjunto de textos reunidos nesta publicação contribuiu para o pensamento e a compreensão, nos âmbitos acadêmico e artístico, sobre a natureza da obra de arte e do ato criativo no contexto dos povos indígenas. O argumento principal envolve pensar que as artes indígenas sempre existiram e exercem sua potência independentemente “do olhar dos críticos, curadores e todos aqueles envolvidos na cadeia produtiva das artes visuais” (Terena, 2022a, p. 3).

Os textos *Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil* (2019), de Ilana Goldstein, e *Processos curatoriais e*

*exposições de artes indígenas na/da América Latina* (2024), por Goldstein, Souza e Barcelos Neto, foram referenciais para esta pesquisa. A partir de reflexões sobre os modos de colecionar e expor obras indígenas dentro do sistema da arte e dos esforços de tradução cultural e respeito aos regimes de visibilidade próprios de cada objeto e imagem indígenas, a autora reforça a importância e os esforços necessários para as aproximações entre curadoria e mediação/educação.

Como referência da Museologia, a pesquisa apresenta o teórico Bruno Brulon, embasando-se em textos como *O museu anticolonial: reavendo a nossa herança colonial* (2024) e *Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus* (2020a). A partir destas duas referências, buscou-se articular discussões e reflexões sobre a herança colonial nos museus brasileiros, reconhecendo que as comunidades indígenas têm reivindicado o direito de elaborar suas próprias narrativas, bem como de contribuir para redefinição dos critérios para a preservação do patrimônio cultural.

Outra referência é Marília Xavier Cury (2016), que apresenta debates e discussões que vão desde os direitos indígenas até as práticas de curadoria compartilhada e de autonarrativas que respeitam a presença e relação com o sagrado, dimensão fundamental a ser considerada na arte indígena, passando ainda pela gestão de coleções. Autores indígenas como Ailton Krenak (2020), Jaider Esbell (2019), Denilson Baniwa (2021) e o próprio José Verá (2021) também foram referências para a pesquisa e construção.

A pesquisa documental compreende o levantamento de fontes primárias do MARGS, como os boletins, relatórios, catálogos e registros de acervo, buscando compreender a formação e as diretrizes curatoriais da instituição e a relação do museu com a arte indígena contemporânea. Recorreu-se à documentação do acervo documental e artístico do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS)<sup>4</sup>, que teve grande parte de seu acervo atingida pela enchente de maio de 2024, pois a sala de Acervos localizava-se no andar térreo naquele momento, andar este que foi alcançado pela água e a lama, chegando a enchente a dois metros de altura. Atualmente, os documentos estão em fase de espera para desinfestação e futura organização e recatálogo. Eles foram secos e estabilizados, para que não haja proliferação de bactérias, no entanto, ainda não estão disponíveis para pesquisa.

---

<sup>4</sup> O Acervo Artístico e Documental do MARGS encontra-se disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/acervo-online/>. Acesso em: 17 maio 2025.

Por este motivo, a pesquisa deu-se na plataforma Tainacan, por meio do site do MARGS, parte dos acervos já estavam em uma fase inicial de digitalização.

A análise de acervo documental do MARGS vale-se de materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa. Considerando a metodologia de pesquisa documental abordada por Gil (2008), existem, de um lado, os documentos de primeira mão, que não receberam qualquer tratamento analítico, como os documentos oficiais, reportagens de jornal, cartas, contratos, diários, filmes, fotografias, gravações e de outro lado, existem os documentos de segunda mão, que de alguma forma já foram analisados, como os relatórios de pesquisa, relatórios de empresas, tabelas estatísticas. Considera-se também como parte do acervo documental primário, as obras de José Verá, que foram objeto de estudo e referência para a escrita deste material.

Outro dado importante para a introdução ao tema, foi a realização de pesquisa sobre a contextualização da presença das comunidades indígenas no Rio Grande do Sul e no Brasil, país que possui o maior número de indígenas na América do Sul, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), onde a partir do Censo Indígena (FUNAI, 2022), no Brasil 1.693.535 pessoas se autodeclararam indígenas, representando 0,83% da população total do país. O Rio Grande do Sul possui uma população indígena de 36.096 pessoas.

Estes indígenas pertencem a quatro etnias: *Kaingang*, *Guarani*, *Charrua* e *Xokleng*. De acordo com a Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI), em relatório gerado em agosto de 2024, das cinquenta terras indígenas, vinte destas estão em estudo; cinco constam como declaradas; três delimitadas; dezenove regularizadas, e três constam como reservas indígenas (FUNAI, 2024).

A abordagem utilizada na construção deste trabalho apresenta influências da Museologia Crítica através do questionamento das políticas de representação nos museus de arte, propondo uma reflexão sobre os museus como zonas de conflito e intercâmbio. De acordo com Lorente (2021) questões de inclusão social nos museus são uma questão fundamental definidora da museologia crítica, que adentra os museus, especialmente aqueles dedicados à arte contemporânea, para estimular os discursos críticos. Ainda de acordo com Lorente (2021), os discursos assertivos estão em retrocesso e esse seria o traço mais característico da Museologia/Museografia crítica.

A busca por uma transição entre um modelo tradicional de museu e o proposto pela Museologia Crítica consiste em extrapolar as leituras oficiais, que durante anos precederam a significação das coleções, além de “pôr em tensão as formas de violência, discriminação e exclusão que historicamente sustentaram os discursos sobre a memória social e o passado” (Padró, 2003, p. 12).

Para a compreensão dos processos de musealização e da representação de indígenas no MARGS, o presente trabalho está organizado em três seções subsequentes a esta. Inicialmente, na seção “Representação indígena no MARGS: do olhar etnográfico à arte indígena contemporânea”, apresenta-se uma breve contextualização sobre o colecionismo indígena e as diferentes formas de representação e representatividade das comunidades, artes e artefatos indígenas nos museus. Parte-se, em um primeiro momento, da relação histórica estabelecida entre as produções indígenas e os museus de etnologia, nos quais tais objetos foram, em grande medida, classificados e interpretados como artefatos etnográficos. Em seguida, deslocou-se o olhar para transformações mais recentes, que evidenciam a inserção e o protagonismo da arte indígena contemporânea nos museus de arte, ampliando as formas de reconhecimento dessas produções no campo artístico.

Posteriormente, na seção “Conhecimentos circulares: a musealização das obras de José Verá no MARGS”, o trabalho analisa a aquisição e a musealização das obras do artista indígena José Verá, considerando os diferentes processos que compõem as cadeias operatórias de um museu de arte, neste estudo de caso, o MARGS. Nesse percurso, buscou-se evidenciar as especificidades e os desafios que as obras de arte indígenas apresentam no contexto museal, especialmente no que diz respeito às cosmologias que as atravessam, às dimensões do sagrado e às relações entre arte, vida e espiritualidade presentes nas produções indígenas. Assim, discute-se de que modo essas particularidades tensionam os modos tradicionais de classificação, conservação e exposição em museus de arte, demandando outras formas de compreensão e tratamento das obras dentro do acervo institucional.

A partir disso, na seção seguinte, “Núcleo Educativo: matéria viva da ferida cicatrizante”, propõe-se refletir sobre as relações estabelecidas entre o Núcleo Educativo do MARGS e as presenças indígenas no museu de arte, destacando a importância desse setor na promoção de debates acerca da presença, da

representação e do protagonismo indígena no contexto museal. Para tanto, são analisadas ações, atividades educativas e programas públicos desenvolvidos pelo MARGS, compreendendo o Setor Educativo como um espaço estratégico de mediação, diálogo e construção de novas perspectivas sobre a arte indígena contemporânea. Buscou-se evidenciar como tais iniciativas podem contribuir para ampliar as formas de interpretação das obras, fomentar aproximações com comunidades indígenas e problematizar narrativas historicamente estabelecidas nestes espaços.

Na última seção, “Lacunas revisitadas: considerações finais”, articula-se as informações e considerações acerca da musealização de obras indígenas no MARGS, obtidas até o momento, com os textos e referenciais teóricos analisados, indicando desdobramentos e a possibilidade de futuras contribuições que podem surgir através desta pesquisa.

Espera-se que a pesquisa possa auxiliar na percepção das lacunas existentes quanto à representação indígena nos museus de arte, especialmente no MARGS, apontando para futuras possibilidades de ação e reparação dessas lacunas, seja através de ações diretas ou na continuidade dos estudos sobre as presenças e ausências indígenas nos espaços institucionais de arte.

## 2 REPRESENTAÇÃO INDÍGENA NO MARGS: DO OLHAR ETNOGRÁFICO À ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

O colecionismo de objetos indígenas, a partir de um olhar não indígena, tem sua história iniciada com viajantes europeus da *era dos descobrimentos* que levaram para seus países, além de ouro e prata, subprodutos exóticos fabricados por grupos nativos da América, Ásia e África, que de acordo com Thompson (2014), eram destinados aos gabinetes de curiosidades<sup>5</sup> que se tornaram, nos séculos XVI e XVII, moda entre nobres, burgueses ricos e papas.

As coleções particulares, de acordo com Vieira (2018), foram sendo formadas a partir do período das *grandes descobertas*, coleções estas que viriam a incorporar o acervo de museus públicos a partir do final do século XVIII. A autora ressalta que os acervos etnográficos eram expostos sem um tratamento expográfico que os contextualizassem, evidenciando uma pretensa inferioridade dos povos colonizados. A partir do colecionismo dos objetos indígenas neste período é possível perceber que o mesmo estava associado à curiosidade e “não submetia os objetos a um julgamento estético, pois eles serviam como comprovação da própria ida às ilhas e serviam como prova das expedições realizadas naquele período” (Vieira, 2018, p. 48).

No século XVIII, esses objetos começaram a ser submetidos a procedimentos sistemáticos de pesquisa, o que a partir da constituição dos museus de etnologia no final do século XIX, fez com que “os objetos indígenas passassem a ser definidos por preceitos científicos, que atestavam o lugar que esses povos ocupavam na *evolução* da humanidade” (Thompson, 2014, p. 103).

A partir do século XVII, começaram a surgir, nos gabinetes de curiosidades, processos voltados para a ordenação das coleções. A possibilidade de classificação passou a transformar esses gabinetes em lugares destinados a estudos ligados à especialização de novos domínios do conhecimento (Thompson, 2014, p. 261).

Aqui pode-se abordar a criação de conceitos para os objetos indígenas a partir de divisões, entre as quais os artefatos indígenas se enquadrariam, de acordo com Thompson (2014), nos objetos *Artificialia*, que seriam chamados de objetos etnográficos em oposição aos adquiridos no âmbito da natureza. Na seção

---

<sup>5</sup> Existentes por toda a Europa, durante os séculos XVI e XVII, os Gabinetes de Curiosidades ou também denominados Câmaras de Maravilhas eram formados por coleções de objetos considerados raros ou curiosos.

*Artificialia*, os inventos humanos colecionados iam de armas a objetos exóticos de diversas culturas trazidos por viajantes. Segundo Shelton (1997), as categorias de maravilha e de paganismo foram significativas para o entendimento pelos europeus da novidade que foi a América. Para o autor, os objetos indígenas serviam como testemunhas da afirmação de paganismo, categoria amplamente utilizada, ao longo do período renascentista, na classificação dos habitantes do Novo Mundo.

Aos poucos passa a surgir uma organização destas coleções no sentido de ordená-las e classificá-las de modo a que se transformem em um material que se tornará fonte de pesquisa e estudos, culminando, a partir do século XX, em movimentos que objetivam mudar o regime de inserção indígena dentro dos museus, estando esses movimentos ligados a uma série de problematizações. De acordo com Vieira (2018), a Antropologia passou a questionar seu papel enquanto disciplina que serviu diretamente aos colonizadores, questionando o seu próprio direito de *etnografar* outros povos, enquanto a Museologia refletiu e segue refletindo a respeito do distanciamento entre a instituição e os grupos que visava representar.

No século XVI, os índios eram ou bons selvagens para uso na filosofia moral européia, ou abomináveis antropófagos para uso na colônia. No século XIX, eram, quando extintos, os símbolos nobres do Brasil independente e, quando de carne e osso, os ferozes obstáculos à penetração que convinha precisamente extinguir. Hoje, eles são seja os puros paladinos da natureza seja os inimigos internos, instrumentos da cobiça internacional sobre a Amazônia (Vieira, 2018, p. 120).

Nesse sentido, no contexto de um pensamento contra colonizador na segunda metade do século XX, os grupos indígenas, segundo Thompson (2014), reivindicavam não só o retorno de suas terras, como também o dos restos mortais de seus ancestrais e o de seu patrimônio cultural, assumindo o caráter de denúncia das políticas de esquecimento.

A partir disso, é possível estabelecer uma relação com a abordagem de Brulon (2020a), sobre os museus e sua construção de distâncias invisíveis entre quem vê e quem é visto, entre quem produz e quem consome, entre quem pensa e quem é objeto de pensamento. Para o autor, “uma sala de museu é palco para a encenação de identidades forjadas por relações de poder sedimentadas pelo tempo, desde a colonização” (Brulon, 2020a, p. 68). O autor apresenta a ideia de um sujeito hegemônico, que não se vê como detentor de uma ideologia, mas como detentor da verdade universal, e que é dependente da exclusão material de outros corpos,

operando mediante a produção de *Outros* racializados, considerados menos racionais, que são desmaterializados pelos museus.

A partir do século XX passam a surgir questionamentos sobre as formas que os museus vêm reproduzindo as hierarquias de poder e saber, o que para Brulon (2020a) apresenta como “o exercício reflexivo de pensar o pensamento museológico, isto é, o pensamento da Museologia que abarca a reflexão sobre os próprios regimes de valor que produzem museus e patrimônios” (Brulon, 2020a, p. 4).

Como apontam Vieira Neto e Pereira (2025), na Museologia, o estudo das questões indígenas vem acompanhado do (re)posicionamento da Nova Museologia<sup>6</sup> ou, mais recentemente, da Museologia Social<sup>7</sup>, que se constituiu como um movimento epistemológico e político, crítico às ações museológicas formais e aos espaços consagrados e tradicionais dos museus, que não abarcavam os processos protagonizados por esses setores historicamente marginalizados. Surgem daí os museus comunitários, os ecomuseus, os museus de território, entre outras tipologias baseadas nas relações entre território, patrimônio cultural e sociedade, “processos relacionais mais articulados organicamente com os seus contextos sociais, sensíveis e abertos, capazes de tornar mais plurais os espaços e as ações museais” (Chagas, 2002, p. 95).

A reflexão sobre as presenças e ausências indígenas nos museus, somadas à ampliação da concepção de patrimônio cultural, unem-se à emergência de movimentos constituídos por grupos indígenas que reivindicam desde sempre a propriedade de seus bens culturais e o preenchimento de lacunas existentes nas instituições.

A matéria dos museus, herdeira de um pensamento deslocalizado, hoje é substrato para a sua reinterpretação e para que essas instituições possam se reimaginar elas mesmas, evitando a repetição da história dominante no

---

<sup>6</sup> A Nova Museologia tem como marco a Mesa de Santiago no Chile (1972), a mudança de perspectiva dos museus de espaços tradicionais de afirmação da civilização ocidental para espaço de transformação e desenvolvimento social. Portanto, a centralidade da memória e da cultura para o pleno exercício da cidadania, exercendo assim a museologia um papel central na ação social, em que o museu seja compreendido enquanto prática e processo social e cultural, seja apreendido, utilizado e reinventado para promover reflexão crítica, protagonismo social e melhores condições de vida a todos.

<sup>7</sup> A Museologia Social traz uma ruptura nos paradigmas dos museus, passando da predominância de uma prática de memória, patrimônio e museu inteiramente comprometida com a defesa dos valores das aristocracias, das oligarquias, das classes e religiões dominantes e dominadoras para uma perspectiva libertária com compromissos éticos no que diz respeito às suas dimensões científicas, políticas e poéticas.

presente ou subvertendo os regimes normativos do passado (Brulon, 2020a, p. 20).

Acompanhar esses deslocamentos nas imagens dos indígenas é importante para se ter um vislumbre da construção das narrativas em diferentes espaços, dentre eles, o museu de arte. Se o colecionamento foi pautado por séculos em um conhecimento sobre os outros, a partir da linguagem ocidental repleta de preconceitos e equívocos epistemológicos, a inserção indígena em instituições como o museu de arte pode funcionar como um outro mecanismo para conhecer os indígenas através da sua própria poética e elaboração curatorial.

## 2.1 ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA: ESSA FORÇA-PODER DE ATRAÇÃO

A partir de 2010, percebe-se que alguns museus brasileiros como Pinacoteca de São Paulo, Museu de Arte de São Paulo (MASP), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), voltam sua atenção às lacunas de representação de diferentes identidades nos museus de arte, ao mesmo tempo em que a problemática indígena ganha força dentro do sistema de arte e irrompe na esfera da arte contemporânea, transformando-se em tendência e eixo de trabalho.

Como exemplo, a exposição *Mira! Artes Visuais Indígenas Contemporâneas* (Figura 1) que circulou em 2013 pelo Centro Cultural e pelo Espaço do Conhecimento, ambos da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), foi também apresentada na Casa de Cultura da América Latina da Universidade de Brasília (UnB) e no Museu Nacional dos Correios, também em Brasília. A mostra foi uma grande e representativa exposição de arte indígena contemporânea, contando com mais de 100 obras de 54 artistas<sup>8</sup>, totalizando 27 etnias, distribuídas por 5 países (Bolívia, Brasil, Colômbia, Equador e Peru), contudo ainda sem uma curadoria indígena. A mostra centrou a atenção na diversidade artística da cultura indígena contemporânea, apresentando experiências estéticas dos povos nativos dentro de processos de interculturalidade e interlocução.

---

<sup>8</sup> A lista completa dos artistas participantes da exposição pode ser consultada através do link: <https://www.lettras.ufmg.br/padrao cms/documentos/eventos/indigena/cadernoFINAL.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2026.

Figura 1 – Registro da exposição *Mira! Artes Visuais Indígenas Contemporâneas* (2014)



Fonte: Espaço do Conhecimento Universidade Federal de Minas Gerais.<sup>9</sup>

A exposição *Adornos do Brasil indígena. Resistências contemporâneas* (Figura 2), que teve Moacir dos Anjos<sup>10</sup> como curador, esteve em cartaz no SESC Pinheiros, de setembro de 2016 a janeiro de 2017. A exposição era dividida em duas partes, uma apresentava peças do acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE USP) em vitrines, com os seguintes objetos: escarificadores, urnas funerárias, bonecas de cerâmica e adornos plumários; e a outra reunia trabalhos de artistas contemporâneos não-indígenas - em meio a essa polifonia, um telão projetava o discurso de Ailton Krenak na Constituinte no ano de 1987.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> As imagens estão disponíveis no site do Espaço do Conhecimento Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, através do link: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/mira-artes-visuais-contemporaneas-dos-povos-indigenas/>. Acesso em: 28 fev. 2026.

<sup>10</sup> Moacir dos Anjos é coordenador-geral do Museu do Homem do Nordeste, na Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Foi diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães — MAMAM (2001-2006) e coordenou o projeto de pesquisa e exposições *Política da Arte*, na Fundação Joaquim Nabuco (2009-2023).

<sup>11</sup> Em 1987, Ailton Krenak discursou na Assembleia Nacional Constituinte para defender os direitos dos povos indígenas, marcando o momento com um gesto de pintar o rosto com tinta de jenipapo, simbolizando o luto pelo retrocesso nas negociações e protestando contra a agressão aos seus direitos e territórios.

Figura 2 – Registro da exposição *Adornos do Brasil indígena: resistências contemporâneas* (2016)



Fonte: Metr pole\_arq.<sup>12</sup>

A novidade de *Adornos do Brasil indígena: resistências contemporâneas* foi exibir no mesmo espaço objetos, imagens e performances de indígenas e não-indígenas, ainda que com duas curadorias paralelas: os itens indígenas, em geral confeccionados sem a intenção de musealização e os itens não-indígenas, produzidos por artistas profissionais visando ao sistema das artes.

A aproximação física permitia notar diferenças no tratamento que se d  a cada categoria – etiquetas sucintas, com autoria coletiva ou an nima para os itens indígenas, etiquetas maiores, com nomes de indivíduos e explicações mais longas para os itens não-indígenas –, mas também fazia saltarem ressonâncias – como a possibilidade de comparar um conjunto completo de adornos corporais de determinada etnia com a fantasia do bloco de carnaval carioca Cacique de Ramos, objeto das fotos de Carlos Vergara (Goldstein, 2019, p. 78).

De acordo com Goldstein (2019), as conexões estabelecidas na mostra *Adornos do Brasil indígena* não foram evidentes, sugerindo a autora que, talvez, se

---

<sup>12</sup> As informações estão disponíveis no site da Metr pole\_arq, empresa atuante no campo de museus e exposições, através do link: <https://metropole.arq.br/adornos-do-brasil-indigena>. Acesso em: 28 fev. 2026.

os indígenas tivessem sido comissionados pelos curadores para uma participação mais direta e ativa nos processos, o resultado tivesse sido diferente.

Figura 3 – *Morí' erenkato eseru' – Cantos para a vida*, da série *Kahtiri Eõrõ – Espelho da vida* (2021)



Fonte: Pinacoteca de São Paulo.<sup>13</sup>

No ano de 2021, a exposição *Véxoa: Nós sabemos* foi realizada na Pinacoteca de São Paulo, na qual foram apresentadas obras de vinte e três artistas e coletivos indígenas, promovendo um debate importante sobre a representatividade e a inclusão da produção artística indígena em instituições culturais. Com curadoria de Naine Terena, ativista, educadora, artista e pesquisadora indígena do povo Terena, foi a primeira vez que a Pinacoteca sediou uma exposição de arte indígena nos seus cento e cinco anos de existência.

Em *Véxoa: Nós sabemos*, foi ativada a obra *Morí' erenkato eseru' – Cantos para a vida*, da série *Kahtiri Eõrõ – Espelho da vida* (Figura 3), em que a artista Daiara Tukano veste um manto *Tupinambá* e usa um espelho convexo na altura do seu rosto. Na performance, o uso do espelho produziu um deslocamento no modo

<sup>13</sup> As imagens estão disponíveis no site da Pinacoteca de São Paulo, através do link: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/vexoa-nos-sabemos/>. Acesso em: 28 fev. 2026.

de ver o acervo da Pinacoteca. Ao refletir o público e devolver o olhar à branquitude associada à historiografia dominante das escolas de arte, a ação evidenciava as ausências e lacunas presentes na narrativa institucional, tradicionalmente construída e preservada em vitrines e molduras.

É um espelho convexo que diminui o tamanho do reflexo, diminui aquele ego, deixa do tamanho pequeno que ele tem ou leva a pergunta de que espelhos são esses? Como atravessar esses espelhos? Atravessar e torná-lo maleável, um convite a outra lente que transforma essas imagens. É também um espelho de segurança, que as pessoas usam para se sentir seguras. É um convite a olhar a partir de outros afetos das memórias. Memória se tece com afetos (Tukano, 2021, p. 42).

A exposição contou com obras históricas e contemporâneas, buscando desnaturalizar a classificação da arte indígena como artefato etnográfico ou artesanato. Para Jochen Volz, diretor da Pinacoteca de São Paulo, a mostra é um marco da representatividade dentro da instituição:

A Pinacoteca de São Paulo se dedica às artes visuais brasileiras desde sua fundação, em 1905, mas somente em 2019 incorporou ao seu acervo obras de arte brasileira produzidas por artistas indígenas. Esta exposição é fruto de um diálogo ativo durante os últimos anos entre o museu e diversos atores da arte contemporânea de origem indígena brasileira, colocando em debate a história da arte que o museu pretende contar e as que permaneceram invisíveis (Véxoa [...], 2020).

Mesmo que *Véxoa: Nós sabemos* também incluía um número de trabalhos históricos ou outros, que poderiam ser previamente considerados como artesanato, esta é uma exposição que reivindica profundamente por outros critérios estéticos relacionados à contribuição das nações indígenas no Brasil hoje e de maneira inerente reflete sobre o papel da arte e do ativismo.

Já a 34ª Bienal de São Paulo, convidou, no ano de 2021, a maior quantidade de artistas indígenas de sua história. Foram cinco artistas brasileiros, Daiara

Tukano<sup>14</sup>, Sueli Maxakali<sup>15</sup>, Jaider Esbell<sup>16</sup>, Uýra Sodoma<sup>17</sup> e Gustavo Caboco<sup>18</sup>, e quatro artistas estrangeiros: Abel Rodríguez<sup>19</sup>, Jaune Quick-to-See Smith<sup>20</sup>, Pia Arke<sup>21</sup> e Sebastián Calfuqueo<sup>22</sup>.

---

<sup>14</sup> Daiara Tukano é artista, ativista, educadora e comunicadora da etnia Tukano, do Alto Rio Negro na amazônia brasileira, nascida em São Paulo. Graduada em Artes Visuais e Mestre em direitos humanos pela Universidade de Brasília – UnB; pesquisa o direito à memória e à verdade dos povos indígenas.

<sup>15</sup> Sueli Maxakali, nascida na aldeia Água Boa, Santa Helena de Minas, Minas Gerais, é professora, cineasta e liderança indígena. Destaca-se pelo resgate da memória e pela reinvenção contemporânea dos saberes do seu povo maxakali, com ênfase nas práticas femininas.

<sup>16</sup> Jaider Esbell nasceu na cidade de Normandia, RR, do povo Macuxi, foi um artista multimídia e curador independente. A cosmovisão de seu povo, as narrativas míticas e a vida cotidiana nas Amazônias compõem a poética de seu trabalho que se desdobra em desenhos, pinturas, vídeos, performances e textos. Definindo suas proposições artísticas como artivismo, as pesquisas de Esbell combinam discussões interseccionais entre arte, ancestralidade, espiritualidade, história, memória, política e ecologia.

<sup>17</sup> Uýra Sodoma nasceu em Santarém, PA, é uma artista indígena travesti brasileira, formada em biologia, com mestrado em ecologia, e atua na área de arte-educação. Em seus trabalhos artísticos, Uýra levanta pautas relacionadas aos direitos LGBTQIAPN+ e à defesa da Floresta Amazônica.

<sup>18</sup> Gustavo Caboco nasceu em Curitiba, PR, é artista visual originário do povo indígena Wapichana. Suas obras e pesquisas são atravessadas pelo reencontro com seus familiares da Terra Indígena Canauamin, em Boa Vista, Roraima, e se materializam por meio de diferentes técnicas e linguagens artísticas.

<sup>19</sup> Abel Rodríguez nasceu na Amazônia colombiana e é membro das comunidades Nonuya e Muinane.

<sup>20</sup> Jaune Quick-to-See Smith é artista, ativista e curadora indígena americana (Confederated Salish and Kootenai Tribes). Sua obra utiliza colagem, pintura e gravura para explorar a identidade nativa, o ambientalismo e o anticolonialismo, misturando arte pop e neoexpressionismo.

<sup>21</sup> Pia Arke nasceu na Groenlândia e seus trabalhos foram centrados nas consequências das relações coloniais entre a Dinamarca e a Groenlândia. Seus trabalhos envolveram preocupações da artista com os estereótipos ocidentais da identidade e cultura inuíte.

<sup>22</sup> Sebastián Calfuqueo vive e trabalha em Santiago do Chile, é de origem mapuche e seu trabalho utiliza seu patrimônio cultural como ponto de partida para propor uma reflexão crítica sobre o status social, cultural e político do sujeito mapuche na atual sociedade chilena.

Figura 4 – Jaider Esbell, *Carta ao Velho Mundo* (2021)



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.<sup>23</sup>

Em uma intervenção<sup>24</sup> artística (Figura 4) apresentada na 34ª Bienal de São Paulo, o artista Jaider Esbell sobrepõe imagens sobre fotos consagradas da história da arte e enxerta textos curtos com palavras que denunciam a colonização em um livro de História da Arte. Nesse caso, o artista propõe como poética a entrada da arte indígena contemporânea no circuito artístico e museal, utilizando do próprio sistema para criticá-lo, como protesto contra a ausência indígena. Esse gesto de intervenção material no livro, um objeto que tradicionalmente representa a autoridade e a legitimidade da narrativa historiográfica, funciona como uma forma de questionar a suposta neutralidade dessas narrativas e revelar as ausências e silenciamentos que marcaram a constituição da História da Arte. Quando Jaider intervém diretamente sobre imagens emblemáticas do cânone, o artista não apenas critica a centralidade das referências europeias na construção da historiografia artística, mas também

<sup>23</sup> A imagem encontra-se disponível em: <https://select.art.br/o-velho-mundo-esta-morrendo/>. Acesso em: 14 jun. 2025.

<sup>24</sup> A obra *Carta ao Velho Mundo*, de Jaider Esbell, ironiza e denuncia a colonização no Brasil, sobrepondo imagens sobre fotos consagradas da história da arte. Informações sobre a obra estão disponíveis em <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/03/20/carta-ao-velho-mundo/>. Acesso em: 14 jun. 2025.

reinscreve nesse espaço outras perspectivas e presenças. A ação evidencia como os livros e discursos que consolidaram a história da arte foram produzidos a partir de uma lógica colonial, na qual as produções e cosmologias indígenas foram frequentemente invisibilizadas ou relegadas a outros campos, como o da etnografia ou do artesanato.

Figura 5 – Vista da exposição *Moquém\_Surari: arte indígena contemporânea* (2021)



Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo.<sup>25</sup>

Ainda parte integrante da 34<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, a exposição *Moquém\_Surari: arte indígena contemporânea* (Figura 5) aconteceu no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM – SP) em 2021. A mostra apresentou trabalhos de trinta e quatro artistas indígenas que corporificaram transformações, traduções visuais de suas cosmologias e narrativas, presentificando a profundidade temporal que fundamenta suas práticas. De acordo com o curador da mostra, Jaider Esbell<sup>26</sup> (2021), as obras atestam a presença da arte indígena como uma presença atual, e

<sup>25</sup> A imagem encontra-se disponível no site do Museu de Arte Moderna de São Paulo, através do link: [https://mam.org.br/exposicao/moquem\\_surari-arte-indigena-contemporanea/](https://mam.org.br/exposicao/moquem_surari-arte-indigena-contemporanea/). Acesso em: 14 jun. 2025.

<sup>26</sup> Jaider Esbell nasceu em 1979, em Normandia-RR, e faleceu em 2021, em São Paulo-SP. Esbell pertence à etnia Makuxi. Autodenominava-se artista, escritor e produtor cultural, tendo também desempenhado o papel de curador. Esbell faleceu enquanto sua obra estava sendo exposta na 34<sup>a</sup> Bienal de São Paulo.

não como uma linguagem do passado. A ancestralidade é mobilizada no agora, “reconfigurando posições enunciativas e relações de poder para produzir outras formas de encontro entre mundos não fundamentadas nos extrativismos coloniais” (Esbell, 2021, p. 13).

Figura 6 – Vista da exposição *Nakoada: estratégias para a arte moderna* (2022)



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.<sup>27</sup>

*Nakoada: estratégias para a arte moderna* (Figura 6) aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM – RJ) em 2022. A curadoria foi do artista indígena Denilson Baniwa<sup>28</sup>. A exposição propôs abordar o modernismo em um tom crítico, mas sem deixar de pensar nas influências da Semana de 1922 para as artes e para a cultura brasileira, bem como para todo um movimento atual de artistas que deriva de grupos não-hegemônicos.

A partir do termo *Nakoada* começamos a pensar em corpos não padrões da sociedade e dentro da arte brasileira, como que estes corpos agenciam

<sup>27</sup> A imagem encontra-se disponível no site do Museu de Arte Moderna do RJ, através do link: <https://mam.rio/programacao/nakoada-estrategias-para-a-arte-moderna/>. Acesso em: 14 jun. 2025.

<sup>28</sup> Denilson Baniwa é artista de origem na nação Baniwa, tem como base de trabalho a pesquisa sobre aparecimentos e desaparecimentos de indígenas na história oficial do Brasil, ao mesmo tempo em que busca nas cosmologias indígenas e suas representações artísticas um possível método de compartilhar conhecimentos ancestrais e ao mesmo tempo criar um banco de dados com essas cosmologias como modo de salvaguardá-las.

discursos, conceitos e estratégias nesse país. É uma exposição que trabalha estratégias de permanência, estratégias de vida, estratégias de convívio a partir do exercício de poderes diferentes. Se há poderes que não são compatíveis ou que são muito díspares, é preciso de estratégias de convivência a partir de conflito, entendendo os poderes do outro (Nakoada [...], [2022]).<sup>29</sup>

Com a insurgência da arte indígena contemporânea nos espaços de arte, passa-se a discutir diferentes questões, como os estereótipos a respeito das artes indígenas, frequentemente associadas a peças de artesanato; a relação entre arte e ativismo indígena; o fortalecimento das cosmovisões indígenas; a autonomia, a representatividade e a pluralidade dos discursos dos artistas; e a prática de curadoria compartilhada.

## 2.2 AS PRESENÇAS DA ARTE INDÍGENA NO MARGS

O fortalecimento da arte indígena contemporânea no cenário museal nacional chama a atenção para as ausências indígenas nos acervos e exposições de arte, tensionando as dinâmicas e cadeias operatórias museais, envolvendo a hierarquia expositiva, processos de conservação, documentação, comunicação das obras. Este tensionamento está presente no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), onde as ausências e presenças da arte indígena revelam a necessidade de uma mudança em busca de uma maior representatividade dos povos indígenas no acervo e nas ações da instituição.

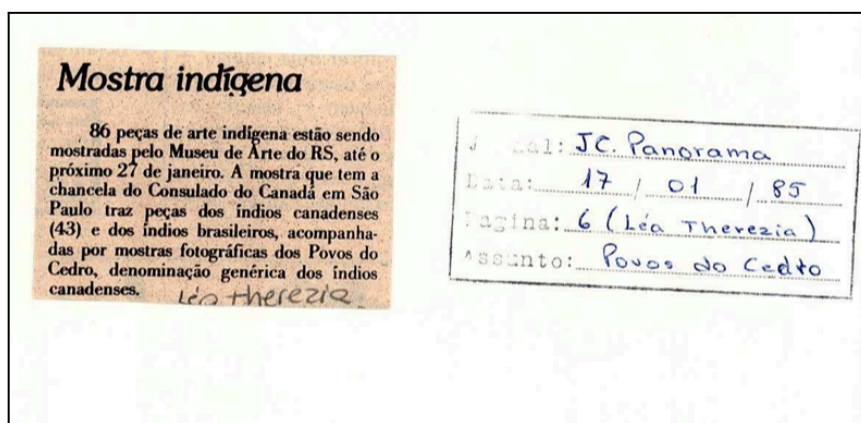
A pesquisa tem como centro de preocupação as relações entre o Museu de Arte do Rio Grande do Sul e comunidades indígenas, por meio das formas de se relacionar com a arte indígena ao longo da trajetória do museu até a atualidade, na qual o museu inicia um processo de aquisição de obras de artistas indígenas para seu acervo. Por meio do mapeamento da presença das artes indígenas no MARGS, a pesquisa desenvolve-se a partir da observação de processos de dominação, de ações ideológicas a partir de práticas com influências de um passado com características coloniais. Para Brulon (2024, p. 64), “a ferida colonial, aqui compreendida como nosso legado colonial compartilhado, inclui os museus em sua forma imperial e sua pretensão universal praticada ao longo de uma história de dominação”.

---

<sup>29</sup> Esta informação encontra-se no site do MAM-RJ. Disponível em <https://mam.rio/programacao/nakoada-estrategias-para-a-arte-moderna/>. Acesso em: 14 jun. 2025.

A partir de pesquisa no acervo documental do MARGS, foi encontrado o registro da exposição *Os povos do Cedro e a Arte dos índios<sup>30</sup> brasileiros*. A exposição, denominada *Mostra Indígena* (Figura 7), de acordo com o Boletim Informativo nº 24 do MARGS<sup>31</sup>, foi composta por quarenta e três peças dos *Povos do Cedro*, oriundas da Coleção do Museu Antropológico de Vancouver (Canadá), trinta e uma fotos no corredor e quarenta e oito peças de indígenas brasileiros. A mostra aconteceu entre os dias 9 a 27 de janeiro de 1985 nos espaços da Sala da Galeria, Pequena Galeria e no Corredor.

Figura 7 – *Jornal JC Panorama* (1985)



Fonte: acervo documental do MARGS.

O objetivo da exposição foi apresentar a cultura dos *Povos do Cedro*, denominação genérica para os indígenas canadenses que habitam a costa noroeste do Oceano Pacífico, “e que têm no cedro vermelho, abundante naquela região, a matéria-prima para a construção de suas habitações, seus meios de transporte, para a formulação de seus utensílios e para suas manifestações religiosas e artísticas” (Boletim Informativo do MARGS nº 24, 1985, p. 4).

Esta mostra, que tem a chancela do Consulado Geral do Canadá, é testemunho da importância que o governo desse país atribui à cultura popular, apoiando a arte ancestral dos Povos do Cedro, além de divulgá-la em outros países. Na pequena Galeria do MARGS, a arte dos índios brasileiros foi mostrada a partir da sua rica arte plumária, composta de

<sup>30</sup> A palavra *índio* carrega consigo imagens deturpadas e adjetivos ofensivos e durante a escrita desse trabalho se apresenta em itálico, ressaltando a carga de estereótipos históricos que carrega.

<sup>31</sup> O Boletim Informativo encontra-se disponível em [https://acervo.margs.rs.gov.br/periodicos/boletim-informativo-no-24/?perpage=20&order=DESC&orderby=date&pos=8&source\\_list=term&source\\_entity\\_id=7222&ref=%2Ftipo-de-documento%2Fboletim-informativo%2F%3Fperpage%3D20%26view\\_mode%3Dmasonry%26paged%3D1%26order%3DDESC%26orderby%3Ddate%26fetch\\_only%3Dthumbnail%252Ccreation\\_date%252Ctitle%252Cdescription%26fetch\\_only\\_meta%3D](https://acervo.margs.rs.gov.br/periodicos/boletim-informativo-no-24/?perpage=20&order=DESC&orderby=date&pos=8&source_list=term&source_entity_id=7222&ref=%2Ftipo-de-documento%2Fboletim-informativo%2F%3Fperpage%3D20%26view_mode%3Dmasonry%26paged%3D1%26order%3DDESC%26orderby%3Ddate%26fetch_only%3Dthumbnail%252Ccreation_date%252Ctitle%252Cdescription%26fetch_only_meta%3D). Acesso em: 14 jun. 2025.

peças que integram o acervo da FUNAI que aliou-se ao Ministério de Assuntos Indígenas do Canadá na formulação desta mostra itinerante (Boletim Informativo do MARGS nº 24, 1985, p. 4).

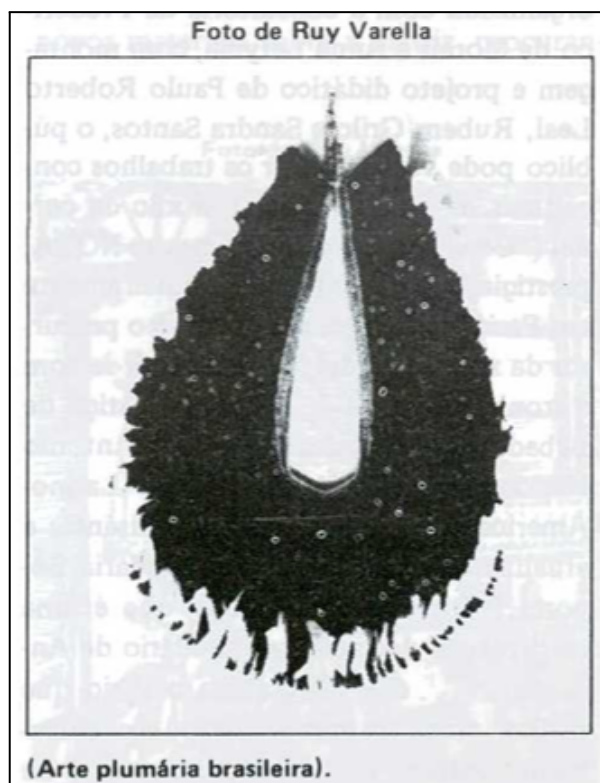
Integraram a mostra peças de vestuário, tecidas em fios naturais e pintadas ou tingidas com pigmentos vegetais, máscaras (Figura 8), acessórios e outros adornos (Figura 9) feitos com penas e plumas de pássaros, utensílios esculpidos em madeiras e tramados de palha, e concomitante à mostra, foram projetados filmes sobre a cultura dos *índios* canadenses e brasileiros.

Figura 8 – Máscara indígena exposta em *Os povos do Cedro e a Arte dos índios brasileiros* (1985)



Fonte: acervo documental do MARGS.

Figura 9 – Adorno com plumas exposto em *Os povos do Cedro e a Arte dos índios brasileiros* (1985)

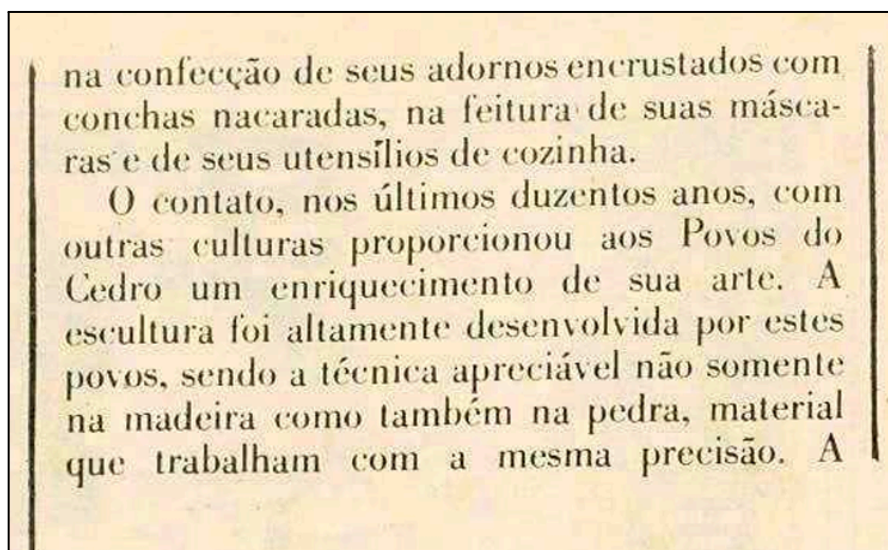


Fonte: acervo documental do MARGS.

Diante dos documentos<sup>32</sup> relacionados à mostra *Os povos do Cedro e a Arte dos índios brasileiros*, foi possível perceber falas que relacionam o indígena a teorias evolucionistas, colocando-os em um momento inicial do desenvolvimento humano. Para Vieira (2018), o evolucionismo foi uma forma de explicar a diversidade às custas da inferiorização do outro, estabelecendo os povos indígenas como puros a serem educados e catequizados. Na análise dos documentos foram encontradas frases como (Figura 10): “o contato, nos últimos duzentos anos, com outras culturas proporcionou aos *Povos do Cedro* um enriquecimento de sua arte” (Jornal JC Panorama, 1985, p. 1) ou “O salão de arte plumária dos indígenas brasileiros merece a maior atenção, pois é uma manifestação de grande beleza, comprovando a sensibilidade dos primitivos habitantes do Brasil” (Jornal Zero Hora, 1985, p. 9).

---

<sup>32</sup> Disponíveis em:  
<https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/50589/ATIV00729-1.pdf>.  
Acesso em: 14 jun. 2025.

Figura 10 – *Jornal JC Panorama* (1985)

Fonte: acervo documental do MARGS.

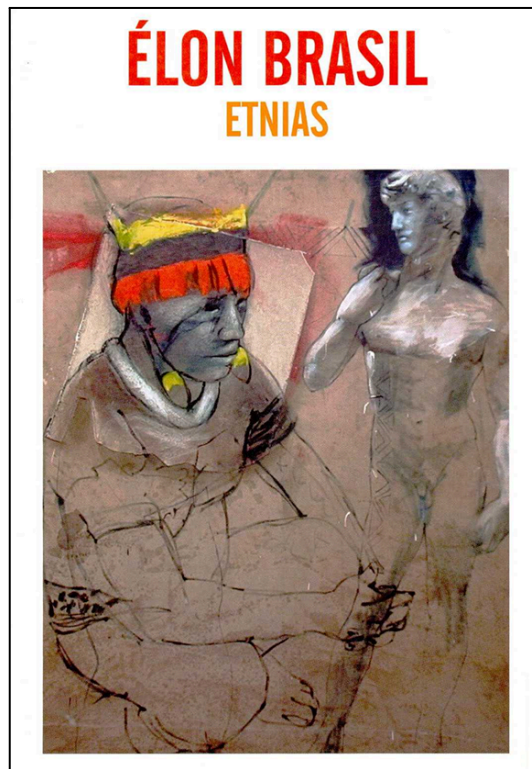
No entanto, é possível perceber por meio de matérias de jornal à época, preocupações com a preservação da cultura indígena brasileira, comparando a realidade dos indígenas no Brasil aos povos originários do Canadá: “uma lástima que nossos indígenas brasileiros não vivam estágio semelhante (ao Canadá). Aqui, a destruição cultural é física, é tão veloz que talvez não haja tempo de um renascimento” (Moraes, 1985, p. 5).

No ano de 2005, aconteceu no MARGS a exposição *Etnias* (Figura 11), do artista Élon Brasil (Niterói, 1957). De acordo com a curadora Jussara Ronchetti, a mostra apresenta as imagens como “idealizadas de *índios* fortes, guerreiros, mas também homens-pássaro, alma de pássaros da mata do Xingu; mulheres pensativas de olhar distante, crianças e adolescentes tímidas, alegres, inocentes, curiosas” (Ronchetti, 2005, p. 5).

Embora tenha descendência indígena, Élon não se considera um artista indígena: “muito embora tenha sangue indígena, não sou indígena, acho que este título de pintor indígena fica melhor para os mais próximos de sangue, minha pintura é étnica”.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Depoimento do artista enviado por e-mail para a autora em 2 de setembro de 2025. [Para o quê?]

Figura 11 – Folder da exposição *Etnias* (2005)



Fonte: acervo documental do MARGS.

A exposição, inaugurada no dia 19 de abril de 2005, data marcada como *Dia do Índio*<sup>34</sup>, foi resultado de uma pesquisa que o artista realizou ao longo de seis anos, junto aos indígenas no Xingu. A partir de retratos da figura indígena produzidos em óleo sobre tela e resina, o artista apresenta imagens que remetem às canções, aos rituais mágicos e à ancestralidade dos indígenas.

No trabalho de Élon Brasil, observa-se uma relação de maior proximidade com os temas escolhidos para representação. Em grande parte das obras apresentadas na exposição *Etnias*, o artista explicita os nomes e identifica as etnias (Figura 19) dos indígenas retratados. Reflete-se aqui sobre o que traz a antropóloga Ilana Goldstein (2019) acerca do que considera arte pró-indígena, definida como uma arte que atinge diversos graus de proximidade com os universos indígenas.

<sup>34</sup> A denominação *Dia do Índio* foi alterada por meio de uma lei sancionada em 2022, passando a denominar-se Dia dos Povos Indígenas. O Dia dos Povos Indígenas surgiu no país na década de 1940, sendo que sua criação tem relação com o Congresso Indigenista Interamericano, realizado em Pátzcuaro, no México, em abril de 1940. Esse evento reuniu autoridades de quase todas as nações americanas e estabeleceu uma série de recomendações que tinham como objetivo gerar maior atenção para as populações indígenas.

O texto curatorial da mostra<sup>35</sup> narra relatos sobre viagens e aventuras pelo Brasil, “curioso para conhecer cidades e culturas diferentes, o fascínio pelos *índios*, suas canções, seus rituais mágicos, a ancestralidade soou mais forte em suas veias e ele encontrou o tema *Etnias*” (Homo Brasilis, 2005, p. 3). De acordo com o artista, toda a pintura inspirada nas temáticas indígenas fundamenta-se em experiências reais: “convivi com eles, saí para caçar junto, experimentei carne de macaco. Viver entre os índios do Xingu é uma fantástica experiência de vida” (Homo Brasilis, 2005, p. 3).

No caso de *Élon Brasil*, deu-se um grau de aproximação com os indígenas ao longo de suas vivências com a comunidade do Xingu, porém, a iniciativa representa um grau de aproximação ainda pequeno, pois diferencia-se, por exemplo, dos casos trazidos por Goldstein para ilustrar a arte pró-indígena.

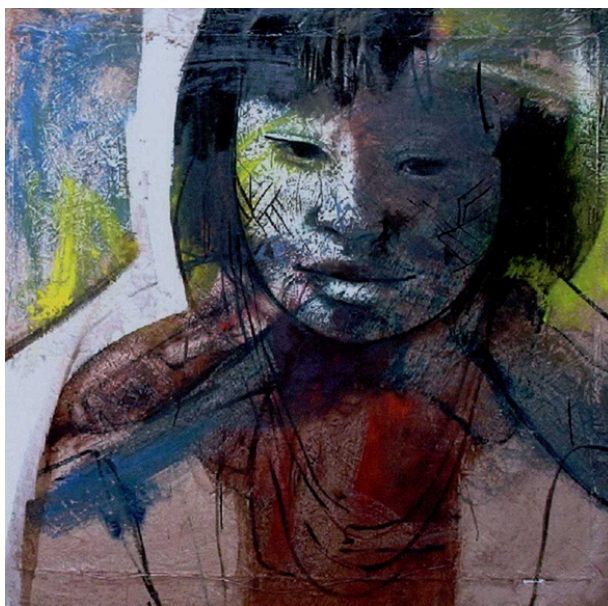
Emblemático é o caso de Ernesto Neto: frequentou rituais Huni Kuin e criou vínculos afetivos com pajés, antes de convidá-los para colaborações artísticas em São Paulo, Bilbao, Veneza e Viena. Nas primeiras parcerias, apenas Neto assinava e concebia a instalação, dentro da qual os Huni Kuin conduziam rituais. Nas últimas, a contribuição dos Huni Kuin cresceu e seus grafismos tradicionais se espalharam pelo espaço. Mesmo assim, quem merece atenção da imprensa e quem recebeu convite da Pinacoteca de São Paulo, em 2018, foi o artista carioca (Goldstein, 2019, p. 86).

Por mais que exista algum esforço por parte dos artistas, curadores e pesquisadores não-indígenas em abrir espaços para o preenchimento das lacunas de representatividade indígena nas instituições artísticas, o protagonismo, na maioria das vezes, não é dos artistas e comunidades indígenas. Goldstein é contra a ideia de uma arte pró-indígena ao observar que, ainda que o artista incorpore vivências e contribuições indígenas em sua produção, o reconhecimento continua centrado no artista e nas instituições, relegando o indígena a uma posição secundária. É o que percebe-se na exposição *Etnias* (Figura 12), onde o artista incorpora as imagens, figuras e tradições indígenas em seu trabalho, porém, não traz consigo para o reconhecimento a comunidade indígena, tornando a presença indígena apenas fonte de sua pesquisa e matéria para o seu trabalho.

---

<sup>35</sup> O material de divulgação e texto curatorial da mostra, intitulado *Homo Brasilis*, encontra-se disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/174509/RT00972.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2026.

Figura 12 – Élon Brasil, *Reflexão de Yarinã* (2003)



Fonte: acervo documental do MARGs.

O terceiro resultado da busca por *Materiais gráficos e publicações*, resultou no material da exposição *Inípo: caminho da transformação* (Figura 13), de Denilson Baniwa, com curadoria de Gabriel Cevallos. Esta foi uma exposição-percurso, com exibição fragmentada em três locais (Goethe-Institut Porto Alegre, Salas Negras do MARGs e Casa de Cultura Mário Quintana) e um virtual (Instagram do festival Kino Beat<sup>36</sup>), que apresentou pintura mural, gravuras digitais, vídeos, lambe-lambe e um filtro digital interativo. A mostra contou com dez obras<sup>37</sup> do artista, procedentes de coleções particulares e recebeu cerca de cinco mil visitantes<sup>38</sup> ao longo do seu período de exibição no museu.

<sup>36</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/kinobeatfestival/>. Acesso em: 2 mar. 2026.

<sup>37</sup> As dez obras que fizeram parte da exposição são: *sukuryu-tapuya*, *anory-tapuya*, *Catitu*, *Kwatá – tapuya*, *pirá-tapuya*, (*Título não informado*) 2021, *Aru-Tapuya*, *Urubu Tapuya*, *Floresta-Casa derrubada (A última maloca do fim do mundo)*, *Ty Ty – memórias de beija-flor*.

<sup>38</sup> Esta informação encontra-se no acervo documental do MARGs. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/atividades-do-margs/denilson-baniwa-inipo-caminho-de-transformacao/>. Acesso em: 2 mar. 2026.

Figura 13 – Denilson Baniwa, *INÍPO: caminhos da transformação* (2021)



Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

No MARGS, a exposição se inseriu no programa expositivo *Poéticas do agora*, um dos eixos curatoriais criados a partir de 2019, e que destaca artistas com produção atual, cujas pesquisas recentes em poéticas visuais têm se mostrado promissoras e relevantes no campo artístico contemporâneo, “tendo por objetivo valorizar produções em poéticas visuais artísticas que investem na pesquisa e experimentação de linguagem, bem como na transdisciplinaridade dos meios, operações e procedimentos”.<sup>39</sup>

O museu conta com outro eixo curatorial denominado *Histórias Ausentes*, voltado a projetos de resgate, memória e revisão histórica, em que “o programa busca destacar trajetórias, atuações e produções artísticas, em especial àquelas não plenamente visibilizadas no sistema da arte e/ou pelos discursos dominantes da historiografia”,<sup>40</sup> entretanto, observa-se que a exposição dedicada à arte indígena, *INÍPO*, não foi inserida nesse eixo curatorial.

<sup>39</sup> Esta informação encontra-se no site do MARGS, na aba *A instituição hoje*. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/o-margs-e-sua-historia/#1597252483238-fac7b6f1-749e>. Acesso em: 2 mar. 2026.

<sup>40</sup> Esta informação encontra-se no site do MARGS, na aba *A instituição hoje*. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/o-margs-e-sua-historia/#1597252483238-fac7b6f1-749e>. Acesso em: 2 mar. 2026.

Em uma das *Salas Negras* do MARGS, foi apresentada a série de gravuras digitais *Aquela gente que se transforma em bicho*, com três gravuras feitas para exposição, em um total de oito. Os trabalhos retratam alguns dos seres duplos (espírito bicho-gente), que na teoria do perspectivismo indígena, indica que “tudo o que existe no cosmos pode ser sujeito, mas todos não podem ser sujeitos ao mesmo tempo, o que implica uma disputa” (MARGS, 2019, p. 3). As infogravuras de Denilson Baniwa são parte de sua produção e apresentam como o artista articula tradição e tecnologia em sua arte, a partir de uma técnica que parte de uma lógica da gravura tradicional (matriz, reprodução, impressão), mas de uma realização no ambiente digital. As três infogravuras que foram realizadas para a exposição *INÍPO*, foram: *Urubu Tapuya*, 2021 (Figura 14), *Aru-Tapuya*, 2021 (Figura 15) e obra de título não informado, 2021 (Figura 16).

Figura 14 – Denilson Baniwa, *Urubu Tapuya* (2021)



Fonte: acervo artístico do MARGS.

Figura 15 – Denilson Baniwa, *Aru-Tapuya* (2021)



Fonte: acervo documental do MARGS.

Figura 16 – Denilson Baniwa, obra de título não informado (2021)



Fonte: acervo documental do MARGS.

Na outra Sala, foram exibidos dois vídeos do artista, *Ty Ty – memórias de beija-flor e Floresta- Casa derrubada (A última maloca do fim do mundo)*. Os vídeos abordam questões de indígenas em contexto urbano, as memórias da floresta, a constante luta por territórios, e as violências da colonização.

A possibilidade de encontros e alianças entre mundos, a busca por uma comunicação interdependente, as traduções e escutas das vozes de animais, vegetais, minerais e de outros reinos já classificados pela ciência ou fabulados pela arte, são alguns dos pontos que confluem a exposição.

Outra exposição que aconteceu no MARGS em 2022, e que contou com a presença de artistas indígenas foi a mostra *Coleção Sartori - A arte contemporânea habita Antônio Prado* (Figura 18). A exposição contou com mais de duzentos e cinquenta obras, dentre elas a obra apresentada na Figura 25, de cem artistas dos quais identificou-se seis artistas indígenas: Pajé Dua Busê<sup>41</sup>, Xadalu Tupã Jekupé (Figura 17), Maspã Huni Kuin<sup>42</sup> e José Verá, Gustavo Caboco<sup>43</sup>, Karai Mariano<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Pajé Huni Kuin, mestre da medicina da floresta e da cura, vive na aldeia Coração da Floresta, na terra indígena do Alto Rio Jordão. Reconhecido por seus conhecimentos tradicionais, que ensina através da criação de uma escola viva, o Parque União da Medicina, onde cultiva e estuda as plantas medicinais do seu povo.

<sup>42</sup> Mestre e artesã da etnia Huni Kuin, conhecida pela arte da tecelagem e por transmitir a cultura tradicional do seu povo, especialmente através dos padrões geométricos Huni Kuin, os *kenê*.

<sup>43</sup> Do povo Wapichana, atua nas áreas das artes visuais, da literatura e do cinema. Sua produção se desdobra em múltiplas linguagens, como desenho, pintura, têxtil, instalação, performance, fotografia, vídeo, som e texto, constituindo dispositivos para reflexão sobre os deslocamentos dos corpos indígenas, os processos de (re)territorialização e a produção da memória.

<sup>44</sup> Karai Mariano é mestre e artista indígena.

Figura 17 – Xadalu Tupã Jekupé, *Invasão colonial meu corpo nosso território* (2019)



Fonte: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.

*Coleção Sartori* apresentou uma amostra da coleção particular do empresário e colecionador Paulo Sartori, sediada em Antônio Prado, cidade da região da serra gaúcha e tombada pelo IPHAN, a coleção resulta do empreendimento pessoal que, a partir de 2014, passa a formar uma coleção particular que hoje se destaca pela representatividade da arte brasileira, sobretudo contemporânea, com destaque para a presença da arte sul-rio-grandense dos séculos XX e XXI. Dentro da mostra, entre as vinte e uma obras de artistas indígenas, o artesanato indígena guarani foi exposto no museu de arte, justaposto às demais obras da mostra.

Figura 18 – *Coleção Sartori: a arte Contemporânea habita Antônio Prado (2022)*



Fonte: acervo documental do MARGS.

Ao apresentar lado a lado nomes de artistas e artesãos, a exposição propõe uma indiferenciação entre o *artesanato* e a arte indígena legitimada, gesto que, em um museu de perfil tradicional, revela um movimento de questionamento das hierarquias culturais. Essa iniciativa pode servir como ponto de partida para discutir de que modo as produções populares e indígenas foram historicamente classificadas, marginalizadas ou reinterpretadas nas narrativas museológicas. Para Goldstein (2014), o *artesanato*, com raras exceções, vem sendo ignorado ou relegado a segundo plano e “separar o artesanato da arte é uma das estratégias de hierarquização do sistema” (Goldstein, 2019, p. 64).

Entendo e me parece que a categorização de arte indígena contemporânea traz alguns porquês para seu enquadramento, que baseiam-se talvez, no reconhecimento dos suportes e formas que as produções trazem, por estarem ajustados ao que se considera arte pelos cânones e pela história da arte oficial – trocando em miúdos, ainda que a categoria arte contemporânea indígena seja uma reivindicação de grupos de artistas indígenas e aliados, o balizamento da mesma se dá pela aceitação de pesquisadores, historiadores da arte, curadores, entre outros, que vêem nela, uma maior aproximação com o que reconhecem enquanto arte (Jesus, 2022, p. 3).

No contexto do MARGS, tal escolha curatorial aproxima-se de uma perspectiva que tensiona as fronteiras entre arte e artesanato, autoria individual e criação coletiva, propondo novas leituras sobre a presença indígena nas instituições de arte. Ao reconhecer o valor estético, simbólico e político dessas produções, o museu contribui para deslocar paradigmas e reconfigurar as formas de visibilidade e representação dos povos indígenas no campo da arte contemporânea. Britto (2023) ressalta a importância dos debates e da crítica nos museus, afirmando que a distinção entre arte e artefato e o caráter inovador das produções artísticas têm ganhado outros vieses nos debates de crítica da arte, filosofia e história.

Em ações pontuais, o MARGS tem desenvolvido ações e programação que contempla a presença indígena no museu, porém, ter alguns artistas indígenas na programação de exposições ou na coleção, não torna o museu um espaço anticolonial. Esses movimentos de inclusão da temática e presença indígenas nos museus de arte, como cita Carneiro (2024), não tem sido resultado da benevolência de diretores das instituições, senão antes uma resposta a clamores da sociedade.

Então, é possível questionar a mudança que a entrada desses grupos subalternizados realmente causa, por exemplo, nos padrões que atribuem validade e que qualificam o cânone. Isto é, a pluralidade permite que haja uma inserção, um alargamento ou uma ruptura radical dos modos de implementar, pensar e agir politicamente nos museus? (Carneiro, 2024, p. 54).

As ações de inclusão, diversidade e pluralização nos museus não significam a superação das contradições nele existentes, como se essas contradições não fossem um processo que envolve um nível de conflito, ou, se, a partir da adoção de algumas medidas em relação a acervos, como a aquisição das obras de José Verá, e aos programas públicos, como a presença de Verá e sua família no museu, o problema pudesse ser superado.

Para Carneiro (2024), as inclusões e inserções de práticas artísticas marginalizadas quando realizadas de acordo com os interesses de minorias dominantes, podem incorrer em esforços que são superficiais e meramente simbólicos, que servem apenas para manter a hierarquia de poder dos espaços de arte.

É possível perceber que ainda existe uma permanência no modelo das estruturas de poder no museu de arte, ainda que este possa afirmar seu compromisso com a diversidade e pluralidade, contribui pouco comparado ao reforço da manutenção de seu próprio poder. Como provoca Amanda Carneiro (2024),

“quantos diretores de museus, curadores, conselheiros e patronos não são brancos?” (Carneiro, 2024, p. 57).

É possível identificar o apagamento indígena no acervo artístico do MARGS, a partir de seu acervo composto das mais de seis mil obras, que contemplam diferentes períodos e linguagens, porém são em sua maioria modernas (datam do final do século XIX até meados do século XX) e produzidas em linguagens como pintura, escultura, desenho ou gravura, tendo como autores artistas homens e brancos. Obras de diferentes épocas e linguagens artísticas como *Moema*, 1895, de Rodolpho Bernardelli, *Waiurá Tukano com pintura urucum*, 2014, de Bina Monteiro, *Segunda missa no Brasil “dita a da posse “d’après Vitor<sup>45</sup> Meirelles*, 2004, *Como era gostoso meu Francês*, 1993, de Glauco Rodrigues ou *Na quinta-feira pela manhã*, 2000, de João Câmara, são exemplos de obras presentes no acervo do MARGS que representam indígenas, mas que foram produzidas por artistas não-indígenas.

Sobre esta prática de representação, Brulon (2024) aborda a ideia de performance do antigo, na qual o museu é uma ideia que povoa os imaginários diversos, resultando em uma representação limitada do indígena na história da arte e para além dela.

A sociedade brasileira foi construída dentro de todo um imaginário social a respeito do que são as pessoas indígenas e até mesmo sobre o que é a ‘arte indígena contemporânea’. Essa arte não deixa de trazer tradicionalidade, mas ela mostra que temos uma cultura viva, que se adapta aos tempos – que na nossa concepção, é como se existisse todos os tempos ao mesmo tempo (Kayapó, 2023, p. 17).

Do lugar do indígena como representação do *Outro* à participação no cenário artístico e museal, os sujeitos indígenas ainda têm pouco espaço, pouca representatividade e pouco poder de decisão no sistema das artes, o que lamenta Goldstein (2019), afinal é importante confrontarmos pressupostos diferentes, buscarmos analogias pelas quais categorias como arte ou imagem podem ter outros sentidos.

Ao longo da última década, o posicionamento da gestão, direção e curadoria do MARGS em relação a uma abertura para novos pressupostos e pontos de partida para pensar o museu, aparenta um envolvimento mais crítico com os acervos. No texto institucional do MARGS, em seu site, são abordados os posicionamentos do museu hoje:

---

<sup>45</sup> O título da obra aparece grafado como “Vitor” no catálogo artístico do MARGS.

[...] Isso levou ao exame de hierarquias, assimetrias e leituras consensuais que reiterariam a construção de um cânone entre as obras da coleção e no interior dela, cujo caráter excludente passou a ser reavaliado à luz das questões contemporâneas, em favor da exigência de maior compromisso com pluralidade, diversidade, inclusão, representatividade e equidade. Nessa orientação, assumiu-se o compromisso com questões como a necessidade de se descolonizar narrativas eurocêntricas, dessacralizar a retórica autoritária dos discursos canônicos, tensionar hierarquias preestabelecidas que reiteram os relatos dominantes, e explicitar as presenças e ausências no acervo e nas exposições.<sup>46</sup>

Busca-se debater se o museu de fato tem conseguido contracolônizar narrativas eurocêntricas e ir contra o autoritarismo dos cânones atuando em ações pontuais que exploram alguma diversidade e pluralidade em seus espaços. Passa-se a questionar “se o museu é produto de uma historicidade, de um conjunto de paradigmas coloniais, e se a decolonialização pressupõe um deslocamento radical dessa instituição, seria o museu decolonial um não museu, o fim dessa instituição” (Carneiro, 2024, p. 56).

Percebe-se ações recentes por parte do museu a fim de movimentar as estruturas de exibição e de formação de acervos, em abordagens mais críticas e que abrangem a sociedade em sua diversidade. Como exemplo é possível citar as mostras *Presença Negra no MARGS*<sup>47</sup> (2022), e *Gostem ou não: artistas mulheres no acervo do MARGS*<sup>48</sup> (2020).

O ponto de partida do projeto *Presença Negra no MARGS* foi um trabalho de revisão crítica do acervo do Museu e de sua formação ao longo de quase sete décadas. Foram problematizados os números levantados, percebeu-se o reduzido número de obras de artistas negros no acervo, sendo cento e trinta e quatro, em um total de mais de cinco mil e novecentas obras pertencentes ao acervo da instituição. A reflexão sobre ausências, exclusões, invisibilidades e silenciamentos de sujeitos racializados logo passou a englobar não somente a coleção do Museu, mas também o campo das artes visuais como um todo.

A mostra *Gostem ou não: artistas mulheres no acervo do MARGS* apresenta um conjunto de dezoito obras, acompanhadas de textos sobre as artistas e sua produção, segundo a perspectiva da curadoria, que foi a de investigar no acervo

<sup>46</sup> Esta informação encontra-se no site do MARGS. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/o-margs-e-sua-historia/#1597252483238-fac7b6f1-749e>. Acesso em: 24 maio 2025.

<sup>47</sup> Informações sobre a mostra em <https://www.margs.rs.gov.br/midia/presenca-negra-no-margs/>. Acesso em: 2 mar. 2026.

<sup>48</sup> Informações sobre a mostra em <https://acervo.margs.rs.gov.br/atividades-do-margs/versao-virtual-da-exposicao-gostem-ou-nao-artistas-mulheres-no-acervo-do-margs/>. Acesso em: 2 mar. 2026.

artístico do MARGS artistas mulheres que consolidaram suas carreiras através de instâncias de legitimação ou autolegitimação. Entre os compromissos da exposição, estava a reivindicação histórica e reparatória por uma maior visibilidade, representatividade e legitimação das artistas mulheres. De acordo com o texto do *release* de *Gostem ou Não*, tratava-se de um empenho que ganhou evidência no MARGS no primeiro ano da atual gestão, resultando em um conjunto de exposições monográficas de artistas mulheres<sup>49</sup> apresentadas em 2019.

Apesar de muitos museus e instituições de arte em todo o mundo terem adotado políticas de inclusão mais amplas se comparadas a momentos históricos anteriores, ainda é necessário questionar se esses esforços foram suficientes para incorporar práticas artísticas que foram previamente marginalizadas por essas mesmas organizações.

Buscando tornar-se mais abrangente, o MARGS instaurou, desde 2019, um eixo curatorial denominado *Histórias Ausentes*. Com o objetivo de estabelecer eixos definidos como prioritários para a política de exposições, o *Histórias Ausentes* compromete o museu com um:

Programa voltado a projetos de resgate, memória e revisão histórica que procura conferir visibilidade e legibilidade a manifestações e narrativas artísticas, destacando trajetórias, atuações e produções artísticas, em especial àquelas não plenamente visibilizadas no sistema da arte e/ou pelos discursos dominantes da historiografia.<sup>50</sup>

Acredita-se, com essa pesquisa, que os indígenas deveriam fazer parte desse processo de recuperação, memória e revisão histórica de manifestações e narrativas. Porém, não houve nenhuma exposição de um artista indígena dentro do eixo curatorial *Histórias ausentes*, desde o ano de sua criação, em 2019. A partir de uma análise realizada entre os anos de 2019 (início da atual gestão do diretor curador) até os dias atuais, percebeu-se que das setenta e uma exposições que aconteceram no MARGS, apenas uma foi de um artista indígena: *INÍPO: caminhos de transformação* (2021/2022), de Denilson Baniwa.

A exposição de Baniwa, em 2021, fez parte da linha de curadoria *Poéticas do agora*, programa este que destaca artistas com produção atual cujas pesquisas

---

<sup>49</sup> As artistas que participaram da mostra foram Alice Brueggemann, Angelina Agostini, Anico Herskovits, Carla Borba, Caterina Baratelli, Christina Balbão, Elaine Tedesco, Élle De Bernardini, Maria Lídia Magliani, Marina Camargo, Regina Silveira, Rosa Bonheur e Têti Waldruff.

<sup>50</sup> Esta informação encontra-se no site do MARGS. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/o-margs-e-sua-historia/#1597252483238-fac7b6f1-749e>. Acesso em: 20 jun. 2025.

recentes em poéticas visuais têm se mostrado promissoras e relevantes no campo artístico contemporâneo<sup>51</sup>.

A lacuna identitária ainda existe juntamente com a necessidade de ampliar a representatividade das produções indígenas na narrativa institucional do MARGS. A hierarquização do sistema da arte ainda é predominante de artistas não-indígenas e brancos nas exposições e nos acervos artísticos do museu.

Para Naine Terena (2022b) as instituições museológicas precisam repensar seus acervos, reimaginar, atualizar e reescrever suas coleções e programas a partir de uma perspectiva contracolonial, com políticas públicas para as culturas indígenas, inserindo-os em seus planos de ação e de trabalho.

Cabe aqui também problematizar as motivações para esse crescimento no interesse nessas manifestações artísticas indígenas e na arte indígena contemporânea. Terena (2022b) chama a atenção para o atual reconhecimento da arte indígena contemporânea lançando um questionamento: “tudo que existia antes da emergência de artistas, coletivos, curadores e críticos originários, não era/é arte para as pessoas que estão envolvidas com a história da arte?” (Terena, 2022b, p. 14). A autora afirma entender que a categorização de arte indígena contemporânea traz alguns porquês para seu enquadramento, que baseiam-se, no reconhecimento dos suportes e formas que as produções trazem, por estarem ajustados ao que se considera arte pelos cânones e pela história da arte oficial.

Ainda que a categoria arte contemporânea indígena seja uma reivindicação de grupos de artistas indígenas e aliados, o balizamento da mesma se dá pela aceitação de pesquisadores, historiadores da arte, curadores, entre outros, que veem nela, uma maior aproximação com o que reconhecem enquanto arte. E não digo isso enquanto uma crítica, porque, das vezes que arrisquei a produzir obras artísticas fiz as composições aproveitando todos os elementos que remetessem ao que os não indígenas pudessem ter melhor compreensão da mensagem que eu queria repassar, porque nesses casos, eram artes ativistas que traziam denúncias claras e precisas acerca de temas relacionados aos povos indígenas (Jesus, 2022, p. 16).

É importante elencar também iniciativas, que podem ser percebidas como exemplo e que trazem diversidade para as exposições de arte, como em Porto Alegre, no Museu da UFRGS, instituição que realiza exposições, projetos e ações educativas elaborados de forma interdisciplinar voltados para todos os públicos, abordando as pesquisas e discussões acadêmicas desenvolvidas e tematizadas na

---

<sup>51</sup> Esta informação encontra-se no site do MARGS. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/o-margs-e-sua-historia/#1597252483238-fac7b6f1-749e>. Acesso em: 3 ago. 2025.

universidade. Neste museu esteve presente a exposição *Kya: tramas, teias e redes guarani mbya e juruá*<sup>52</sup>. A mostra (Figura 19), de longa duração, esteve aberta entre os dias sete de abril a oito de agosto de 2025. Com curadoria de Lucas Icó, a mostra reúne trabalhos em arte, audiovisual, fotografia, escultura, tecelagem e apresenta pesquisas relacionadas às temáticas indígenas.

Figura 19 – *Kya: tramas, teias e redes Guarani Mbya e Juruá* (2025)



Fonte: acervo pessoal da autora.

Em texto curatorial, Cláudia Porcellis Aristimunha, diretora do Museu da UFRGS, salienta a importância do museu ser percebido como um espaço de fruição, mas também um espaço de democratização de saberes, de oportunidade para conhecer outras epistemologias, além daquelas que colonizaram corpos, saberes e que inventaram a instituição museu. Conforme a diretora, “neste museu apresentamos cosmovisões outras, ao mesmo tempo em que nos constituímos como mais um ponto de apoio às lutas dos povos indígenas” (Aristimunha, 2025, p. 14).

---

<sup>52</sup> Mais informações sobre a mostra *Kya: tramas, teias e redes Guarani Mbya e Juruá* estão disponíveis em <https://www.ufrgs.br/museu/kya/>.

A mostra apresentou-se inovadora no cenário museal gaúcho por ser uma construção coletiva com o grupo de Artistas e Artesãos da *Tekoa Anhetengua e Tekoa Nhe'engatu*, localizadas na Lomba do Pinheiro, em Porto Alegre, e reúne obras de artistas<sup>53</sup> indígenas e não indígenas.

A prática de uma construção coletiva, como ocorreu em *Kya: tramas, teias e redes Guarani Mbya e Juruá*, em que a aldeia foi convidada a pensar a exposição junto com o museu, ainda é pouco vista nos museus de arte e prova que é possível contar com a participação efetiva dos indígenas nos processos curatoriais. Conforme aponta Goldstein (2019), o tipo de manifestação artística mais rara no Brasil é aquela pensada e realizada majoritariamente ou totalmente por indígenas.

Em um mundo em que cada vez mais indígenas têm ocupado espaços institucionais, a arte indígena é um instrumento importante para reafirmarmos nossa identidade e lutar contra a discriminação e a tentativa do apagamento cultural. Temos o dever de desconstruir estereótipos. A nossa arte tem sido fundamental para ensinarmos pessoas não-indígenas um pouco mais sobre nós. Ela tem sido usada como uma ferramenta educativa para promover o respeito e a compreensão das culturas originárias, especialmente em contextos urbanos e escolares (Silva<sup>54</sup>, 2025, p. 40).

Outro aspecto que chama a atenção na mostra é a presença do artesanato guarani. Para além das redes, que são tema central da exposição e tem nas cestas uma conexão com a história da criação das mulheres. De acordo com Araci da Silva (2025), o Deus *Nhanderu* criou as mulheres a partir de um cesto, e a fim de que pudessem produzir seus próprios cestos, presenteou-as com uma muda de taquara, que cresceria e permitiria que a geração de material para novos cestos. Os animais entalhados em madeira fizeram parte da expografia, em estruturas de madeira ou no chão, criando espécies de instalações e dispostos sem o uso de vitrines.

A iniciativa de não utilizar vitrines desconstrói “a ideia de um *Outro* congelado no tempo e nas vitrines herméticas de suas exposições” (Brulon, 2020b, p. 36). Para Brulon (2015), nos museus ditos tradicionais, uma vez fechados em vitrines, os

---

<sup>53</sup> Participaram da exposição *Kya: tramas, teias e redes Guarani Mbya e Juruá*: Anildo Kuaray Gomes, Antonia Garai, Araci da Silva, Cláudia Kerexu Gomes, Cristina T. Ribas, Daniel Nunes, Danilo Christidis, Ecomuseu.

<sup>54</sup> Araci da Silva Yva Mirim é artista Guarani Mbya. Reside na Tekoa Nhundy, em Viamão - RS. Em 2021 desenvolveu o projeto *Mbyá rempiapo: um olhar sobre o artesanato Mbyá Guarani*. Formada em Enfermagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2023) e atualmente é aluna bolsista do Museu da UFRGS. Realizou em pelo Museu da UFRGS em 2022 a apresentação oral *Guarani Art Talk*. Em 2021 foi pesquisadora do projeto *Povos Indígenas respondendo à Covid-19 no Brasil: arranjos sociais em uma emergência de saúde global (PARI-c)*. Em 2018 foi assistente de pesquisa do Departamento de Antropologia da UFRGS no projeto *Territorialidades Originárias e Políticas Indigenistas no Rio Grande do Sul*.

objetos são momentaneamente solidificados, fixos, assentados sobre um quadro específico de significações, o que os coloca em uma posição de distanciamento entre o objeto e o mundo vivido.

Para além da mostra, o programa público da exposição contou com diferentes atividades, como rodas de conversa, mapeamento de populações indígenas, oficinas artísticas e visitas às aldeias indígenas.

Para Esbell (2021), a presença dos indígenas através da arte indígena contemporânea nos museus é uma presença intimidadora, “não é como se a arte e sua branquitude violadora finalmente estivessem recebendo, de braços abertos, o bom selvagem”, o que reforça o caráter ainda conflitivo das presenças indígenas nos museus e a necessidade de esforços para que essas presenças sigam sendo ampliadas e consolidadas.

### 3 CONHECIMENTOS CIRCULARES: A MUSEALIZAÇÃO DAS OBRAS DE JOSÉ VERÁ NO MARGS

José Verá (1951) (Figura 20), como o próprio artista fala, José para os *jurua* (não-indígenas) e Verá para *mbya*, é um artista e contador de histórias nasceu em Tenente Portela, região norte do Rio Grande do Sul.

Figura 20 – Retrato do artista José Verá (2025)



Fonte: Valle (2025).

O artista guarani vive na Aldeia do Campo Molhado (Figura 21), a *Tekoa Yvyty Porã*, localizada entre as cidades de Riozinho e Maquiné (RS), na localidade da Barra do Ouro<sup>55</sup>, um distrito rural e turístico de Maquiné, no litoral norte do Rio Grande do Sul, conhecido por suas paisagens de serra, cachoeiras e produção agrícola e que fica a aproximadamente 150 km de distância (Figura 22) do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Mas antes de se estabelecer na Barra do Ouro, Verá percorreu uma trajetória, onde, por anos viveu na estrada, vendendo artesanato e começando a desenhar somente no ano de 2004.

---

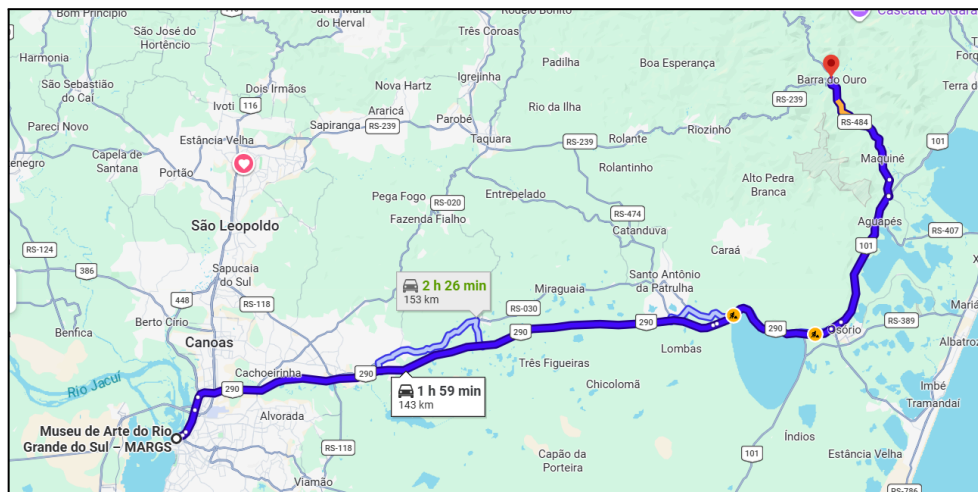
<sup>55</sup> A retomada da terra indígena na Barra do Ouro foi fruto de uma luta iniciada há longo tempo e fortalecida em novembro de 1995 pela união de indígenas de sete estados e mais de cem guaranis residentes da localidade, em um movimento de auto demarcação da reserva. Mais informações estão disponíveis no fanzine Campo Molhado através do link: [https://riacho.me/wp-content/uploads/2021/08/Zine-Campo-Molhado-\\_da-retomada-a-autodemarcacao.pdf](https://riacho.me/wp-content/uploads/2021/08/Zine-Campo-Molhado-_da-retomada-a-autodemarcacao.pdf). Acesso em: 2 mar. 2026.

Figura 21 – Imagem aérea da Aldeia do Campo Molhado (2025)



Fonte: Valle (2025).

Figura 22 – Print de tela da rota desenhada no Google Maps entre o MARGS e a localidade de Barra do Ouro (2025)



Fonte: Google Maps.

Verá iniciou sua trajetória sem conhecer seus pais e quando tinha três anos de idade foi criado por algumas pessoas aqui no Brasil.

Parece que eu era uma pessoa sozinha. Só que muita coisa eu passei e ninguém gostava de mim. No primeiro momento, foi assim. Algumas pessoas me criaram até eu ter nove anos de idade e depois voltei pra

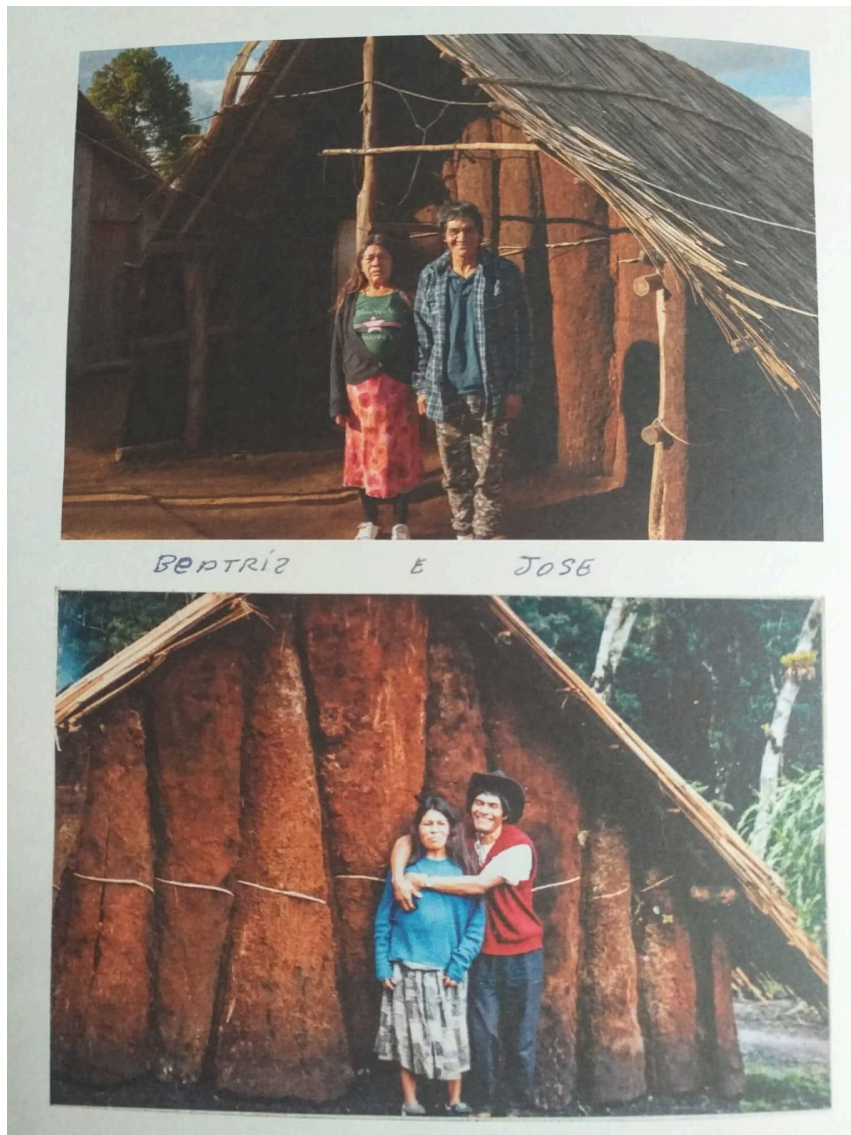
Argentina. Lá, fiquei até os quinze anos de idade e aprendi muita coisa, de trabalho, pescaria, caçar, plantio, colheita e comida (Verá, 2021, p. 117).

De acordo com o artista, a partir daí, vivendo na Argentina, chega uma mensagem dizendo que ele devia vir para o Brasil, pois Beatriz estava aqui e ele deveria encontrá-la. Segundo Verá (2021, p. 6), “isso acontece por causa da nossa alma, nossas almas têm que se encontrar e ser verdadeiras também”. Beatriz é a parceira de vida dele até hoje, seguem juntos (Figura 23) na Aldeia do Campo Molhado, tiveram três filhas, Verá justifica que mais do que isso *Nhanderu*<sup>56</sup> não deixou.

---

<sup>56</sup> *Nhanderu* na cultura guarani é o grande deus, criador do universo, da terra, da água e dos seres vivos.

Figura 23 – Fotografia de José Verá e Beatriz em frente à casa construída com xaxim (2021)



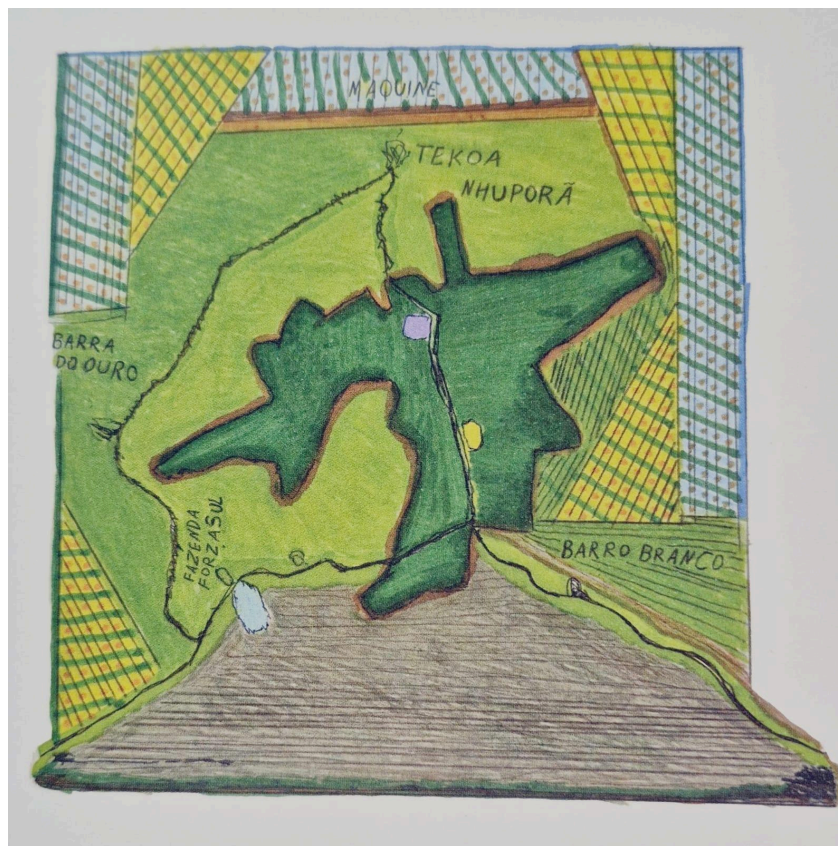
Fonte: Verá (2021, p. 8).

Por meio de suas obras, sendo um artista autodidata, Verá utiliza materiais como lápis de cor e caneta hidrocor para criar desenhos que contam histórias de seu povo, da criação do mundo e da natureza, compartilhando saberes da cultura Guarani e tanto na contação de histórias quanto em seus desenhos, a produção do artista tem a intenção de compartilhar com os *jurua* os ensinamentos da cosmologia e saberes Guarani. Observa-se em seu trabalho exaltação da natureza, das narrativas e simbolismos que a envolvem, também a presença de pautas políticas,

relacionadas ao ambiente e à luta contra as tentativas de apagamento histórico e de direitos indígenas.

Um ponto a ser destacado sobre a especificidade da arte indígena contemporânea é que, na maior parte dos casos citados, a busca pelo reconhecimento artístico favorece também a busca pelo reconhecimento e visibilidade política. Os povos ameríndios, em geral marginalizados e vivendo em situações de conflito com grileiros, madeireiros e garimpeiros, entre outras potenciais e concretas ameaças, talvez possam, através da arte, sensibilizar um grupo maior de pessoas sobre sua própria existência. Assim, aos poucos, os mitos e as cosmologias destes povos começam a ser percebidos pelos povos não indígenas, ainda que de forma restrita (Dinato, 2018, p. 23).

Figura 24 – José Verá, *Aldeia Nhu Porã* (2021)



Fonte: Verá (2021, p. 14).

No desenho acima (Figura 24) da Aldeia Nhu Porã, Verá representa uma imagem aérea do território da aldeia e junto do desenho, em seu livro, *Nhemombaraete Reko Rã'i*, o artista conta sobre o início da retomada dessas terras. Segundo Verá (2021), os fazendeiros se diziam os donos da área e não queriam que os Guarani morassem ali, e a partir disso, começou a perseguição, quando os fazendeiros vieram com armas de fogo para expulsar os indígenas, queimando casas de reza.

Por isso os Guarani começaram a correr de susto, corriam para qualquer lugar, para escapar do fazendeiro, deixando filhos e esposas para trás. Alguns foram para o Pinheiro trabalhar nas lavouras, outros ficaram na mata para se esconder em cima das árvores. Os outros, que não conseguiram correr, ficaram na mão dos fazendeiros. Não podiam se mexer, não podiam nem olhar pois estavam com a arma apontada pra cabeça (Verá, 2021, p. 113).

Ainda em seu livro, Verá apresenta através de um fanzine, o histórico de luta pela demarcação da terra onde vive atualmente e a história da retomada desse espaço pela comunidade indígena, podendo-se reconhecer sua presença no museu de arte também como uma maneira de reconhecer e tornar visível essa luta da comunidade através da sensibilização pela arte. A partir da relação de José Verá com o MARGS, seu livro passou a ser comercializado também no espaço da loja que fica localizada no primeiro andar do museu, além de estar presente em todas as vindas do artista e nas feiras de arte guarani.

Verá e as comunidades indígenas, em geral, não separam a natureza e a vida, e a arte apresenta essa relação por meio dos desenhos que representam a vida na aldeia, as diferentes espécies de plantas e animais e as histórias de como surgiram ou sobre como a natureza influencia a vida na Terra. No livro *Nhemombaraete Reko Rã'i*<sup>57</sup> de José Verá, o artista apresenta ilustrações e histórias que se relacionam diretamente às forças da natureza, como por exemplo, *Jaxy - O Lua*, *Kuaray - O Sol*, *Nhandexy Anhetengua - Nossa mãe verdadeira ou Poã - Remédio tradicional*.

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza (Krenak, 2020, p. 17).

Terra e humanidade se misturam nas narrativas de José Verá (2021), tendo como exemplo a descrição do Sol (*Kuaray*) (Figura 25) como um verdadeiro guarani, que viveu na terra por aproximadamente três, quatro anos, igual a nós humanos que viveu com arco e flecha e criando as belas palavras para nós.

---

<sup>57</sup> O livro foi lançado em 2021 pela Editora Riacho. Mais informações disponíveis em <https://riacho.me/impresso/josevera/>. Acesso em: 14 mar. 2026.

Figura 25 – José Verá, *Kuaray* (2021)

Fonte: Verá (2021, p. 12).

Nos momentos de conversas que tivemos, no MARGS, em atividades abertas ao público ou em conversas mais informais, José Verá sempre mencionou que tem uma missão em sua vida, a de passar uma mensagem por meio do seu trabalho. Ele afirma que o que ele produz, a partir de seus desenhos e narrativas, não é ele quem cria ou inventa, e sim *Nhanderu* que, por meio dele, transmite essas histórias.

Para Verá é imprescindível que os mais jovens escutem suas histórias e conheçam seus trabalhos, que saibam sobre a nossa trajetória na Terra e de como devemos perceber e nos relacionar com a natureza, o que para o artista é a principal motivação para ter suas obras entregues a um museu de arte, como aconteceu no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Cury (2016) ressalta que o objeto entregue ao museu por indígenas, ou seja, escolhido pelo indígena por seu caráter patrimonial, já carrega um valor simbólico atribuído que não se perde, e não pode ser visto como se na passagem ao museu o objeto fosse destituído de seus valores definidos anteriormente por uma coletividade ou, ainda, esvaziado politicamente em termos da sua escolha para a musealização.

Após o deslocamento inicial do museu até à aldeia, nas figuras do diretor do MARGS, Francisco Dalcol, da curadora assistente Cristina Barros, e dos integrantes do Núcleo Educativo, a coordenadora Tatiana Funghetti e Pedro Osório, deu-se a primeira visita de José Verá ao MARGS, no dia 24 de setembro de 2023. Para essa visita e para praticamente todas as subsequentes, o MARGS contou e segue contando com o apoio de Sérgio Rodrigues, proprietário do Sítio da Amizade<sup>58</sup>, projeto localizado em Viamão - RS, que, de acordo com Sérgio<sup>59</sup>, é um território de conexão com a natureza e ancestralidade, onde através de vivências coletivas acolhedoras, partilhas culturais, artísticas e afetivas, a essência compartilhada é a amizade, tida como prática espiritual que conecta todos os seres. O Sítio acolhe Seu José e família em todas as suas vindas à capital, oferecendo local para dormir e as caronas necessárias para o deslocamento da família. A convite do museu, Verá e família participaram da programação da 17ª Primavera dos Museus<sup>60</sup> (Figura 26), evento anual promovido pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), cuja temática deste ano foi *Memórias e Democracia, pessoas LGBTQ+, Indígenas e Quilombolas*, em uma atividade que fez parte de mais uma edição do Programa Público do MARGS *Conversas com artistas*.<sup>61</sup>

---

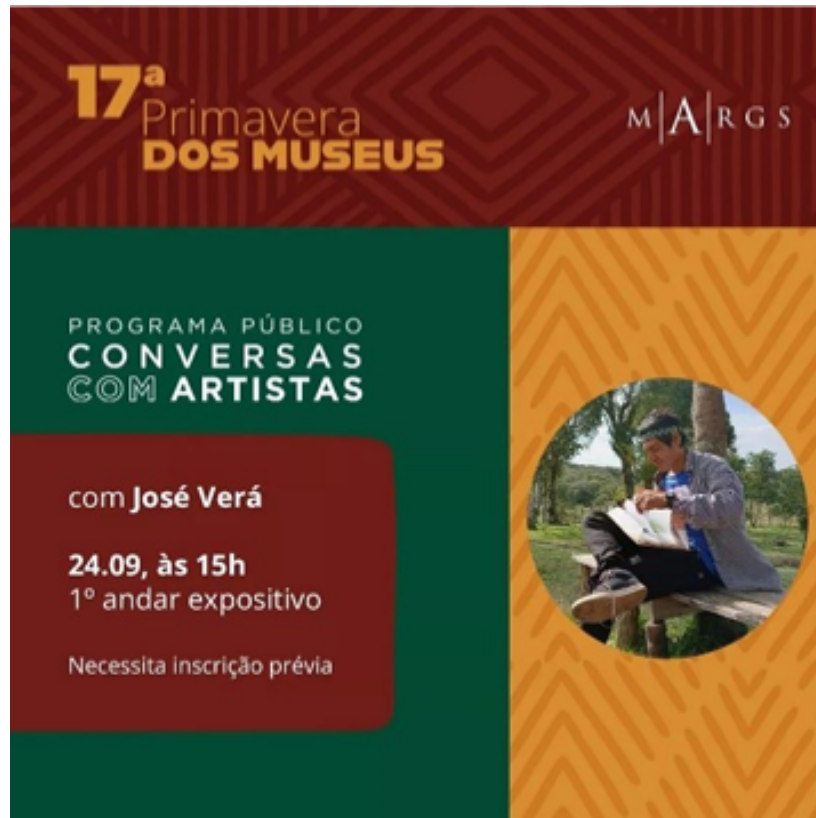
<sup>58</sup> Mais informações sobre o Sítio da Amizade através do link: <https://www.instagram.com/sitio.amizade/>. Acesso em: 14 mar. 2026.

<sup>59</sup> A definição do que é o Sítio da Amizade surgiu a partir de uma conversa informal entre a autora e Sérgio.

<sup>60</sup> Mais informações sobre a 17ª Primavera dos Museus podem ser acessadas através do link <https://www.gov.br/museus/pt-br/acesso-a-informacao/acoes-e-programas/programas-projetos-acoes-obras-e-atividades/primavera-dos-museus/17a-primavera-dos-museus> Acesso em: 14 mar. 2026.

<sup>61</sup> O programa *Conversas com artistas* é uma proposta onde artistas, curadores e demais envolvidos na concepção e produção das exposições em andamento ou pertencentes ao acervo do MARGS são convidados a palestrar e participar de momentos de conversa com os públicos visitantes.

Figura 26 – Card de divulgação da atividade *Conversas com artistas* (2023)



Fonte: acervo documental do MARGS.

Na ocasião, Verá apresentou (Figura 27) alguns de seus trabalhos em desenho, comentando as tradições guarani e a importância que as histórias e os desenhos cumprem na transmissão das memórias, o que reforça a importância da presença do artista no museu de arte contando suas histórias e narrando os ensinamentos que recebe de *Nhanduru*.

Figura 27 – Registro da atividade *Conversas com artistas* (2023)

Fonte: acervo documental do MARGs.

A atividade foi acompanhada da Feira de arte guarani (Figura 28), que aconteceu no saguão do MARGs e tornou-se tradicional nas vindas da família ao museu. A presença dos artefatos indígenas no museu de arte é uma iniciativa importante como meio de suporte na manutenção da vida na aldeia e geração de renda para a comunidade, reconhecendo os artefatos indígenas como expressão artística guarani. Porém, o museu ainda não conseguiu estabelecer a compreensão desses artefatos como produtos artísticos, resultados da sensibilidade e estética indígena, percebendo-se uma distinção de *locais* onde se enquadra cada uma dessas categorias: artefatos e arte. A iniciativa da feira de arte guarani, não é uma ação continuada e está condicionada à presença da comunidade indígena no museu em momentos pontuais, presença essa que tem sido representada unicamente pelo artista José Verá e sua família em suas vindas até o MARGs.

Como lembra Naine Terena (2022a), os *artistas-artesãos* indígenas atravessaram décadas vendendo suas artes e isso é o alicerce financeiro de suas famílias, o que muitas vezes não é tratado com o devido respeito e o *artesanato* é diminuído como uma arte menor.

Não desejo que nossas produções indígenas sejam fragmentadas e colocadas em disputas de narrativas construídas em cima do que é arte oriunda de criatividade e pensamento intelectual [branco], chancelada por diretores, críticos e espaços especializados em artes. Muito menos que se multiplique o discurso sobre nossas artes serem aquelas coisas 'vendidas

em semáforos nas ruas das cidades'. Para nós indígenas precisa ficar sempre muito bem dito, que nossas percepções tem que ser mais firmes com relação ao que fazemos, ainda que precisemos entender as linguagens nas quais nossas produções acabam sendo enquadradas no sistema não indígena (Terena, 2022a, p. 7).

Terena (2022a) aborda a ideia de uma hierarquia ou categorização que define espaços para a arte ou para o artesanato, de acordo com o sistema de valores não indígena, no qual esse lugar social do *artista-artesão* é banalizado e marginalizado entre os não indígenas. Ainda de acordo com a autora, essa banalização “acaba favorecendo o desaparecimento do corpo social dos indígenas, que sem dúvida são agentes produtores e mantenedores de técnicas, memórias, etnoconhecimentos, saberes artísticos e experiências” (Terena, 2022a, p. 49).

Figura 28 – Registro da feira de arte guarani no saguão de entrada do MARGS (2023)



Fonte: acervo documental do MARGS.

Destaca-se aqui a abordagem crítica da antropóloga Lux Boelitz Vidal (2025), na qual menciona a necessidade de abandono do uso do termo *artesanato* para nomear as manifestações culturais dos povos indígenas, em favor dos termos *artefatos* ou mesmo *objetos de arte*, quando são expostos em espaços específicos ao lado de obras contemporâneas.

Estamos agora longe do estereótipo depreciativo do termo *artesanato* que é usado para significar o pouco valor atribuído aos objetos de arte dos povos originários. Pelo contrário, estamos assistindo a uma revalorização recente das artes nativas americanas, que envolve a compreensão dos significados e valores que os objetos carregam em suas sociedades e, neste contexto, fica claro que a pesquisa colaborativa, as ações culturais afirmativas e os museus indígenas desempenham um papel fundamental (Vida, 2025, p. 66).

Recentemente, Ailton Krenak<sup>62</sup>, em sua passagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na aula inaugural<sup>63</sup>, reforçou de que forma os artefatos indígenas devem ser percebidos enquanto arte, lembrando que os povos originários sempre fizeram arte, mas não chamavam estas produções, que são resultado de suas sensibilidades, dessa forma. Segundo Krenak, naturalizamos o termo artesanato que subtrai a singularidade, a beleza que cada um desses objetos únicos possuem, afinal não são iguais, eles respeitam um padrão estético, não são resultado de um acidente, são obra de arte.

Com o desenvolvimento desta relação do MARGS com José Verá, as narrativas em desenho do artista entraram para o acervo do museu em 2023 a partir de um movimento conduzido pelo Núcleo Educativo, a partir das visitas à aldeia do Campo Molhado, que iniciaram uma aproximação e relação que perdura até hoje.

A relação e a confiança foram sendo construídas entre as partes, desenvolvidas pouco a pouco, mais no ritmo da vida na aldeia, do que no ritmo da vida no museu. A diferença entre o tempo, a urgência da vida na cidade e os modos de comunicar das pessoas desse grupo foi e tem sido um grande ensinamento para o Núcleo Educativo, pois a conversa com José Verá tem um ritmo próprio, com muitas pausas e muitos silêncios que convidam à reflexão, silêncios esses que pareciam inicialmente constrangedores, mas que, com algum nível de intimidade percebeu-se natural e respeitoso. Atualmente, os encontros são acompanhados sempre de sorrisos e alegria mútua, em uma busca por fortalecer essa relação e proporcionar cada vez mais espaço para os indígenas no museu de arte.

Em uma destas visitas a equipe do Núcleo Educativo propôs a compra de, inicialmente, cinco obras do artista, deixando como de livre escolha do artista a sugestão de quais obras eleger para tal. Algumas sugestões foram dadas também

---

<sup>62</sup> Ailton Krenak iniciou sua trajetória na década de 1970, onde iniciou como ativista político e ambientalista, propondo um pensamento que unia filosofia e ecologia. É jornalista, escritor e pensador e poeta indígena da etnia *Krenak*, originária do norte de Minas Gerais.

<sup>63</sup> A aula inaugural intitulada *Ampliando alianças através da arte indígena*, foi ministrada por Ailton Krenak e integra o projeto *Nhexyrõ: artes indígenas em rede* e pode ser acessada através do link <https://www.youtube.com/watch?v=WL7i8dvebgl>. Acesso em: 12 mar. 2026.

pela equipe educativa do museu, chegando a escolha das cinco obras que seriam adquiridas pelo MARGs. Na data da aquisição, dia 19 de abril de 2024, representantes e diretores da Associação de Amigos do MARGs (AAMARGs) também estavam presentes propondo a compra de mais duas obras pela Associação de Amigos, o que totalizou a aquisição de sete obras do artista.

Figura 29 – Card de divulgação do ato de aquisição de obras de Verá (2024)



Fonte: acervo documental do MARGs.

Em abril de 2024, o MARGs realizou a aquisição de sete obras de José Verá (Figura 29), que constam agora em seu acervo artístico, trabalhos produzidos em desenho, utilizando lápis de cor, canetas hidrográficas e caneta esferográfica.

O acervo artístico do MARGs contava, antes dessa aquisição, com obras de três artistas indígenas: Xadalu Tupã Jekupé<sup>64</sup> (1985), José Higino Perea (1939-2019) e Denilson Baniwa<sup>65</sup> (1984). Estes artistas pertencem a diferentes etnias, sendo Xadalu Tupã Jekupé de origem guarani mbya e natural do Rio Grande do Sul;

<sup>64</sup> Dione Martins da Luz é o nome de registro civil do artista Xadalu Tupã Jekupé, cujo nome artístico foi recebido, em 2004, na *Opy* (casa de reza indígena). Xadalu é gaúcho de Alegrete e possui conexão forte com a comunidade guarani *mbyá*. Em suas obras, usa da serigrafia, da pintura, da fotografia e de diversos objetos para abordar a tensão entre a cultura indígena e ocidental nas cidades, tendo sua pesquisa voltada aos processos coloniais de catequização dos povos nativos.

<sup>65</sup> Denilson Baniwa nasceu em Barcelos (AM) em 1984, é da etnia Baniwa, comunidade próxima ao Rio Negro, interior do Amazonas. É artista visual, publicitário e defensor dos direitos indígenas. A obra de Denilson Baniwa é caracterizada pela apropriação de linguagens ocidentais integrando-as às tradições visuais de seu povo, onde o artista faz uso de uma variedade de meios.

Denilson Baniwa de origem baniwa, do estado do Amazonas; e José Higino Perea<sup>66</sup>, nascido em Lima, no Peru, é filho de mãe inca e passou a infância em Cusco, antiga capital do Império Inca, localizada na Cordilheira dos Andes, a sudoeste do Vale Sagrado dos Incas. A primeira aquisição de uma obra de um artista indígena no MARGS aconteceu somente no ano de 2014, sessenta anos após a criação do museu, a partir da doação da obra *Efeito Viral*, do artista Xadalu Tupã Jekupé.

A aquisição das obras de Verá foi a primeira aquisição remunerada, realizada pelo museu, sendo esse pagamento resultado de um esforço do Núcleo Educativo, que optou em reverter o valor de um prêmio<sup>67</sup> concedido à equipe, via edital público, para a compra das obras do artista. Essa decisão de destinar o valor do prêmio para a aquisição das obras de Verá se deu a partir da vontade do Núcleo Educativo em ampliar a presença indígena no acervo artístico do museu e da autonomia concedida pela direção do museu ao Núcleo para destinar esse valor nas ações que julgasse mais oportunas. O Núcleo Educativo, através da Associação de Amigos do MARGS (AAMARGS<sup>68</sup>), realizou o pagamento de cinco obras de José Verá e a AAMARGS<sup>69</sup> realizou a compra de outras duas obras, totalizando sete obras musealizadas.

Foi realizado um ato simbólico no saguão do museu, onde também o artista e sua família realizaram a feira de arte guarani, comercializando a produção artesanal da *Tekoá Yvyty Porã*. A aquisição das obras de Verá e a feira de arte guarani dialogaram com a programação *Repensando 19 de abril* de 2024, programação esta proposta pela Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul (SEDAC) anualmente.

No *release* da atividade<sup>70</sup>, foram divulgadas ações e esforços do MARGS por maior inclusão, diversidade e pluralidade com relação a grupos e produções social e historicamente sub-representados. O material cita ainda a iniciativa como “parte da

---

<sup>66</sup> José Higino Perea nasceu em Lima (Peru). Filho de mãe Inca e pai norte-americano, Perea passou a infância em Cuzco, antiga capital do Império Inca, localizada a sudoeste do Vale Sagrado dos Incas na Cordilheira dos Andes, residindo em diversas cidades até se fixar em Dois Irmãos (RS), onde viveu por mais de 50 anos e faleceu em 14 de julho de 2019.

<sup>67</sup> O Núcleo Educativo foi premiado pela sua trajetória através do Edital Multilinguagens da Lei Paulo Gustavo, lançado pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, através de sua Secretaria Municipal de Cultura e Economia Criativa, no ano de 2023. O valor total do prêmio foi de R\$ 8.000,00.

<sup>68</sup> A Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (AAMARGS) é pessoa jurídica de direito privado sem fins lucrativos, fundada em 1982 cujo objetivo é dar sustentabilidade aos trabalhos do museu.

<sup>69</sup> A compra de obras no MARGS se dá através da Associação de Amigos pois a associação é possuidora de um CNPJ, o que permite que, posteriormente, a mesma realize a doação destas obras para o museu.

<sup>70</sup> Material disponível em:

<https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/386380/ATIV02217.pdf>.

Acesso em: 12 mar. 2026.

compreensão do quão fundamental é o trabalho que tem realizado em prol da memória da cultura *Mbya Guarani*” (MARGS, 2023, p. 3).

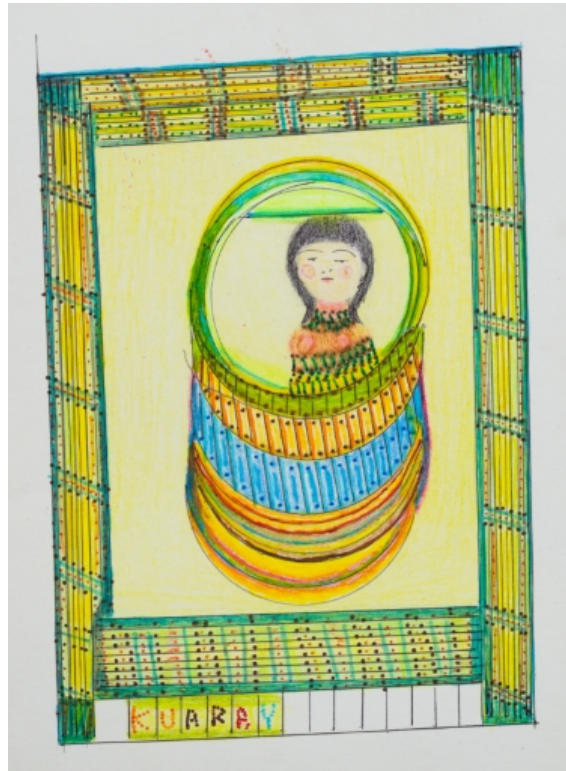
O trabalho realizado pelo MARGS, bem como a aquisição das obras de Verá é fundamental, porém, é também o mínimo a ser feito pela inclusão dos indígenas no museu de arte, visto que esse foi um ponto de partida para ações que precisam ser contínuas e abrangentes em busca da representação dos povos indígenas neste espaço. Para Dinato (2018), o recente movimento de participação e inclusão de indígenas no sistema de arte não é um sinal de que os regimes conceituais indígenas estejam, de fato, afetando o sistema de arte como um todo, trata-se, portanto, de um movimento que se inicia, tendo ainda muitos desdobramentos futuros.

### 3.1 *NHANDERU* VERDADEIRO DEMORA: AS OBRAS DE JOSÉ VERÁ NO ACERVO DO MARGS

José Verá (2021) afirma que quem trabalha para *Nhanderu* verdadeiro não morre e que é necessário esperar muito tempo para receber a mensagem sagrada, pois *Nhanderu* verdadeiro demora. A aquisição das obras de José Verá pelo MARGS, também demorou, foram exatos 70 anos de espera para que suas obras entrassem para o acervo do museu, no ano de 2024.

Apresenta-se a seguir as sete obras adquiridas inicialmente para o acervo do MARGS, iniciando pela obra *Kuaray*, que significa sol em guarani. Nela, Verá apresenta a imagem do sol criança (Figura 30), que, de acordo com o artista, viveu na Terra até os cinco anos de idade, em um corpo de criança, para depois se transformar no que hoje conhecemos por sol (Figura 31). No desenho de Verá sobre o Sol, o artista utiliza-se majoritariamente de cores quentes e pode-se perceber a presença de uma figura humana, possivelmente de uma criança envolta em uma forma circular que se sobrepõe a diferentes círculos, cada um desses círculos caracterizados por diferentes cores e texturas, que poderiam transmitir uma ideia de passagem ou transição.

Figura 30 – José Verá, *Kuaray* (2021)



Fonte: acervo documental do MARGS.

Figura 31 – José Verá, *Kuaray* (2021)



Fonte: acervo documental do MARGS.

Na representação do cedro (Figura 32), *yary* na língua guarani *mbya*, Verá traz a imagem de uma árvore de cedro que foi cortada na base de seu caule, mas resiste como um broto que cresce iluminado pela luz do sol ao fundo.

Figura 32 – José Verá, *Yary* (2021)



Fonte: acervo documental do MARGS.

Na representação da aldeia *Yvyty* (Figura 33), Verá explora a ideia de circularidade, demarcação e proteção, através de linhas fortemente marcadas definindo o território em amarelo e no centro dessas terras, como um escudo, o artista dispõe as árvores protegendo o centro da aldeia, que também surge representada com a tonalidade de azul, o que talvez evoque a força das águas nessa centralidade.

Figura 33 – José Verá, Yvyty (2021)



Fonte: acervo documental do MARGS.

*Oga* (Figura 34), em guarani, significa casa, e para José Verá (2021), a casa verdadeira é a casa de reza. Segundo o artista, os Guarani constroem as demais casas apenas por desespero, porque os *jurua* queimaram tudo, por isso hoje a comunidade fabrica as casas de tábua, a partir de árvores, pois foi o Lua que revelou essa mensagem a eles. É perceptível no canto direito do desenho uma espécie de linha do tempo, indicando diferentes anos, de 1968, 1986 a 1994, o que talvez sejam datas representativas das transformações e adaptações necessárias ao ato de morar na aldeia, desde as casas de reza até as casas de tábua.

Figura 34 – José Verá, *Oga* (2021)



Fonte: acervo documental do MARGS.

Figura 35 – José Verá, *Tajy* (2021)



Fonte: acervo documental do MARGS.

O Lua (Figura 36), tratado no masculino pelos Guarani, de acordo com Verá (2021) foi criado por Nhamandu, o Sol, para ser seu companheiro, pois estava sozinho. O Lua foi criado de uma árvore chamada Guajuvira, então o Lua é uma árvore que ilumina com sua própria luz aqui na terra.

Figura 36 – José Verá, *Jaxy* (2021)



Fonte: acervo documental do MARGS.

No momento da escolha e da conversa sobre as obras na antiga reserva técnica, no mesmo dia da aquisição das obras, simbolicamente o 19 de abril<sup>71</sup>, o artista conversou com a equipe do museu sobre cada uma das imagens que disporia para venda e musealização. Verá fez uma seleção prévia do que estaria disposto a deixar no acervo do MARGS. Nesta conversa, falou por diversas vezes sobre as águas, sobre o rio, a importância de convivermos de forma harmoniosa com o meio

---

<sup>71</sup> O Dia dos Povos Indígenas surgiu no Brasil na década de 1940, sendo que sua criação tem relação com o Congresso Indigenista Interamericano, realizado em Pátzcuaro, no México, em abril de 1940. Esse evento reuniu autoridades de quase todas as nações americanas e estabeleceu uma série de recomendações que tinham como objetivo gerar maior atenção para as populações indígenas.

ambiente e sobre as futuras mudanças no clima e na natureza. Neste dia, o artista também falou sobre as chuvas vindouras.

### 3.2 QUANDO O RIO FALA: A ENCHENTE DE 2024 NO MARGS

Infelizmente, a conversa no dia 19 de abril de 2024 foi uma conversa premonitória, pois aproximadamente um mês após a aquisição, as obras de Verá foram diretamente atingidas pela enchente que assolou o Rio Grande do Sul em maio de 2024. Todas as obras ficaram debaixo de água e lama por duas semanas. Foi como se os ensinamentos transmitidos pelo artista e pelas comunidades indígenas e ignorados pelos não-indígenas, estivessem tomando corpo neste episódio.

Sempre estivemos perto da água, mas parece que aprendemos muito pouco com a fala dos rios. Esse exercício de escuta do que os cursos d'água comunicam foi produzindo em mim uma espécie de observação crítica das cidades, principalmente as grandes, se espalhando por cima dos corpos dos rios de maneira tão irreverente a ponto de não termos quase mais nenhum respeito por eles (Krenak, 2022, p.13).

O MARGS foi construído, assim como boa parte da cidade de Porto Alegre, avançando sobre o Rio Guaíba, a partir de aterros que tiveram o início de sua produção a partir de 1912, o que coloca o museu e o centro da cidade em uma relação muito próxima com o rio, mas ao mesmo tempo que existe essa proximidade, a cidade se coloca de costas para esse rio, não dando-lhe a atenção necessária para sua preservação e para a qualidade de suas águas.

As obras em papel, que compõem grande parte do acervo do MARGS, eram acondicionadas em mapotecas (Figura 37) e separadas uma a uma por envelopes com o papel adequado, o que foi decisivo para um menor dano nas obras, pois os envelopes acabaram protegendo os desenhos. Os danos nas obras de Verá caracterizam-se pelo escurecimento das bordas do papel, manchas de lama, e pelo desvanecimento das cores. Houve também uma mudança da cor dos detalhes feitos com caneta esferográfica, porém, no geral, as imagens se preservaram.

Figura 37 – Registro das mapotecas atingidas pela enchente no MARGS (2024)



Fonte: acervo documental do MARGS.

Alguns meses após o resgate e estabilização das sete obras atingidas, o MARGS, no papel do Núcleo Educativo, enquanto mediador e ponto de contato com Verá, realizou uma visita à aldeia Yvyty Porã para uma conversa com o artista e a comunidade sobre a situação. Já é um protocolo do museu entrar em contato com os artistas para definir as medidas que serão tomadas em caso de necessidade de manutenção ou restauro de obras, o que foi mantido a partir da visita à aldeia.

Em contato com o artista, que é um artista vivo e atuante, por meio de uma conversa informal na *casinha*, como é chamada a casa, construída com paredes de xaxim e telhado de palha, local onde Verá recebe as visitas, o artista colocou-se à disposição e demonstrou sua vontade em substituir as obras atingidas por obras novas em lugar de deixá-las para restauração no museu. Estas obras, de acordo com ele, seriam realizadas da forma mais fidedigna possível, trazendo as mesmas mensagens sagradas e narrando as mesmas histórias das anteriores.

A partir dessa conversa com Verá deu-se a criação de um comitê interno no museu, a fim de debater como se daria a restauração das obras. Este comitê foi formado pelos setores de Educação, Conservação e Restauro, Acervos, Direção e Curadoria do MARGS.

A partir da posição assumida pelo artista, surgiram debates internos sobre práticas que até então eram inéditas no museu, em que a rotina usual determinava

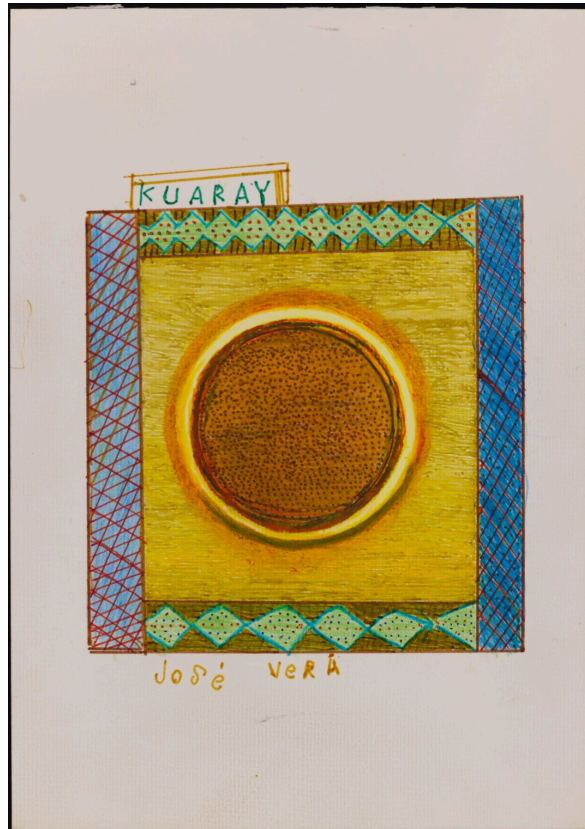
que a equipe de conservação e restauro se responsabilizasse pelas obras danificadas, seguindo procedimentos padronizados. No entanto, neste caso, a decisão do artista prevaleceu e as obras foram substituídas por novos trabalhos, refeitos por Verá. As obras antigas, que foram atingidas pela enchente foram devolvidas ao artista para que tivessem o fim que o artista julgasse adequado para elas, estando em sua posse até então. Este episódio mostra como as cadeias operatórias dos museus precisam se flexibilizar, abrindo espaço para o diálogo com artistas, considerando diferentes formas de pensar e musealizar a partir de obras indígenas.

Os sete novos desenhos de José Verá (Figuras 38 a 44) produzidos para substituir as antigas obras atingidas pela enchente estão atualmente no acervo e disponíveis para acesso<sup>72</sup> online no site do MARGS.

---

<sup>72</sup> As obras podem ser acessadas no site: [https://acervo.margs.rs.gov.br/acervo-artistico-2/?perpage=20&view\\_mode=records&paged=1&order=ASC&orderby=meta\\_value&metakey=258405&fetch\\_only=thumbnail&fetch\\_only\\_meta=258405%2C258412%2C258344%2C258367%2C258373%2C261020&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc\\_tax\\_258339&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=23156&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN](https://acervo.margs.rs.gov.br/acervo-artistico-2/?perpage=20&view_mode=records&paged=1&order=ASC&orderby=meta_value&metakey=258405&fetch_only=thumbnail&fetch_only_meta=258405%2C258412%2C258344%2C258367%2C258373%2C261020&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_258339&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=23156&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN). Acesso em: 7 mar. 2026.

Figura 38 – José Verá, *Kuaray* (2025)



Fonte: acervo documental do MARGS.

Figura 39 – José Verá, *Kuaray* (2025)



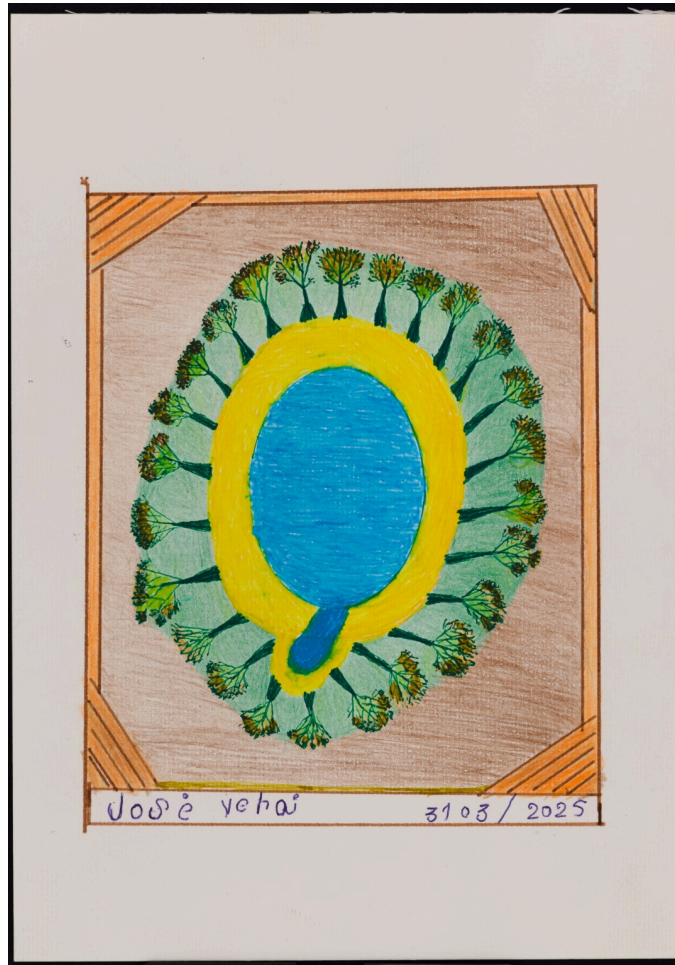
Fonte: acervo documental do MARGS.

Figura 40 – José Verá, Yary (2025)



Fonte: acervo documental do MARGS.

Figura 41 – José Verá, Yvyty (2025)



Fonte: acervo documental do MARGS.

Figura 42 – José Verá, Oga (2025)

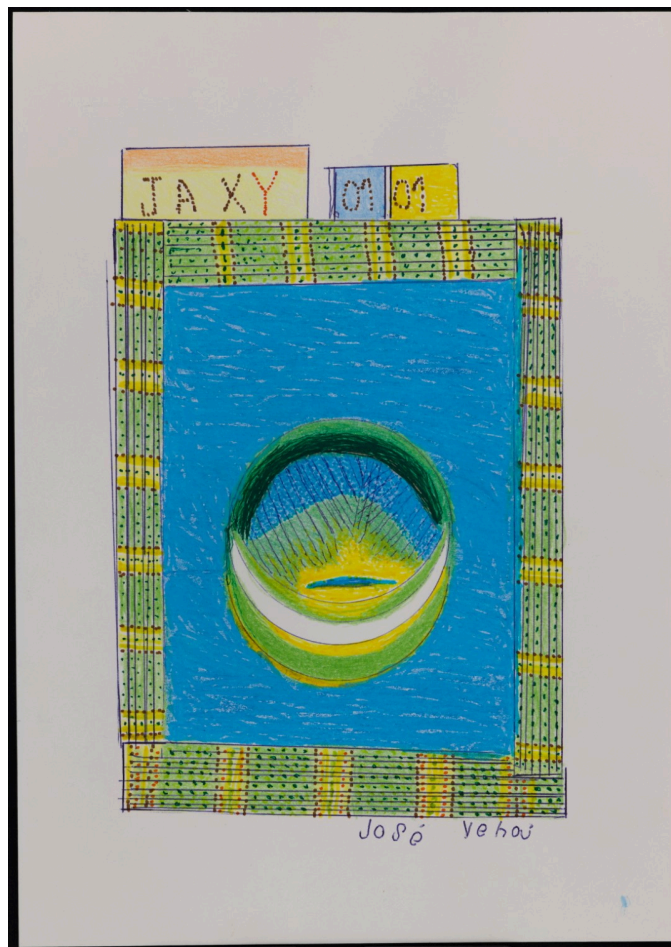


Fonte: acervo documental do MARGS.

Figura 43 – José Verá, *Tajy* (2025)



Fonte: acervo documental do MARGS.

Figura 44 – José Verá, *Jaxy* (2025)

Fonte: acervo documental do MARGS.

A arte indígena contemporânea apresenta singularidades, que exigem reconhecimento, considerando as cosmologias indígenas, o caráter sagrado das peças e o pensamento coletivo que orienta sua criação. Marília Xavier Cury (2016) apresenta o termo *ressacralização* dos museus, abordando de que maneiras o sacro se faz presente nesses espaços, não na perspectiva da contemplação e da monumentalidade, mas na espiritualidade, “uma dimensão acionada por esses povos na relação deles com as suas memórias, em que as suas entidades espirituais comunicam e são ativas nos processos de musealização” (Cury, 2016, p. 37).

Os modos de colecionar e expor obras indígenas dentro do sistema da arte são complexos e *espinhosos*, abrangendo desde questões éticas, técnicas e de preservação e conservação. Podem passar por mal-entendidos e decisões sobre

como identificar e contextualizar os elementos e objetos artísticos, exigindo esforços de compreensão e respeito aos regimes de visibilidade próprios de cada objeto e imagem e demandam aproximações entre curadoria, mediação/educação e as comunidades indígenas.

#### 4 NÚCLEO EDUCATIVO: MATÉRIA VIVA DA FERIDA CICATRIZANTE

Para o objeto de estudo desta pesquisa, o Núcleo Educativo do MARGS tem um importante protagonismo, pois a partir deste setor que se iniciou a relação com a comunidade indígena *Yvyty Porã* e com o artista guarani José Verá. Dessa forma, o Núcleo Educativo do MARGS pode ser compreendido como matéria viva, um corpo em constante processo de elaboração, situado entre a ferida e a cicatriz. Ferida, porque atua no contato direto com as lacunas da história da arte e com as violências simbólicas e epistemológicas inscritas nas práticas museais. Cicatrizante, porque se coloca como espaço de reconstrução de vínculos e de reaproximação entre o museu e os sujeitos historicamente excluídos de sua narrativa, especialmente os povos indígenas. Nesse sentido, o educativo opera como campo da crítica, mas também da escuta e da negociação, propondo experiências baseadas na troca, nas subjetividades e na reciprocidade, princípios que aproximam a ação educativa de um gesto político e ético de reparação.

Pensar o educativo como *matéria viva* é reconhecer seu caráter processual e relacional, no qual se evita a instância de mediação passiva. Ao lidar com a ferida, o educativo não busca apagá-la, mas habitar a cicatriz, compreendendo-a como lugar de memória e potência. É nesse entre-lugar que o Núcleo Educativo do MARGS se afirma como corpo em movimento, produtor de sentidos, e espaço fundamental para a construção de um museu comprometido com a diversidade, a escuta e a transformação de suas próprias estruturas coloniais.

No texto *Modos de pensar museologias: educação e estudos de museus*, Carla Padró (2009) defende os processos educativos a partir de uma postura de desconstruir e ressignificar, mais do que descrever ou afirmar.

O setor educativo busca desenvolver um trabalho de escuta, dialógico e aberto à diversidade, contudo, é desafiador mostrar que a *realidade* também pode ser contada de outras formas além daquelas que foram apresentadas ao longo da História da Arte e nos museus. Almeja-se considerar o museu como instituição de estruturas descentralizadas e de dissolução de limites. Nesta versão de museu, segundo Padró (2009), existe a criação de um espaço de diálogo que leva em conta diversas relações entre as obras do museu e as leituras delas, entre a vida institucional e as vidas e os valores dos visitantes. Propõe-se um espaço para refletir sobre a prática museológica e sobre as exposições como construtoras de

identidades múltiplas, pensando a presença de profissionais-pesquisadores que constroem-se ao mesmo passo em que os museus são construídos como espaços diversos.

A partir da experiência do MARGS, enquanto um museu público estadual, Cury (2017) apresenta um aspecto importante acerca da responsabilidade educativa dos museus. Para a autora:

Os museus estaduais têm suas responsabilidades, pois no limite cabe a eles o compromisso de, ao menos, informar sobre os povos indígenas que habitam os estados da federação que representam, na grande maioria das vezes ligados às estruturas de secretarias de cultura (Cury, 2017, p. 88).

Uma forma de ampliar as perspectivas museais a fim de incluir os povos indígenas nos processos de estudo e interpretação de acervos, é a requalificação de coleções (Cury, 2017). Requalificar coleções, para a autora, consiste em revisar e reinterpretar os acervos a partir de novos olhares, incorporando a participação e os conhecimentos dos próprios povos indígenas. Além disso, outras abordagens têm buscado estreitar os vínculos entre museus e comunidades indígenas, como os trabalhos colaborativos e as novas formas de relação que se estabelecem entre ambas. Nesses contextos, o profissional de museu, seja pesquisador, antropólogo, arqueólogo, museólogo ou educador, atua na construção de um conhecimento museológico que reconhece e promove o protagonismo indígena *do e no* museu.

A partir da pesquisa no acervo documental do MARGS, analisa-se a atuação do Núcleo Educativo ao longo dos últimos três anos (período este no qual foram identificadas ações relacionadas às temáticas indígenas), apresentando ações de programas públicos, visitas mediadas e atividades educativas em geral.

A Secretaria da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul (SEDAC) propõe uma ação anual e pontual denominada *Repensando o 19 de abril*. A SEDAC ressalta a importância do programa, cujo objetivo é oportunizar a análise, a reflexão e a compreensão sobre os povos indígenas. De acordo com Beatriz Araújo<sup>73</sup> (2021), as tradições, os ritos e os saberes dos povos originários se confundem com a riqueza da formação cultural gaúcha: “reconhecer, aprender e valorizar a cultura indígena e suas manifestações é o principal objetivo da proposta *Repensando o 19 de abril*”, explica Araújo.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Beatriz Araújo foi Secretária da Cultura do Rio Grande do Sul entre os anos de 2019 e 2025.

<sup>74</sup> Esta informação encontra-se no site da Secretaria da Cultura. Disponível em: <https://www.estado.rs.gov.br/secretaria-da-cultura-realiza-programacao-com-o-proposito-de-refletir-so-bre-o-dia-do-indio>. Acesso em: 7 mar. 2026.

A primeira ação relacionada ao *Repensando o 19 de abril*, aconteceu em ação digital (Figura 45), entre o dia 19 e 20 de abril de 2022. A ação propôs reflexão sobre arte indígena a partir de trabalhos em exibição na exposição *Coleção Sartori – A arte contemporânea habita Antônio Prado*. Foi realizada postagem no *Instagram*<sup>75</sup> do MARGS, mencionando os artistas: Pajé Duã Busê, José Verá<sup>76</sup>, Maspã Huni Kuin, Cildo Meireles<sup>77</sup>, Nadín Ospina<sup>78</sup>, Claudia Andujar<sup>79</sup> e Michel Zóximo<sup>80</sup>.

Figura 45 – Card da ação digital *Repensando 19 de abril* (2022)



Fonte: acervo documental do MARGS.

O MARGS lançou a ação digital<sup>81</sup> ligada ao Programa Público da exposição *Glauco Rodrigues — TROPICAL* no dia 20 de dezembro de 2023 a partir da

<sup>75</sup> A postagem está disponível em: [https://www.instagram.com/p/CciKEIDuCn8/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/CciKEIDuCn8/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==). Acesso em: 7 mar. 2026.

<sup>76</sup> Artista e contador de histórias *Mbyá* Guarani, vive na Aldeia do Campo Molhado, *Tekoa Yvyty Porã*. Através de suas obras, compartilha saberes da cultura Guarani, em sua relação com a natureza.

<sup>77</sup> Escultor e pintor brasileiro.

<sup>78</sup> Artista colombiano nascido em Bogotá em 1960, inspira-se na fusão entre elementos da cultura pop norte-americana e referências do contexto latino-americano e da tradição pré-colombiana.

<sup>79</sup> Claudia Andujar (Neuchâtel, Suíça, 1931) é fotógrafa e destaca-se pelo trabalho artístico desenvolvido especialmente com a tribo yanomami.

<sup>80</sup> Artista visual, docente e doutor em poéticas visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

<sup>81</sup> A postagem está disponível através do link:

[https://www.instagram.com/p/CqrAUKDsmel/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/CqrAUKDsmel/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==). Acesso em: 7 mar. 2026.

exposição que aconteceu entre 20 de dezembro de 2022 a 12 de maio de 2023 ocupando o segundo andar do museu.

A ação (Figura 46) propôs alguns questionamentos ao comparar a obra *Segunda Missa no Brasil* (1996), de Glauco Rodrigues, à *Primeira Missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles. Foram propostas as seguintes reflexões: *De que modo os povos indígenas estão representados em cada obra? Que tipo de comentários Glauco poderia estar fazendo quanto às representações dos povos indígenas feitas por Meirelles?*

Figura 46 – Card da ação digital *Repensando 19 de abril* (2023)



Fonte: acervo artístico do MARGS.

A postagem também apresenta uma leitura visual da obra de Glauco, apontando a forma como o artista retira toda a vegetação ao fundo, deixando em primeiro plano apenas a cerimônia religiosa católica. De acordo com o texto da postagem, ao fazer isso, Glauco suprime também a presença dos povos originários do quadro, tecendo comentários sobre a forma como os indígenas estão representados na pintura de Meirelles: de modo a se confundir com a paisagem ou, quando estão no primeiro plano, não participando da cena principal, apenas como espectadores.

Inspirados nesses trabalhos, o Setor Educativo do museu aponta algumas questões nas imagens que integram a publicação, como parte de um exercício crítico sobre o repertório cultural e imagético que a História da arte sustentou a respeito dos povos indígenas, tanto na produção de Meirelles, quanto na de Glauco.

Nas imagens (Figura 46) é possível perceber a presença indígena no entorno da cena, construindo um cenário quase que à parte do acontecimento principal, que é a missa. Percebe-se que existe a ideia de uma influência indígena reconhecida como base para a construção do modernismo no país, o que na obra de Glauco Rodrigues surge como uma representação de um país tropical, com frutas típicas e uma figura com características brasileiras a julgar pelos seus trajes. No entanto, os corpos e presenças indígenas são afastados, colocando-os como coadjuvantes e informantes de um passado longínquo do Brasil moderno. Glauco Rodrigues também agrega uma carga dramática à releitura da obra ao utilizar-se dos tons vermelhos em lugar do verde da mata utilizado por Meirelles.

Como exemplo de atividade educativa em um contexto mais recente e envolvendo a temática indígena, ocorreu em maio de 2023, a palestra *Temáticas indígenas na Arte Educação* (Figura 47), ministrada por Raquel Kubeo<sup>82</sup>, onde a educadora enfatizou a importância da presença das temáticas indígenas na educação para um ensino não-colonial e para a promoção de uma educação mais inclusiva e plural. Ela argumentou sobre a Lei 11.645/2008 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional - LDB) e como, apesar de sua obrigatoriedade nas escolas, a implementação efetiva dessa legislação ainda enfrenta desafios, como a falta de formação adequada dos professores e a escassez de materiais didáticos pertinentes.

Figura 47 – Card da palestra *Temáticas indígenas na educação* (2023)

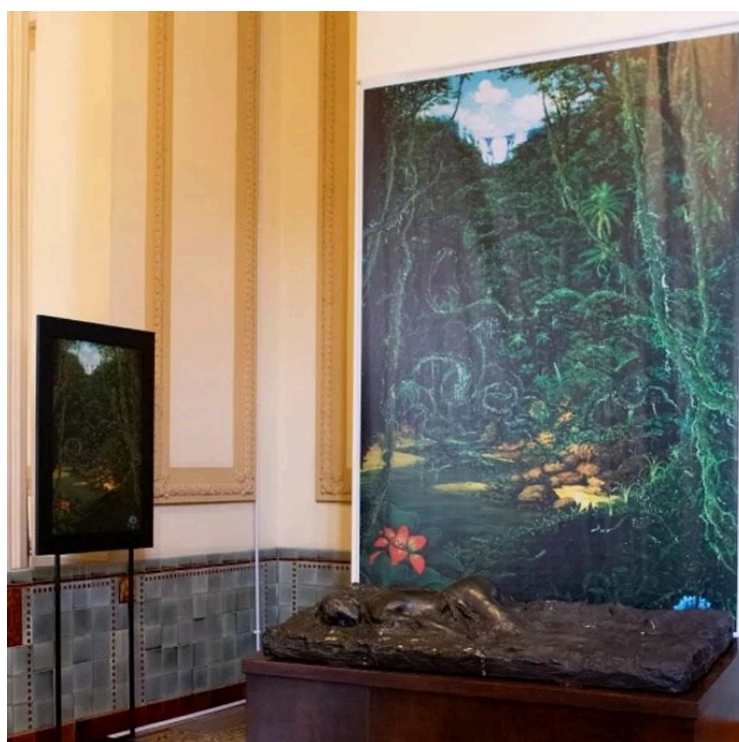


Fonte: acervo documental do MARGS.

<sup>82</sup> Raquel Kubeo é indígena do povo Kubeo, no Amazonas. É doutoranda em Educação pela UFRGS, consultora, roteirista e artista. Trabalhou, em sua dissertação de mestrado, a produção da obra *Kubai o encantado: literatura infantil indígena em foco* (2021).

O evento denominado *Discutindo Moema* (Figura 48) fez parte da programação proposta pela SEDAC denominada *Repensando 19 de abril*. A escultura *Moema* traz uma interpretação dos versos do poema *Caramuru* (1781), escrito pelo frei português Santa Rita Durão. Na cena de morte por afogamento da personagem fictícia Moema, uma mulher de etnia tupinambá e em um relacionamento amoroso com o português Diogo Álvares Correia, o Caramuru. A obra representa o corpo desfalecido da indígena sendo levado pelas ondas do mar à beira da praia. A conversa convidou os presentes a refletir criticamente sobre o contexto de produção da escultura e a interpretação que Bernardelli deu ao poema, com ênfase para a forma como os povos indígenas são representados na obra visual.

Figura 48 – Registro da escultura *Moema* no saguão do MARGS (2023)



Fonte: acervo documental do MARGS.

A partir do calendário da campanha "Repensando 19 de abril", o MARGS lançou em abril de 2025 a ação digital (Figura 49) sobre o artista José Verá, por meio de um vídeo<sup>83</sup> postado no *Instagram* do museu. Neste vídeo, José Verá nos conta

---

<sup>83</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/DJEq0oRvkbk>. Acesso em: 8 mar. 2026.

sobre a criação da lua e sua relação com o sol. É também pela oralidade que o povo *Mbyá* Guarani fortalece sua identidade, mantém viva a sua língua e transmite sua relação com a natureza. Tanto na contação de histórias quanto em seus desenhos, a produção de Verá tem a intenção de compartilhar com os *juruá* os ensinamentos da cosmologia e saberes Guarani. Em seu trabalho, somam-se pautas políticas, relacionadas ao ambiente e à luta contra as tentativas de apagamento histórico e de direitos indígenas.

Figura 49 – Card 1 da ação digital *José Verá* (2025)



Fonte: acervo documental do MARGs.

Programas relacionados à ampliação e formação de público no MARGs, desenvolvidos nos últimos anos, têm surtido algum efeito e o perfil dos visitantes do museu tem mudado, sobretudo com a adoção de parcerias com escolas, incluindo-se aqui a presença das escolas indígenas no museu.

Para Daiara Tukano (2024), a construção de programas educativos com formação de conteúdos dinâmicos e atuais é essencial para um diálogo qualificado com o público. A artista defende a necessidade da produção, publicação e disponibilização de atividades didático-pedagógicas voltadas para a comunidade

escolar e percebe estes materiais como um caminho aberto para a transformação da sociedade com as culturas indígenas. O diálogo com as comunidades indígenas, educadores, escolas e museus indígenas nos seus territórios “é um exercício necessário para tornar os museus mais amplos em seu desempenho enquanto instituições guardiãs da memória e do patrimônio nacional” (Tukano, 2024, p. 32).

Ao buscar a presença de escolas indígenas no MARGS, no acervo documental do museu, não foi encontrado nenhum resultado. A partir da experiência da autora enquanto educadora museal ocorreram três ocasiões nas quais escolas indígenas visitaram o MARGS por meio de mediações. As visitas<sup>84</sup> aconteceram em maio de 2023, quando as escolas *mbya* guarani *Karai Arandu* e *Kuaray Rete* foram até o museu para visitar duas exposições que estavam abertas: *Liciê Hunsche - Fios da memória* e *Acervo em Movimento*, e em outubro de 2025, quando a escola *Kuaray Rete*, de Cachoeirinha, visitou a exposição *Naturezas Desviantes* de Giselle Beiguelman. Percebe-se, então, que a presença de escolas indígenas no MARGS é uma presença recente e bastante restrita e pontual.

A partir das visitas das escolas indígenas é possível perceber como o Núcleo Educativo não estava preparado para recebê-los, pois se sabia muito pouco do grupo. A busca pelos grupos de estudantes e comunidades indígenas através das escolas indígenas sempre foi realizada de maneira ativa, indo o museu até essas comunidades realizando o convite. Isso demonstra que a prática de visitar o museu e arte não é uma prática que já existe na agenda destas instituições. Durante a visita surgiram questionamentos sobre como apresentar arte como aquilo que está no museu, quando as comunidades indígenas compreendem a arte de formas diversas e conectadas às suas próprias concepções. Para Tukano (2024), não existe na língua de seu povo um sinônimo para arte, existe um conceito ancestral chamado *hori* para definir o que se faz. *Hori*, de acordo com Tukano (2024), significa a grande linguagem da arquitetura do universo e é uma palavra que quer dizer *miração*, relacionada aqui a um estado visionário e a visões espirituais.

Surgiram também questionamentos de como apresentar uma exposição onde a artista critica o uso da inteligência artificial, a produção exagerada de lixo eletrônico e a objetificação do homem sobre as plantas com uma comunidade

---

<sup>84</sup> Os registros das visitas das escolas não foram incluídos no trabalho a fim de preservar as identidades das crianças e adolescentes. Existem fotografias das visitas de escolas indígenas, porém este material é restrito ao uso do MARGS.

indígena? Partiu-se da ideia de ouvir o grupo sobre as suas práticas de cultivo e de respeito às diferentes formas de vida, porém o espaço do museu é um espaço intimidador tornando o debate com os grupos indígenas um pouco mais desafiador. As escolas indígenas não têm o hábito de frequentar o MARGS, constata-se isso a partir das visitas bastante raras e escassas, o que faz com que quando estes grupos adentrem o museu, sintam-se intimidados pela enormidade do prédio, pelo pé direito alto, com um espaço neutro e aparentemente sem interferências, mas com diferentes regras a serem seguidas e com normas de comportamento, silêncio e contemplação.

Concluiu-se com essas experiências, enquanto parte do Núcleo de Educação do MARGS, que é importante realizar um contato prévio com as comunidades indígenas que irão visitar o museu, a fim de conhecê-las e aproximar-se delas. Também surgiu a ideia de uma visita mediada colaborativa, na qual os professores e caciques indígenas possam também tomar a frente das visitas, ministrando o percurso e aproximando o grupo da experiência educativa no museu. A participação mais efetiva da comunidade indígena na condução das visitas proporcionaria um deslocamento do lugar de onde o discurso é construído, ressignificando os diversos sentidos incorporados aos objetos, aos lugares, aos saberes.

Figura 50 – Registro da *Oficina de Cestaria Kaingang* (2023)



Fonte: acervo documental do MARGS.

Dentro do programa público do MARGS *Oficinas de Criação*, que busca desenvolver e proporcionar momentos de experimentação artística em diferentes linguagens e técnicas, o museu ofereceu a *Oficina de Cestaria Kaingang* (Figura 50). A atividade aconteceu em junho de 2023 e foi realizada em parceria com a *Complô Cunha*<sup>85</sup> e conduzida por Iracema Gãh Té Nascimento<sup>86</sup>, na qual foi abordada a produção de cestaria e as suas técnicas de trançado, conhecimento artístico transmitido por meio de gerações de mulheres, dentro do âmbito familiar. Concomitantemente à oficina, ocorreu no *Foyer* do MARGS a venda da arte *Kaingang* produzida pela ministrante e sua comunidade.

Como parte do programa público *Conversas com artistas*, a busca no acervo documental resultou em três atividades de conversa e troca com o artista José Verá. O artista esteve presente no museu entre setembro e novembro de 2023 (Figura 51) e em junho de 2025. A primeira visita integrou a programação do MARGS na 17ª Primavera dos Museus, uma promoção anual do Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, na qual Verá explorou de suas histórias e ilustrações, apresentando temas como sustentabilidade e resistência indígena.

Figura 51 – Registro da *Conversa com José Verá* (2023)



Fonte: acervo documental do MARGS.

<sup>85</sup> Projeto sociocultural focado na produção e promoção da arte e da cultura de mulheres indígenas Kaingang e *Mbyá* guarani no Rio Grande do Sul, especialmente em Porto Alegre, desde 2019, através da organização de feiras, oficinas e espetáculos e da divulgação dos trabalhos das artesãs.

<sup>86</sup> Mestra e cacica do povo *Kaingang* no Rio Grande do Sul, conhecida por seu trabalho com plantas medicinais, sua atuação como parteira, pelo ativismo na defesa de territórios indígenas e por compartilhar o saber tradicional Kaingang.

Conversas com artistas: contação de histórias a partir do livro *Nhemombaraete Reko Rã'i: fortalecendo a sabedoria*<sup>87</sup>, foi o mote do segundo encontro com o artista Verá. Em junho de 2025, o MARGS ofereceu uma programação especial, alusiva ao Dia Mundial do Meio Ambiente, as atividades propuseram reflexões sobre questões ambientais e sobre a relação entre arte e natureza, a partir de obras do acervo do MARGS e da participação do artista indígena *Mbya* Guarani José Verá. Neste momento, Verá apresentou parte de seus novos trabalhos em desenho, que retratam as vivências na aldeia e a conexão com *Nhanderu* a partir de mensagens recebidas e transpostas em desenho e nas histórias contadas pelo artista. Em duas dessas ações com o artista aconteceu também a Feira de Arte no saguão do museu.

Até este momento, contabilizam-se dois resultados para pesquisas referentes a ações e atividades com temáticas indígenas direcionadas aos públicos infantis. Em fevereiro de 2005, o MARGS ofereceu, dentro do programa público *Crianças no MARGS*<sup>88</sup>, a atividade *Seres híbridos: nós-floresta-cidade* (Figura 52), inspirada no trabalho e obra da artista Uýra Sodoma.<sup>89</sup> A atividade foi voltada ao público infantil, entre 4 e 11 anos de idade, e propôs, a partir da visita mediada à exposição *Post Scriptum*<sup>90</sup> e das fotoperformances da artista trans/indígena Uýra Sodoma. A partir do uso de elementos da natureza e de uma investigação sensorial dos cheiros, texturas, das imagens e dos sons, as crianças foram convidadas a transformarem-se em *seres da natureza*, assim como propõem os trabalhos da artista, explorando os contrastes entre elementos naturais e cenários urbanos.

---

<sup>87</sup> O livro foi lançado em 2021 e seus textos foram falados, transcritos da oralidade para o guarani por professores *mbya* e então traduzidos ao português, mantendo a versão original. O livro inclui uma nota de grafia e leitura de "como ler as palavras *mbya* guarani".

<sup>88</sup> Com atividades mensais, o Programa Público *Crianças no MARGS*, destina-se a crianças acompanhadas de seus responsáveis e desenvolve ações educativas tanto nos espaços expositivos quanto na área externa do Museu, com o objetivo de contemplar e ampliar o público infantil nas atividades da instituição, a partir de experimentações e práticas artísticas que, de forma lúdica, gerem interação e vínculo das crianças com o MARGS.

<sup>89</sup> Artista visual e bióloga e indígena em diáspora, é pessoa de dois espíritos atuando como arte educadora de comunidades tradicionais. Vivendo em um território industrial no meio da floresta amazônica, Uyra se transforma na *Árvore que Anda*, utilizando elementos orgânicos em suas performances.

<sup>90</sup> A mostra documenta e reflete sobre a experiência do MARGS durante o maior desastre natural do Rio Grande do Sul, a recuperação do espaço e de seu acervo.

Figura 52 – Registro da atividade *Seres híbridos: nós-floresta-cidade* (2025)



Fonte: acervo documental do MARGs.

Em dezembro de 2025, o Núcleo Educativo do MARGs promoveu duas atividades em parceria com a comunidade Yvyty Porã, onde vive e atua José Verá. A primeira atividade (Figura 53) aconteceu no museu, na qual Francisco Moreira Alves, professor guarani da escola indígena da aldeia do Campo Molhado, ministrou uma oficina de grafismos guarani no museu. A atividade foi voltada para público jovem e adulto e contou com inscrições prévias, contando com a participação de XX pessoas. Ao longo da atividade Francisco apresentou ao grupo formas de construção dos grafismos a partir do desenho e as significações dos diferentes padrões de desenhos.

Figura 53 – Registro da atividade *Oficina de grafismos guarani* no saguão do MARGS (2025)



Fonte: acervo documental do MARGS.

Posteriormente, dentro do programa Crianças no MARGS, o Núcleo Educativo foi até a Aldeia Yvyty Porã para ministrar junto às crianças da Escola Estadual Indígena Kurity uma oficina de aquarela (Figura 54), na qual a troca de saberes foi o principal objetivo da atividade.

Figura 54 – Registro da atividade *Oficina de aquarela* na Aldeia do Campo Molhado (2025)



Fonte: acervo documental do MARGS.

A atuação do setor educativo nos museus de arte é fundamental para ampliar as formas de interpretação dos acervos e promover a inclusão de produções historicamente marginalizadas, como a arte indígena contemporânea. Ao desenvolver ações de mediação, programas públicos e atividades formativas, o educativo contribui para problematizar narrativas tradicionais da história da arte que, por muito tempo, excluíram ou subalternizaram as produções indígenas.

Nesse sentido, as práticas educativas podem favorecer a construção de leituras mais plurais sobre as obras, incorporando diferentes saberes e perspectivas culturais. Além disso, tais iniciativas dialogam com debates mais amplos sobre a necessidade de revisão crítica das instituições museológicas e de seus critérios de legitimação artística, podendo o setor educativo atuar como um espaço estratégico para tensionar as narrativas institucionais e refletir sobre a prática museológica e sobre as exposições como construtoras de identidades múltiplas.

## 5 LACUNAS REVISITADAS: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa surgiu a partir da vontade de comprovar a hipótese de que existe uma lacuna identitária relacionada às comunidades indígenas no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Nos momentos iniciais do acervo do MARGS, em sua constituição, a presença indígena aparece representada exclusivamente pelo olhar de artistas não indígenas, apresentando traços do colonialismo nos regimes museais e patrimoniais, explicitando ausências de determinados grupos subalternizados ao longo da história, resultado de escolhas realizadas e hierarquias de poder estabelecidas. Nesta dinâmica, o passado indígena é construído revelando mais sobre o imaginário de quem o produziu do que sobre os próprios sujeitos representados.

A partir de um levantamento de dados sobre o acervo artístico do museu, descobre-se que até o ano de 2014 não havia nenhuma obra de arte indígena no acervo artístico do MARGS, o que mostra a ausência dessas pessoas nos museus. Atualmente o MARGS conta em seu acervo com quinze obras de artistas indígenas<sup>91</sup>, o que totaliza menos de 1% do total das mais de seis mil obras de arte musealizadas. As comunidades indígenas escancaram lacunas através da arte indígena contemporânea ao inserir-se no circuito artístico, tensionando a lógica colonial que separava arte e artefato, objeto estético e objeto etnográfico. Por meio de linguagens híbridas, que misturam técnicas ou mídias, críticas e autorreferenciais, artistas indígenas contemporâneos expõem o histórico de apagamento e marginalização de suas produções nas narrativas da arte brasileira, tensionando os critérios de legitimação estética e curatorial. Algumas obras convocam os museus a reverem suas políticas de acervo e exposição, abrindo espaço para a inclusão de outras epistemologias, histórias e modos de criação.

Diante do processo histórico que nos conduziu até aqui, como adverte Jaider Esbell (2019), os artistas indígenas forçam e movem a atual inscrição de sua produção no campo da arte contemporânea, forjando estratégias para reagir à apropriação, à expropriação, ao extrativismo, à exotização, à invisibilização, à

---

<sup>91</sup> As onze obras de artistas indígenas presentes no acervo do MARGS são: Efeito Viral (2014) de Xadalu Tupã Jekupé; Mãe (1980), Índia Perua (1980) e duas obras sem título (1980) de José Higino Perea; Ty Ty: Memórias de um beija-flor (2021) e Floresta-Casa derrubada (A última maloca do fim do mundo) (2021) de Denilson Baniwa; Kuaray (2021), Yary (2021), Yvyty (2021), Oga (2021), Tajy (2021) e Jaxy (2021) de José Verá.

fetichização, que até então têm identificado a aproximação perpetrada pelo sistema de arte em relação às culturas indígenas.

Até este ponto da pesquisa, o trabalho permitiu a compreensão da importância de ações específicas para que o MARGS possa abrir-se ao diálogo e negociação de questões de agenciamento e coletividade com os artistas e comunidades indígenas, com linguagens e urgências ou com ritmos e condições de produção diferentes daqueles aos quais está habituado.

A construção conjunta de ações e atividades com a participação direta dos indígenas tem se tornado mais evidente apenas nos últimos anos. Para Cury (2016), na relação com indígenas, a colaboração é relativamente recente, mas promissora, sendo a colaboração um dos métodos para a indigenização do museu, processo sem retorno, mas que precisa de atenção pelos e nos museus etnográficos e outros, pois não se restringe aos primeiros.

Percebem-se ainda poucas práticas de coletividade entre o MARGS e as comunidades indígenas, porém, uma iniciativa significativa é a relação estabelecida, através do Núcleo de Educação, entre o museu e o artista José Verá, sua família e a comunidade guarani *mbya*, na qual o museu deslocou-se até a aldeia para promover o diálogo e, a partir dele, desenvolve de forma colaborativa ações e programas públicos no museu e além dele.

Apenas incorporar os conteúdos indígenas aos discursos expositivos não é o suficiente. É preciso desobjetificar os indígenas, conhecer e incorporar seus interesses e, a partir disso, construir coletivamente oportunidades para que sejam agentes e curadores de suas próprias memórias em museus. Apesar de algum avanço no que refere à pauta indígena, o MARGS ainda apresenta uma vivência inexpressiva, por exemplo, em experiências de curadoria compartilhada com os povos indígenas. Esta prática vem sendo discutida, a partir da arte indígena contemporânea, como uma abordagem inclusiva para repensar as formas de comunicação nos museus de arte.

Os museus avançam para uma noção de alargamento de seus cânones e de flexibilização de suas práticas, criando uma série de fricções ou de narrativas totalmente inesperadas, até mesmo para a própria história do museu. O episódio sobre a restauração das obras do artista José Verá no MARGS trouxe algumas questões passíveis de reflexão para esta pesquisa. Para além de pensar-se de forma colaborativa e coletiva na restauração das obras de Verá, optando-se por uma

decisão de substituição das obras por outras produzidas pelo artista, questões como o aspecto sagrado de suas produções também foram consideradas. Quando Cury (2020) pensa em curadoria, a autora apresenta diferentes agentes: os profissionais de museus, os visitantes do museu, os constituintes e os *encantados*, que, desde a espiritualidade indígena, fazem suas contribuições, especialmente por meio dos pajés.

Concluiu-se até aqui que quando se fala das questões de patrimônio indígena, toda escolha das comunidades indígenas deve ser respeitada pelo museu, assim como todo objeto indígena, mesmo musealizado sempre será patrimônio indígena. Fernanda Pitta (2021) salienta que há uma seleção prévia feita pelos indígenas a respeito do que é importante estar no museu e qualquer comissão de avaliação, que deve existir, deverá considerar as escolhas indígenas, mesmo que haja controvérsias geradas por outros pontos de vista, inclusive os acadêmicos.

O caráter de patrimônio cultural pode ainda ser tema de discussões e dúvidas na musealização, posto que todo objeto indígena é, antes de tudo, um patrimônio indígena. É necessária atenção para que abrangências e generalizações não sobreponham o direito indígena a ter os seus patrimônios demarcados como tal.

Percebe-se até o momento da pesquisa que os museus precisam seguir se preparando para uma política institucional e de gestão de acervo contemporâneas que respeitem os direitos indígenas de musealizar aspectos da sua cultura para as futuras gerações. Visto que ainda não há, de forma consistente, orientações a seguir oriundas de políticas culturais ou códigos de ética que apoiem as necessidades de um museu e os anseios dos indígenas perante essas instituições, a política institucional perante obras de arte indígena é um dos desafios a serem enfrentados. É necessário trabalho para conceituar e encontrar caminhos metodológicos para que as culturas e os saberes indígenas tenham suas autorias, imagens e personalidades preservadas pelo museu e nos espaços do museu, resguardando seus desejos atuais e motivações para as futuras gerações de indígenas e de profissionais que atuem nas instituições envolvidas, considerando o caráter de permanência delas.

Propõe-se o enfrentamento da relação entre os museus e os indígenas, destacando o papel das instituições museais no processo de incorporação de novas práticas, para a consideração das contribuições das culturas indígenas na formação da cultura brasileira, como também para tratar essas culturas como produções de

saberes a serem respeitados nas suas especificidades, complexidades e peculiaridades.

Espera-se com a produção deste trabalho, que ele não se restrinja a sua função acadêmica, podendo extrapolar territórios e servindo de alguma forma de incentivo a práticas mais inclusivas e a uma maior presença indígena no MARGS e em outros espaços culturais e institucionais.

A presença de José Verá no Museu de Arte do Rio Grande do Sul foi determinante para fortalecer o debate acerca das lacunas relacionadas à presença e à representatividade indígena no museu, especialmente no que se refere aos povos indígenas enquanto protagonistas de sua própria produção artística e participantes dos processos institucionais. A partir do contato com o trabalho de Verá, algumas ações passaram a ser mobilizadas, desencadeando mudanças na instituição que, embora ainda pequenas, podem ser compreendidas como o início de um movimento em processo de consolidação. Entre essas transformações, destaca-se a importância de pensar o trabalho museal de forma articulada entre diferentes setores, fomentando discussões e buscando estratégias para ampliar o diálogo com comunidades indígenas, bem como diversificar as abordagens, temáticas e práticas desenvolvidas no museu.

Nesse contexto, a generosidade de José Verá manifesta-se também na abertura que seu trabalho oferece, apontando para múltiplas possibilidades de interlocução e para a construção de novas formas de aproximação entre o museu, os artistas indígenas e suas comunidades.

Um exemplo dessa abertura a partir das obras de Verá e do próprio museu à arte indígena é a exposição *José Verá - Mbya Nhenhandu Reko*<sup>92</sup>, que iniciou no dia 18 de abril deste ano e conta com 28 obras do artista. Esta exposição marca a primeira mostra individual de uma artista indígena guarani no MARGS e a primeira curadoria compartilhada com uma pessoa indígena no museu, o professor guarani Francisco Alves<sup>93</sup>, sobrinho de Verá. A mostra também se apresenta como uma demonstração da presença e importância da participação do Núcleo Educativo no pensar curatorial, na programação do museu e na consolidação de ações colaborativas entre museu e comunidades indígenas.

---

<sup>92</sup> Mais informações sobre a exposição podem ser acessadas a partir do link <https://margs.rs.gov.br/jose-vera-margs/>

<sup>93</sup> Professor guarani mbya Francisco Alves, educador da escola Kurity, artesão e tradutor guarani.

O movimento iniciado pelo Núcleo Educativo do MARGS pode ser considerado um ponto de provocação, que movimenta as estruturas do museu, talvez não a ponto de transformá-las, mas de causar alguma ressonância e reflexão, apresentando o Núcleo Educativo como setor potente no pensamento de novas presenças e participações no museu de arte, promovendo pequenas aberturas e inserções a partir de uma flexibilização dos cânones e estruturas artísticas vigentes.

## REFERÊNCIAS

- ARISTIMUNHA, Cláudia Porcellis. **Kya**: tramas, teias e redes Guarani Mbya e Juruá. Catálogo da exposição. Porto Alegre: UFRGS, 2025.
- BANIWA, Denilson. Ty Ty: memórias de beija-flor. **Behance**, Brasil, 2021. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/120267247/Ty-Ty-memorias-de-beija-flor>. Acesso em: 1 dez. 2024.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRITTO, Lara Marques. **Nem nobre nem selvagem**: reflexões sobre arte indígena contemporânea de Abya. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.
- BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 28, p. 1-30, 2020a. Disponível em: <https://revistas.usp.br/anaismp/article/view/155323>. Acesso em: 7 jun. 2025.
- BRULON, Bruno. **O museu anticolonial**: reavendo a nossa herança colonial. [S. n.]: Routledge, 2024.
- BRULON, Bruno. **Pensar os museus**: mito, história, tradição. Rio de Janeiro: Nau, 2020b.
- BRULON, Bruno. **Re-interpretando os objetos de museu**: da classificação ao devir. **TransInformação**, Campinas, jan./abr. 2015.
- CARNEIRO, Amanda. Violentamente pacífica: arte, decolonialidade e inserção institucional. In: LIMA, Daiane (org.). **Negros na piscina**: arte contemporânea, curadoria e educação. São Paulo: Fósforo, 2024.
- CARVALHO, José Jorge de. Epistemômetro: uma metodologia para a descolonização e transformação do currículo das universidades brasileiras. **PragMATIZES**: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, Niterói, RJ, ano 13, n. 25, p. 302-345, set. 2023.
- CHAGAS, Mário. Cultura, patrimônio e memória. **MUSEU Ciências e Letras**, Porto Alegre, n. 31, p. 15-29, jan./jun. 2002.
- CURY, Marília Xavier. **Direitos indígenas no museu**: novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2017.
- CURY, Marília Xavier. **Lições indígenas para a descolonização dos museus**: processos comunicacionais em discussão. **Cadernos CIMEAC**, Uberaba, v. 7, n. 1, p. 184-211, 2017. Disponível em:

<https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/cimeac/article/view/2199>. Acesso em: 7 jun. 2025.

CURY, Marília Xavier. *Metamuseologia: reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena*. **Museologia e Interdisciplinaridade**, Brasília, DF, v. 9, n. 17, jan./jul. 2020.

DINATO, Daniel. **Os caminhos do MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin)**. Campinas, SP: [s. n.], 2018.

ESBELL, Jaider. A arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas. **Jaider Esbell**, [s. l.], 2019. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>. Acesso em 25 jul. 2022.

ESBELL, Jaider. Sobre. *In*: MOQUÉM\_SURARÎ: arte indígena contemporânea. **MAM Rio**, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: [https://mam.org.br/exposicao/moquem\\_surari-arte-indigena-contemporanea/](https://mam.org.br/exposicao/moquem_surari-arte-indigena-contemporanea/). Acesso em: 5 jan. 2025.

FUNDAÇÃO NACIONAL DOS POVOS INDÍGENAS. Brasil registra 274 línguas indígenas diferentes faladas por 305 etnias. **Gov.br**, Brasil, 27 out. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2022-02/brasil-registra-274-linguas-indigenas-diferentes-faladas-por-305-etnias>. Acesso em: 5 jan. 2025.

FUNDAÇÃO NACIONAL DOS POVOS INDÍGENAS. Terras indígenas: dados geoespaciais e mapas. **Gov.br**, Brasil, [2024]. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/atuacao/terras-indigenas/geoprocessamento-e-mapas>. Acesso em: 19 jun. 2025.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Artes indígenas, patrimônio cultural e mercado. **Proa**: Revista de Antropologia e Arte, Campinas, SP, 2014. Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16491>. Acesso em: 19 mar. 2026.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p.68-96, set. 2019. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4304>. Acesso em: 19 mar. 2026.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer; SOUZA, Arissana Braz Bonfim de; BARCELOS NETO, Aristoteles. Processos curatoriais e exposições de artes indígenas na/da América Latina. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, SP, 2024. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8676991>. Acesso em: 19 mar. 2026.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LORENTE, Jesus Pedro. **Leituras da arte no mundo contemporâneo**: ensaios críticos. São Paulo, 2021. Disponível em:  
<https://drive.usercontent.google.com/download?id=1B0odyKSs1bVwNcNnvr2Ylw3IYsrsRTUY&authuser=0&acrobat>.

NAKOADA: estratégias para a arte moderna. **MAM Rio**, Rio de Janeiro, [2022]. Disponível em:  
<https://mam.rio/programacao/nakoada-estrategias-para-a-arte-moderna/>. Acesso em: 14 jun. 2025.

PADRÓ, Carla. La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. *In*: LORENTE, Jesús Lorente; ALMAZAN, David. **Museología crítica y arte contemporâneo**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003. p. 51-70.

PADRÓ, Carla. Modos de pensar museologias: educação e estudos de museus. Trad. Christiane de Souza Coutinho Orloski. *In*: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane G. (org.). **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 53-70.

PITTA, Fernanda Mendonça. A breve história da arte e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 223-257, 2021. Disponível em:  
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8666380>. Acesso em: 28 mar. 2025.

REVISTA ESTADO DA ARTE. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, v. 3, n. 2, 2022. Dossiê “Eu estava aqui o tempo todo e você não me viu: desafios e conquistas da arte indígena contemporânea brasileira”. Organizadoras: Kássia Borges e Naine Terena.

SHELTON, Anthony A. Cabinets of transgression: renaissance collections and the incorporation of the New World. *In*: ELSNER, J.; CARDINAL, R. (ed.). **The cultures of collecting**. 4. ed. Londres: Reaktion Books, 1997. p. 156-176.

THOMPSON, Analucia. **Objetos indígenas**: do artificial ao imaterial. Antíteses, 2014. Disponível em:  
<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/19179>. Acesso em: 3 fev. 2026.

TERENA, Naine. **Arte indígena no Brasil**: midiatização, apagamentos e ritos de passagem. 1. ed. Cuiabá, MT: Oráculo Comunicação, Educação e Cultura, 2022a.

TERENA, Naine. Manifestações estéticas indígenas: pensar o fazer arte indígena no Brasil. **Estado da Arte**, Brasil, 2022b. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/66614>. Acesso em: 4 set. 2022.

TUKANO, Daiara. “Índios” não são coisa do passado. Entrevista concedida a Daiana Ferraz. **O Globo**, Brasil, 2021. Disponível em: <https://encurtador.com.br/H6hHW>. Acesso em: 18 maio 2025.

TUKANO, Daiara. **Acervos indígenas nos museus do Brasil e do mundo**. Brasil, 2024. Disponível em <https://www.daiaratukano.com/blog>. Acesso em: 18 maio 2025.

VALLE, Karine Dalla. Arte e profecia de José Verá, o primeiro indígena com obras compradas pelo MARGS. **Matinal Jornalismo**, Brasil, 25 set. 2025. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/reportagens-roger-lerina/arte-e-profecia-de-jose-vera-o-primeiro-indigena-com-obras-compradas-pelo-margs/>. Acesso em: 6 mar. 2026.

VERÁ, José. **Nhemombaraete Reko Rã'i**: fortalecendo a sabedoria. 1. ed. Maquiné, RS: Riacho, 2021.

VÉXOA: nós sabemos. Curadoria Naine Terena; textos Daniel Munduruku. **Pinacoteca de São Paulo**, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/vexoa-nos-sabemos/>. Acesso em: 6 mar. 2026.

VIDAL, Lux Boelitz. **Dos corpos aos museus**: arte e estilo de vida dos povos originários. Trajetória de uma antropóloga brasileira entre dois séculos. Dossiê Museus, memória e museologia indígena. São Paulo: MASP, 2025. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>. Acesso em: 2 mar. 2026.

VIEIRA, Mariane Aparecida do Nascimento. A inserção indígena nos museus. **Revista do MAE, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP**, São Paulo, v. 30, p. 118-130, 2018.

VIEIRA NETO, João Paulo; PEREIRA, Eliete da Silva. **Da política indigenista aos museus indígenas**: notas sobre as questões emergentes entre povos indígenas, memória e museus no Brasil República. Dossiê Museus, memória e museologia indígena. São Paulo: MASP, 2025. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao> Acesso em: 14 dez. 2025.