Imagem como gesto político e de resistência na arte indígena contemporânea[1]

Image as a political gesture and act of resistance in indigenous contemporary art

Fernando do Nascimento Gonçalves [2]

***Resumo**: O presente trabalho discute a produção visual de indígenas artistas contemporâneos e sua inserção no sistema das artes como gesto político e de resistência. A partir do diálogo com autores indígenas e não-indígenas e da discussão sobre obras de Denilson Baniwa, Daiara Tukano, Moara Tupinambá e Paulo Desana, o texto argumenta que a chamada "arte indígena contemporânea" deve ser compreendida como prática ética, estética e política na medida em que se articula à luta histórica dos povos indígenas pelo direito à existência, à cultura e aos territórios. Tendo como ênfase a fotografia, o texto analisa o papel das imagens na reconfiguração dos imaginários sociais, confrontando concepções que os associam à ausência de tecnologia e a um passado romantizado que sustenta formas persistentes de exclusão e violência.*

***Palavras-Chave:** Arte Indígena Contemporânea. Imagem. Luta por direitos.*

***Abstract**: This paper discusses the visual production of contemporary Indigenous artists and their insertion into the art system as a political gesture and form of resistance. Drawing on dialogue with Indigenous and non-Indigenous authors, as well as on the analysis of works by Denilson Baniwa, Daiara Tukano, Moara Tupinambá, and Paulo Desana, the text argues that so-called "contemporary Indigenous art" should be understood as an ethical, aesthetic, and political practice insofar as it is articulated with the historical struggle of Indigenous peoples for the right to existence, culture, and territory. With a particular emphasis on photography, the paper further examines the role of images in the reconfiguration of social imaginaries, challenging conceptions that associate Indigenous peoples with a lack of technology and with a romanticized past that continues to sustain persistent forms of exclusion and violence.*

***Keywords:** Contemporary indigenous art. Image. Fight for rights.*

1. Introdução

O presente trabalho[3] discute produções visuais de artistas indígenas contemporâneos e sua presença no campo das artes como gesto político e de resistência. Preliminarmente, o texto

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação, Arte e Tecnologias da Imagem. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

2 Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Uerj, Doutor em Comunicação pela ECO-UFRJ, goncalvesfernandon@gmail.com.

3 O trabalho faz parte de uma pesquisa mais ampla que conta com apoio do CNPq e que tem como recorte a fotografia indígena contemporânea.

situa e analisa a crescente inserção desses artistas no campo institucionalizado das artes, bem como as tensões que atravessam essa inserção, evidenciando seu papel e o das imagens no contexto das lutas dos povos indígenas.

O texto parte da constatação de que muitos indígenas, conscientes do lugar que ocupam (ou não) no sistema das artes no Brasil, vêm procurando aumentar sua presença nestes espaços exatamente por entenderem seu valor simbólico e de poder. Neste contexto, as imagens, como elemento produtor de conhecimento, sentido e memória, atuam, por um lado, ampliando e reposicionando a presença indígena na cultura visual ao interferir nos regimes representacionais dominantes. Por outro, ao favorecer a produção de narrativas sobre si mesmos e em seus próprios termos, propiciam críticas a esses mesmos regimes enunciativos e de poder.

Com base em autores indígenas e não-indígenas e na análise de trabalhos de Denilson Baniwa, Paulo Desana, Moara Tupinambá e Daiara Tukano, busca-se evidenciar exatamente que a presença e os usos das imagens no campo das artes não se restringem à produção e exposição de obras para contemplação ou à obtenção de notoriedade. Articulam-se principalmente à luta histórica desses povos pelo reconhecimento de seus direitos à existência, à cultura e aos territórios.

Paralelamente à discussão da inserção dos indígenas no sistema das artes, através do que vem sendo conhecido como “arte indígena contemporânea”, ao texto interessa particularmente discutir o papel que as imagens produzidas por esses indígenas artistas desempenham na disputa pelos imaginários sobre seus povos e culturas e o lugar que ocupam em nossa sociedade. Nesse sentido, pretende-se demonstrar como tais produções operam uma crítica contundente a concepções ainda recorrentes que os associam à ausência de tecnologia, aos estigmas do “atraso” e a um passado romantizado e cristalizado, concepções estas que continuam a sustentar diversas formas de exclusão e violência no presente.

Ao contextualizar essas dinâmicas, o texto defende que a “arte indígena contemporânea” deve ser compreendida como uma entre as múltiplas formas de luta e resistência indígena. Procuro mostrar que essas produções constituem uma prática que transcende noções restritas de expressão “artística” e que se configuram como modo de afirmação de saberes, perpetuação da memória e estratégia de autorreparação frente às violências e apagamentos do colonialismo (GUILHERME, 2022).

2. O direito de contar as próprias histórias

Há pelos menos três décadas as imagens vêm assumindo grande importância na produção de visibilidade para as lutas dos povos indígenas, sobretudo com as chamadas etnomídias indígenas[4] (SANTI E ARAÚJO, 2021). Se atualmente é possível observar, paralelamente às formas de organização e mobilização presenciais nacionais dos movimentos indígenas, como o Acampamento Terra Livre, a disseminação sistemática das imagens produzidas pelos próprios indígenas em plataformas como Instagram, Facebook e TikTok (PEREIRA, 2023), é preciso recordar que esse protagonismo comunicacional não surge com as redes sociais.

Tecnologias como o vídeo e a fotografia já vinham sendo utilizadas desde os anos 1980, quando tiveram início as primeiras formações de comunicadores indígenas, evidenciando uma trajetória histórica de apropriação crítica e estratégica dos meios de comunicação. Devemos considerar a atual presença indígena nas redes sociais, pelo menos em parte, como resultado de longos processos de formação por meio de projetos realizados por ONGs nacionais e internacionais, como o *Vídeo nas Aldeias* (KANAYKÓ, 2019).

Pioneiro nesse gênero de formação, o projeto permitiu que hoje diversos indígenas e redes de coletivos de mídia se espalhassem pelo país, criando filmes, podcasts e registros fotográficos, como o Mídia Indígena, Rede Katahirine e o Fotógrafos Indígenas. Por meio destes coletivos, os indígenas assumem um protagonismo comunicacional e atuam como ativistas dos direitos humanos e ambientais, do direito à educação indígena para preservar suas línguas e tradições e das causas das mulheres, da juventude ou de pessoas indígenas LGBTQIAPN+. Nesse contexto, as imagens vêm se tornando uma importante aliada para a expressão desses engajamentos comunicativos, seja no registro e compartilhamento de conteúdos sobre suas visões de mundo e modos de vida e seja sobre o movimento indígena, contribuindo para o fortalecimento de suas lutas.

Diversos estudos sobre comunicação indígena, como os de Alejandra Pinto (2018), Paulo Delgado e Naine Terena de Jesus (2018), Santi e Araújo (2020) e Andrielle Guilherme (2022) permitem constatar que as imagens, fixas e em movimento, operam aí não apenas como

[4] Práticas de comunicação alternativa que buscam negociar sentidos para as representações estigmatizantes impostas pelos grandes conglomerados de mídia aos indígenas e que buscam estabelecer outros parâmetros para a construção de novas territorialidades midiáticas para esses povos (Santi e Araújo, 2021).

instrumentos de documentação, preservação e disseminação, mas como estratégias para reafirmar as identidades e as culturas indígenas. Por meio dessas estratégias, os povos indígenas desafiam regimes dominantes de representação e reivindicam o direito de definir como querem ser vistos, criando outras imagens e narrativas de si, marcadas por perspectivas afetivas, corporificadas e coletivas.

O uso das imagens vem, assim, fortalecendo, no campo midiático, os movimentos de autodeterminação e o enfrentamento de violências e exclusões, juntamente com as lutas de organizações como a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB) e do movimento Acampamento Terra Livre (ATL), por meio de plataformas de conteúdo como a Rádio Yandé e o perfil Mídia Indígena no Instagram. Músicas, vídeos e fotografias que circulam pelas redes sociais tornaram-se assim meios amplamente utilizados como ferramenta de resistência e de defesa de direitos e, particularmente, na criação de estratégias de autorrepresentação que funcionam como modos de negociação e comunicação entre indígenas e não-indígenas.

Mas, já há alguns anos, essas estratégias não ocorrem apenas no âmbito dos ativismos de mídia. Sobretudo na última década, também o campo institucionalizado da arte contemporânea tem sido investido por essas lutas por visibilidade e reconhecimento. Foi por entender que as imagens na arte também constroem realidades e autenticam dinâmicas culturais e históricas em disputa que os povos indígenas passaram a buscar instaurar outros regimes narrativos neste campo de representação.

Essa instauração vem se dando por meio de lentas mudanças que ocorrem no interior do próprio sistema das artes e do conhecimento. Se cosmologias e práticas de produção de memória, como grafismos, pinturas corporais, objetos e ritualísticas, antes eram situadas sob a ótica da história da arte e da antropologia ocidentais como uma espécie de “arte menor” (ROCHA, 2021) e sem valor estético ou artístico (ALVES e KIRSCHOF, 2023), hoje temas relacionados a essas práticas, como a corporalidade, os territórios, as cosmovisões e os estatutos ontológicos de imagens e artefatos vêm ganhando outras leituras, como apontam Lagrou e Velthem (2018). É que como afirma Müller (2010), a arte contemporânea desafia o campo da arte a abandonar seu estatuto como “domínio autônomo de julgamento humano” e como “um fim em si mesmo” para “dirigir seu interesse às práticas artísticas de sociedades indígenas por seu caráter integrado nos diversos domínios da vida social e sua natureza múltipla, ativa, participante e coletiva” (MÜLLER, 2010, p.8).

Essas novas leituras vêm ganhando força sobretudo no contexto do que vem sendo conhecido como "arte contemporânea indígena", termo cunhado pelo artista e curador Macuxi Jaider Esbell (ESBELL, 2018) para demarcar uma especificidade da presença e da prática indígenas no sistema das artes, especificidade esta que para os indígenas é menos estética e formal e mais ética e política. Para Esbell, não há como falar em arte indígena sem falar de direito à terra e à vida. Em sua visão, os propósitos da arte indígena contemporânea vão muito além do assimilar e usufruir de estruturas econômicas, icônicas e midiáticas. A arte indígena contemporânea seria para Esbell "um caso específico de empoderamento no campo cosmológico de pensar a humanidade e o meio ambiente" (ESBELL, 2018, s/p).

Trata-se de uma arte, como afirma Denilson Baniwa, também artista, curador e ativista, que tem os próprios indígenas como protagonistas e que aborda suas histórias, culturas e modos de ser a partir de um olhar ancestral. Neste olhar, a arte não é sobre a produção de objetos ou sobre a representação de suas cosmologias, mas sobre a manifestação de memórias e saberes relacionados a essas cosmologias. Uma arte, que por isso mesmo "nunca estará destituída de seu sentido e intenção política, mesmo que inconscientemente" (BANIWA, 2019, s/p).

3. Arte indígena contemporânea: uma breve discussão

Para além de demarcar conceitualmente especificidades das práticas indígenas no sistema das artes, o termo Arte Indígena Contemporânea (AIC) é também um movimento coletivo com cujas premissas se engajam os artistas e curadores indígenas na luta por direitos e que implica processos de criação e negociação que emergem no vinco entre seus modos milenares de relação com seu próprio mundo e o com mundo não-indígena.

Jaider Esbell (2018), um dos precursores indígenas no cenário contemporâneo das artes no Brasil, afirma que, sem apartar-se das cosmovisões indígenas, a AIC representa o encontro do sistema de arte indígena com o sistema de artes global e se apropria da linguagem do sistema de arte, da história da arte brasileira e ocidental e do conceito de antropofagia modernista para ocupar espaços institucionais e mercadológicos e decolonizar o pensamento ocidental, que só vê o "outro" pela métrica do desenvolvimento racional e progressivo (ESBELL, 2018).

Denilson Baniwa, outro nome seminal neste processo de ocupação da cena artística contemporânea, defende, em entrevista a Marcelo Rocha (2021), que é tempo de compreender

que se a arte contemporânea veio para dizer que existem diversos tipos de arte, abordagens, mídias, suportes, que podem ser entendidos como arte, também é preciso considerar que os povos indígenas sempre desenvolveram formas complexas de entender o mundo e que isso também é arte.

Enquanto movimento cultural e político, a Arte Indígena Contemporânea (AIC) questionaria, para Luna, Flores e Melo (2021), a história da arte que não considerou o "ser artístico" próprio dos povos originários do Brasil, deixando-os fora do tempo, paralisados em algum lugar do passado. Para esses autores,

> deixar os povos indígenas no passado e negar seu poder de agência fez parte do discurso colonial, criador de hierarquias culturais e das dicotomias entre arte e vida, arte e artefato, objetos artístico e utilitário, obra com e sem autoria destinada a museus etnográficos, de história natural ou a grandes museus e coleções de Arte (LUNA, FLORES e MELO, 2021, p.82).

Por isso mesmo, a AIC implicaria um gesto de resistência e de insurgência na medida em que se propõe a escavar

> histórias soterradas, ao acordar memórias silenciadas, ao ocupar espaços da arte canônica, ao falar a língua do branco para se fazer ouvir, ao trazer para a superfície acontecimentos históricos revisados, a *arte indígena Contemporânea* cria um potente movimento de decolonialidade estética, ressuscita e ressignifica imagens e imaginários, que se imiscuem em meio ao sistema de arte global, das artes visuais, do cinema, da televisão, da música, da produção intelectual e da política (LUNA, FLORES e MELO, 2021, pp.77-78)

Esse movimento parece ter dado frutos. A presença de indígenas artistas no circuito de arte contemporânea no Brasil aumentou sensivelmente nos últimos anos, impulsionada por articulações indígenas, mudanças nas políticas culturais, atenção da antropologia crítica e práticas curatoriais que reconhecem produções indígenas como contemporâneas, como aponta a curadora indígena guarani Sandra Benites (2025).

De fato, hoje, a presença indígena no sistema das artes é diversa e acolhe mídias e linguagens como pintura, escultura, vídeo, fotografia, performance, instalação, vídeo-mapping e net art, articulando cosmologias e saberes tradicionais com preocupações políticas e estéticas contemporâneas. Essa presença é crescente e se manifesta em diversas premiações nacionais como o Pipa, em bienais como a de São Paulo e em grandes mostras coletivas protagonizadas por indígenas como, por exemplo, *Dja Guata Porã – Rio de Janeiro Indígena*, no Museu de Arte do Rio, curada de forma colaborativa por Sandra Benites, em 2019, *Re-Antropofagia*, curada por Denilson Baniwa e realizada no Centro de Artes da UFF, também em 2019, *Véxoa:*

nós sabemos, curada por Naine Terena e realizada na Pinacoteca de São Paulo, entre 2020 e 2021, *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2021, com curadoria de Jaider Esbell e *Nhe'ê Porã: memória e transformação*, realizada no Museu da Língua Portuguesa, São Paulo, com curadoria de Daiara Tukano.

Porém, como aponta Sandra Benites (2025), do povo Guarani Nhandeva, além de recente, tal presença é ainda tímida e parcial: as mostras ainda se concentram no eixo Rio-São Paulo e, embora alguns artistas alcancem representação estável, a maioria enfrenta barreiras de acesso, remuneração irregular e risco de apropriação de imagens e saberes sem consentimento. A própria Benites enfrentou diversas barreiras como curadora. Em entrevista no Podcast Pamüri, concedida à Daiara Tukano, outro importante nome da arte indígena contemporânea, Benites (2025) conta que após a experiência no MAR foi convidada para ser curadora no MASP, onde entendeu melhor os desafios de estar nesses espaços.

Benites afirmou que a experiência não deu certo porque esperava somar com a instituição e na verdade se sentiu silenciada e invisibilizada como pessoa, como indígena, como mulher e como profissional. “Somar” para ela, explica, significava dialogar e fazer junto, ou seja, trocar e acrescentar algo, contribuir com mudanças no próprio sistema das artes, e não trabalhar a partir de parâmetros pré-definidos pela instituição e nos quais teria que se encaixar. Esse fazer junto implica, para ela, levar em conta as diferentes realidades, tempos e demandas dos indígenas. Se muitas vezes para os museus basta ter uma indígena presente, para ela ocupar de fato os museus seria mais do que ser uma “curadora de arte”: é “ocupa-lo como povo, como indígena, como mulher”, perspectiva nem sempre compreendida e aceita ainda pelas instituições de arte (BENITES, 2025).

Benites tem clareza que atuar nesses espaços implica estar em um jogo de poder. Se reconhece que é uma honra e uma grande responsabilidade, sente também que é uma experiência desconfortável e custosa, pois esses espaços não foram feitos para os indígenas. Atualmente, como diretora de Artes Visuais na Funarte, diz entender melhor os desafios e os ganhos implicados neste processo. Por um lado, vê essa ocupação como parte das retomadas indígenas[5] (JUNIOR, 2019), pois implica a possibilidade de traduzir histórias, as culturas e as

[5] Movimento surgido na década de 70 caracterizado por formas complexas de organização coletiva nas esferas social, cultural e política. Hoje, esses movimentos atuam de forma organizada e institucionalizada e em múltiplas frentes, incluindo a política, a academia e a arte.

lutas indígenas e torna-las "visíveis" nesses espaços. Mas, por outro lado, essa tradução é ela própria desafiadora e leva tempo, pois lida com um duplo aspecto que a constitui como forma de resistência: a necessária crítica à violência dos processos coloniais e a afirmação de seus corpos, memórias, subjetividades, cosmologias e saberes, em contraposição a essa violência.

Violência e autoafirmação seriam duas paredes, como ela diz, que fazem parte da presença indígena nos espaços da arte, uma vez que também as próprias "obras" estão imbuídas desse duplo aspecto. É que para os indígenas artistas suas criações não valem pelo valor de exibição, e sim, são partes de suas vidas. Daí porque, para Benites, é importante ver tais produções em sua complexidade, tanto na relação dos indígenas com o colonialismo, quanto na relação com seus corpos, territórios e modos de vida.

Em sua concepção, o debate sobre curadoria e arte indígena passa por entender o lugar da visão e dos corpos indígenas, para os quais as instituições de arte não estão ainda preparadas, na medida que têm expectativas pré-definidas do que seria uma estética e uma representação dessas visões e presenças, bem como do lugar e do modo como devem ser apresentados como "arte". Para Benites, a história da arte dos brancos nasce com o objeto e por isso o valoriza, enquanto para os indígenas nasce com suas existências e visões de mundo.

Por isso, quando os indígenas pensam em "arte" não há separação entre um fazer e a terra ou o corpo, pois é um fazer que é parte de um todo, de um movimento do qual resultam objetos ou imagens-intensidade-conhecimento-memória cujas conotações são também espirituais e vitais, éticas e políticas. Como afirmam De Paula e Marques (2024, p. 21), a "vivência dos povos originários com suas formas de expressão vai além do estético, está entremeada às vidas, histórias e tradições, sem que isso se choque com suas individualidades". Ainda sobre isso esses autores afirmam que

> a apropriação por parte dos indígenas das tecnologias e do conhecimento do(s) colonizador(es) auxilia ironicamente a preservação de suas tradições e a luta por seus direitos. Isso também permite repensar sua produção estético-artística para observá-la a partir de suas próprias perspectivas, ao invés de simplesmente tentar encaixá-la em padrões eurocêntricos (DE PAULA E MARQUES (2024, p. 21)

Este breve panorama posiciona, portanto, a presença de artistas e curadores indígenas e suas produções no sistema da arte contemporânea como parte de um processo de luta por visibilidade e reconhecimento. A partir desta compreensão, discutiremos a seguir algumas produções dos artistas Paulo Desana, Denilson Baniwa, Moara Tupinambá e Daiara Tukano e

o papel que as imagens desempenham em seus processos criativos e de luta. Eles constituem alguns dos nomes mais representativos no cenário das artes visuais contemporâneas e foram escolhidos por atuarem com imagens técnicas, embora não exclusivamente.

4. **A imagem como gesto político na obra de quatro indígenas artistas contemporâneos**

A imagem na arte indígena tem peculiaridades importantes, no que diz respeito à suas funções e modo de apresentação e aos regimes de representação (KANAYKÓ, 2019). A ideia de representação como a entendemos no pensamento ocidental não se aplica sempre ou da mesma forma a esses contextos. Como nos objetos e nas musicalidades, forma e conteúdo na figuração de grafismos, fotografias, vídeos e filmes não remetem necessariamente a uma ausência ou a uma expressão individual. São frequentemente expressões do exercício de conhecimentos coletivos que se reproduzem e recriam estilos estéticos que podem se assemelhar mas que não deixam de ser únicos e integram redes de sentidos próprias de cada povo.

Mais do que projeções codificadas, também as imagens técnicas parecem seguir uma lógica de encorpação, em que não apenas sentidos, mas também a própria vida e formas de conhecimentos são manifestadas, atualizadas e postas em cena. Algo próximo ao que Leda Martins (2021) observou nas performances de corpos, cores, odores e objetos em algumas tradições afrodiaspóricas. Em suas discussões sobre o tempo espiralar e o corpo-tela, Martins assevera que nessas tradições passado, presente e futuro se atravessam, atualizam e se espelham nos corpos, objetos e ritualísticas. Nelas, corpo e imagem são impregnados de memórias e experiências que se atualizam constantemente em um presente do pretérito e também do futuro, na medida em que o presente também cria memórias e experiências que poderão ser revistadas e atualizadas.

São essas impregnações e atualizações que vejo nos usos das imagens em certas produções de artistas como Paulo Desana, Denilson Baniwa, Moara Tupinambá e Daiara Tukano, que atuam em diversos campos como pintura, performance, fotografia, vídeo, instalação e mídias digitais. Mais que simples representações, no sentido das teorias semiológicas, as imagens desses e de outros indígenas artistas parecem assumir essa condição de encorpação. Mas, no contexto da AIC, ganham ainda uma outra camada, que é o duplo aspecto ético e político de que falou Benites, produzindo ao mesmo tempo formas resistência e autoafirmação.

Paulo Desana

Paulo Desana, da etnia Desana, é fotógrafo, cineasta e artista audiovisual de São Gabriel da Cachoeira, no noroeste do Amazonas, onde produz material fotográfico e audiovisual sobre a região do Alto Rio Negro. Paulo tem participado da cena artística com exposições em locais como Inhotim, SP-Arte e Museu do Pontal, no Rio de Janeiro. Em 2023, foi destaque na Bienal das Amazônias, em Belém, e em 2025 participou de exposições coletivas na Feira de Arte ARCOmadrid, Espanha, e no Museu do Quai Branly, em Paris.

Desde 2010, Desana produz imagens documentais fixas e em movimento, por meio das quais confere valor aos modos de vida, visões de mundo e das tradições dos povos do Alto Rio Negro. A fotografia documental em Desana produz registros do cotidiano de comunidades da região e retratos de benzedeiras, artesãos e pajés, onde as relações entre tempo, corpo e território vão ajudar a construir visualmente formas de autoafirmação existencial e subjetiva. Mas, considerando que as ideias de presença e de representação em culturas como a sua extrapola a noção de imagem como mímese, decidiu também construir formas de figuração que exploram conhecimentos herdados por seus ancestrais, resultando na série "Pamürimasa (Os Espíritos da Transformação)" (FIG.1)



FIGURA 1. Da série Pamürimasa, 2021.
FONTE: https://www.instagram.com/paulodesana.sgc/

"Pamürimasa" é como o povo Tukano chama os Espíritos da Transformação, que fazem parte da mitologia da viagem da Cobra-Canoa da Transformação: "para os povos indígenas do Alto Rio Negro, o mito da Cobra-Canoa explica como a humanidade foi formada no bojo da grande cobra, criando comunidades ao longo do rio" (DESANA, 2022).

Na série, Paulo mostra registros fotográficos documentais de membros importantes das comunidades da região que receberam aplicação de tinta neon para criar efeitos luminescentes com os quais evoca de forma poética as relações dessas figuras com os conhecimentos ancestrais desses povos, evidenciando a perpetuação de suas tradições. O objetivo não é produzir "representações" desse universo, mas valorizar a perspectiva indígena quando se trata de representação.

O uso do neon aplicado sobre os registros e o tratamento final da imagem evoca e traduz visualmente os espíritos de seus antepassados da "Cobra-Canoa da Transformação" e também dignificam benzedeiras, xamãs e pajés por encarnarem e manterem vivos os conhecimentos ancestrais (DESANA, 2022). Os efeitos oníricos criados pelo neon na imagem remetem ao campo dos sonhos e das visões espirituais alcançadas em estados alterados de consciência, parte do conhecimento ancestral de sua cultura, e informam também a ligação que essas pessoas têm com os espíritos dos antepassados por meio de seus rituais e rezos. Na imagem, é como se o que víssemos não fossem mais as pessoas, mas os próprios espíritos, presentes em sonhos ou visões e tornados visíveis pela visão mediada pela imaginação com a imagem.

Apesar desse aspecto de transformação, chama a atenção que a identidade dos retratados é mantida através da indicação de seus nomes. Na verdade, cada imagem recebe o nome de seu retratado, como forma de afirmação existencial que conjura a prática comum na criação dos arquivos coloniais de homogeneizar e objetificar os sujeitos sem colocar na imagem nenhum dado de identificação. Nomear as imagens constitui, assim, um gesto ético e político, de respeito e preservação de memória, contra seu apagamento (MALDONADO, 2024).

Denilson Baniwa

Outro artista que trabalha com a memória, mas fabulando as imagens de arquivo é Denilson Baniwa. Baniwa é artista multidisciplinar (pintura, desenho, performance, vídeo, fotografia) de origem na nação Baniwa, também da região do Alto Rio Negro, Amazonas. Atualmente residindo no Rio de Janeiro, participou da 33ª Bienal de São Paulo, do 29º Programa de Exposições do CCSP e do Festival Climax-Global Warming (Bordeaux, França), em 2019, e da 22ª Bienal de Sydney (Austrália), em 2020. Venceu o prêmio PIPA Online em 2019.

Denilson define seu trabalho como parte de uma pesquisa sobre aparecimentos e desaparecimentos de indígenas na História Oficial do Brasil, e que tem nas cosmologias indígenas e suas representações artísticas um método de compartilhar conhecimentos ancestrais e ao mesmo tempo de criar um banco de dados com essas cosmologias como modo de salva-las do esquecimento. Denilson afirma que testa diferentes mídias e suportes "para ver que tipo de traduções podem ser utilizadas a partir do mundo onde nasci e do mundo onde vivo agora, em que ambos possam entender o que quero falar, mas, também, possam compreender o outro" (BANIWA, 2021, p. 95). Sua produção articula críticas ao colonialismo, à hegemonia de pessoas brancas nos sistemas de arte, à desobediência epistêmica, entre outros temas que atravessam a vida, luta e resistência de centenas de povos indígenas do Brasil.

Como artista, Baniwa é mais conhecido por suas pinturas e performances, mas também realizou alguns trabalhos menos (re)conhecidos com fotografia, a partir principalmente da apropriação de imagens do cinema, da história da arte e de arquivos etnográficos, sobre as quais interferiu e fabulou para realizar suas críticas. Considerando a fotografia como uma forma de ficcionalização do real, o artista reivindica o direito de também ficcionalizar os relatos oficiais por meio de "metáforas rasuradas de ícones que acostumamos a ter em nossos lares, emolduradas por telas de televisão, salas de cinema e celular" (BANIWA, 2023).

Um de seus trabalhos mais conhecidos deste tipo é a série *Ficções Coloniais* (2021), composta por conjuntos de intervenções sobre pinturas de Debret, fragmentos de imagens de cinema de massa e de imagens de arquivo do século XIX. No artigo intitulado *Ficções Coloniais (ou finjam que não estou aqui)*, publicado no caderno de cultura da FUNAI em 2023, Baniwa afirma que "a fotografia nos dá o direito de matar e com o morto-vivo construir uma narrativa que caiba nos nossos interesses. Um fantasma numa casca de sais de prata. Ghost in the Shell" (BANIWA, 2023, s/p). Um exemplo desses fantasmas está na intervenção feita sobre a pintura de Debret *Danse de sauvages de la mission de St. José*, de 1834 (FIG. 2).



FIGURA 2. Danse de sauvages de la mission de St. José, 2021.
FONTE: https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/

Neste trabalho, a dança de indígenas retratada por Debret, que serviu para construir e reforçar de forma generalizante um imaginário exótico e de primitivismo, é aqui confrontada pela colagem das figuras de uma mulher e um homem brancos vestidos com trajes do século XIX, que representam a civilidade européia e sua suposta superioridade.

A justaposição opera aqui uma fricção dos regimes de visibilidade das imagens, em que é a própria representação de civilidade que é questionada. Por meio da montagem, Baniwa realiza uma inversão: ao serem justapostos no primeiro plano na imagem e situados no centro da cena como objetos da observação dos indígenas, são os brancos dançantes do século XIX que podem ser lidos como diferentes. Ao figurar os brancos no mesmo enquadramento como objetos de representação, Baniwa questiona tanto a exotização dos indígenas quanto a própria lente que enquadra nas narrativas da nossa história oficial.

Moara Tupinambá

Outra artista que atua com a linguagem da fotomontagem, embora com outro foco e gênero de abordagem é Moara Tupinambá. Moara nasceu em Mairi, região do baixo Rio Tapajós, próximo à Belém do Pará, e atualmente vive em Campinas. Moara é artista visual, curadora e ativista. Utiliza desenho, pintura, colagens, instalações, vídeo e fotografia para produzir cartografias da memória, identidade, ancestralidade tupinambá na Amazônia. Em 2019, participou da Exposição coletiva "Re-antropofagia" com curadoria de Denilson Baniwa e Pedro Gradella no Centro de Artes da UFF, Niteroi, RJ. Em 2020, participou da Bienal de Sidney. Em 2021, do programa de residência de artistas do MAM-Rio e realizou uma exposição individual no

Kunstraum – Innsbruck, Áustria. Em 2022, foi finalista ao Prêmio Sim de Igualdade Racial, na categoria Arte em Movimento.

Seus trabalhos abordam ancestralidade e memória como forma de afirmação étnica e cultural e de resistência através da ressignificação de imagens de arquivo e da autorrepresentação de lideranças femininas indígenas, principalmente curandeiras e parteiras. Na produção de Tupinambá, a fotomontagem funciona, assim como em Baniwa, como dispositivo contra-arquivístico. Mas a especificidade da artista é reinscrever fotografias etnográficas, registros históricos, imagens jornalísticas e documentos científicos constelações visuais que remetem às simbologias ancestrais de seu povo e, em particular ao feminino. Sua estratégia visual consiste em deslocar os corpos indígenas femininos dos arquivos para paisagens vibrantes, com fundos estrelados, vegetação exuberante e elementos cosmológicos ou que os referenciam. O que antes era objeto de observação científica torna-se sujeito de centralidade mítica.

Em sua série de colagens mais conhecida, *Mirasawá* (2016-2017), ela toma, por exemplo, uma imagem de Lévi-Strauss intitulada *Mulher da etnia caduveo no ano de 1892* (do Mato Grosso) e a transforma em *Kadiweu* (FIG.3).



FIGURA 3: Kadiweu, 2017.
FONTE: https://www.moaratupinamba.com/projects-8

Na montagem, Moara sobrepõe os planos para construir de atmosferas cósmicas que sugerem continuidade entre corpo, natureza e universo. A inserção de elementos cósmicos, flora exuberante e cores vibrantes é o primeiro elemento da transformação do retrato etnográfico em

uma imagem que exprime potência ancestral e espiritualidade. O segundo é a renomeação da imagem. Nesta transfiguração, a mulher (sem nome) da etnia Caduveo, do Mato Grosso, se torna uma figura que emerge como simbolismo feminino: mãe, deusa, guardiã da memória: Kadoweu.

Em uma outra fase da mesma série, Moara aprofunda o uso da colagem criando imagens com outros graus de complexidade, como Kuéra (2021). O trabalho aborda a questão do genocídio indígena a partir do surgimento de epidemias e do desmatamento desenfreado na Amazônia (FIG. 4).



FIGURA 4: Kuéra, 2021.
FONTE: https://www.moaratupinamba.com/projects-8

Em *Kuêra*, a presença das caravelas portuguesas remete à cena inaugural da colonização. Ao colocá-las no mesmo plano visual de vírus ampliados e figuras com máscaras sanitárias, a artista estabelece uma analogia histórica: colonização e pandemia como processos de contaminação. Visualmente, destacam-se a repetição espelhada de imagens, sugerindo continuidade histórica, o contraste entre tons quentes (figuras indígenas, território) e frios (vírus, doença) e a inserção da própria artista como figura central mascarada, com cocar. O corpo contemporâneo de Tupinambá, com máscara e adereço ancestral, conecta passado e presente. Trata-se de uma autorrepresentação política: o corpo indígena não é vestígio do passado, mas sujeito que vive e denuncia a história.

Assim, suas séries fotográficas operam simultaneamente como gesto poético e ação política que articulam ancestralidade, território e resistência. Como esse gesto de reinscrição do corpo indígena no centro da narrativa visual, Moara transforma a fotomontagem em ferramenta de insurgência e autorreparação histórica e subjetiva.

Daiara Tukano

Daiara Hori Figueroa Sampaio é do povo Tukano, do Alto Rio Negro, Amazonas. Nasceu em São Paulo e reside em Brasília, DF. É artista, curadora, professora e ativista, graduada em Artes Visuais e mestre em direitos humanos pela UnB. Daiara foi arte-educadora na rede pública de ensino do DF. Participou do movimento indígena, principalmente através da Rádio Yandé, primeira web radio e plataforma de conteúdo indígena, de 2015 a 2021, onde conheceu Denilson Baniwa. Em 2021, participou da 34a Bienal de São Paulo. Foi ganhadora do Prêmio PIPA Online de 2021 e premiada com o Prince Claus Seed Awards em 2022. Foi curadora em 2022 da exposição *Nhe'ê Porã: memória e transformação*, sobre línguas indígenas para o Museu da Língua Portuguesa, SP. Seus trabalhos abordam, segundo ela, o direito à memória e à verdade dos povos indígenas.

Para Daiara, a arte é mais do que produzir obras, é se conectar com pessoas, histórias e pensar seu papel na sociedade. Ainda sem pretensão de ser artista, foi convidada a participar da exposição *Armadilhas Indígenas*, em abril de 2016, no Memorial dos Povos Indígenas, em Brasília. "Armadilhas", explica, em entrevista a Bernardo Bravo, no primeiro episódio do Podcast Pamüri, tem a ver, no contexto da exposição, com formas de defesa da cultura e dos territórios indígenas (DAIARA, 2025). A arte é entendida como uma armadilha que é, ao mesmo tempo, forma de expressão e de resistência, de luta pelo direito à existência e de disputa por territórios e formas de pensamento. A atuação no campo da arte, segundo Daiara, é considerada como uma ação no seio desta disputa.

Não por acaso, Pamüri, nome dado ao podcast de Arte e Pensamento indígena do qual participa como entrevistadora desde 2025, representa a movimentação e a mudança que, para os povos indígenas da região do Alto Rio Negro, constroem suas identidades, modos de existência, de pensamento e que os provoca a entrar e ocupar campos institucionalizados como a Academia e a Arte para transforma-los em espaços de acolhimento de seus modos de ser e também de luta.

Como mencionei ao falar de Paulo Desana, Pamüri é força de transformação que, ao articular ser e pensar, constitui também um "fazer arte" e um "fazer ciência" indissociáveis das subjetividades, estéticas e políticas indígenas. Para Daiara, o patrimônio material e imaterial indígena (objetos e saberes) continuará vivo enquanto for praticado. Daí o "fazer arte", inclusive mediado "tecnologicamente", não descaracterizar o Pamüri, ao contrário, o

potencializa. Fazer "arte" faz parte daquilo que ela chama de cosmopotência, forma de construção de mundo a partir da própria existência e que vai afetar o que está em volta.

É assim que ela entende o termo "Arte Indígena Contemporânea", criado por Jaider Esbell, para justamente inserir as formas de arte e pensamento indígenas no interior do sistema da arte contemporânea sem ser categorizada como arte "primitiva", "utilitária", "exótica" ou "do passado". Para ela, "Arte indígena contemporânea" não implica a (re)produção de objetos do "passado" no presente e sim, força ancestral viva, baseada na história, na cultura e nos territórios, e que se institui como saber-fazer que se atualiza nas espirais temporais das relações entre mundos indígenas e não-indígenas em nosso presente.

Seus trabalhos são majoritariamente feitos com desenho e pintura e vieram sobretudo a partir de sua reconexão com suas tradições, como o carpi, como é conhecida a ayahuasca pelo povo Tukano. Através das visões tidas nas cerimônias com o carpi começou a realizar seus "horis" (desenhos, pinturas). Mas Daiara também produziu alguns trabalhos menos conhecidos de intervenção urbana, como *Horis Laser*, intervenção com laser, entre 2021 e 2023, e Bo'eda Pirõ/Arco-íris Cobra, instalação luminosa no viaduto de Santa Teresa, em Belo Horizonte, em 2024.

Horis Laser foi uma ação de intervenção urbana sobre fachadas de prédios em São Paulo e sobre a superfície do Pão de Açúcar, no Rio de Janeiro realizada em parceria com o designer de laser e luz artista visual Paulo Fluxuz_(FIG. 5).



FIGURA 5: Horis Laser, 2021.
FONTE: https://www.premiopipa.com/daiara-tukano/

As imagens projetadas com laser remetem à cultura do povo Tukano e possuem significados específicos, ligados às suas cosmologias e mitos. A intervenção nos espaços

urbanos é uma outra forma de dar visibilidade à arte e à luta indígenas. Levar esses símbolos a esses espaços também chama a atenção para um fenômeno importante da realidade indígena no país, que é sua diáspora. Apesar de milhares de indígenas viverem hoje em grandes cidades, notadamente em suas periferias e favelas, os indígenas não deixam de ser indígenas e continuam cultivando suas raízes. A própria Daiara, nascida em São Paulo e vivendo atualmente em Brasília, mantém laços fortes com a região do Alto Rio Negro. Inundar luz e símbolos os espaços da metrópole é um gesto de afirmação desses laços.

Em 2024, Daiara realizou outra intervenção, desta vez em Belo Horizonte, como parte das ações da Festa da Luz, evento de arte digital mineiro que apresenta instalações luminosas e trabalhos com vídeo-mapping. Naquele ano, Daiara trouxe para a rua a instalação *Bo'eda Pirõ /Arco-íris Cobra*, baseada no mito do povo Tukano sobre a origem do mundo. A obra traz as cores e luzes sobre um dos marcos mais emblemáticos da arquitetura de BH, o viaduto de Santa Teresa, na região central da cidade (FIG. 6)

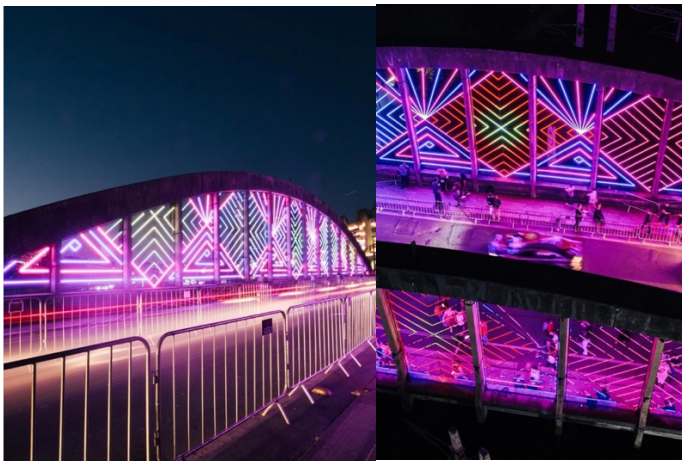


FIGURA 6: Bo'eda Pirõ / Arco-íris Cobra
FONTE: https://www.instagram.com/p/C8VNoxlua8Y/

A instalação investiu o formato alongado do viaduto e transformando-o em uma cobra, figura central nas cosmologias de povos como os Desana e os Tukano. A cobra de luz trazia uma série de grafismos, elemento muito característico de suas pinturas, criando um diálogo com seus outros trabalhos. Ao inundar de luz as ruas da cidade, *Bo'eda Pirõ /Arco-íris Cobra*

opera na mesma lógica de *Horis Laser*, recuperando e ativando imagens ancestrais, fazendo-nos também recordar que também Belo Horizonte é território indígena.

Assim como Baniwa, Desana, Moara e tantos outros indígenas artistas contemporâneos, Daiara mobiliza as tecnologias da imagem para por em cena visões de mundo e formas de vida que ainda não tem seu devido lugar em nossa sociedade. Lutando por autoridade e reconhecimento no sistema das artes, esses e outros indígenas artistas investem esses espaços com suas imagens como gesto político de autorrepresentação e autorreparação histórica. Sua presença e produções afirmam seu lugar como sujeitos de direitos e de enunciação de suas próprias narrativas, que não esperam mais.

4. Considerações finais

Por meio da discussão sobre a presença de indígenas no sistema das artes e de algumas de suas produções visuais, procurei evidenciar que o modo como as imagens são mobilizadas no contexto da arte contemporânea é indissociável das lutas indígenas. Lutas que inclusive se dão no interior desse próprio sistema, e que são sintoma da invisibilidade e falta de reconhecimento que os povos indígenas têm em diversas outras esferas da vida social. A inserção crescente de indígenas nas instituições artísticas, assim como o uso das imagens em seus trabalhos, deve ser compreendida como uma estratégia consciente: trata-se de ocupar espaços de poder simbólico para disputar narrativas, redefinir categorias e confrontar dispositivos coloniais de representação.

Ao instaurarem outros regimes narrativos e outras formas de presença, esses artistas não apenas interferem no sistema das artes, mas também o ampliam, contribuindo para sua transformação estrutural, inscrevendo nele perspectivas que tensionam suas hierarquias históricas e abrem possibilidades para um horizonte intercultural efetivo.

Neste sentido, as imagens emergem como campo de conflito e de criação, como espaço de denúncia das violências e, ao mesmo tempo, de afirmação de cosmopotências indígenas. Ao invés de concebê-las como meros suportes de expressão individual ou objetos destinados à contemplação estética, propus entendê-las como produtoras de conhecimento, memória e presença. Nesse sentido, as imagens operam como tecnologias de autodeterminação, por meio das

quais artistas indígenas interferem nos regimes enunciativos dominantes e instauram modos de narrar a si mesmos e de dar-se a ver.

Ao mobilizar fotografia, colagem e intervenções urbanas, os artistas analisados aqui tensionam diretamente essa matriz colonial, mas demonstram também que o uso de tecnologias da imagem não constitui ruptura com o sistema das artes ou com suas tradições, mas ocupação e contaminação de contextos não-indígenas e afirmação de suas visões e modos de vida. A análise das obras de indígenas artistas como Paulo Desana, Denilson Baniwa, Moara Tupinambá e Daiara Tukano buscou evidenciar como esse diálogo se materializa.

Nas produções desses artistas, que também estão ou estiveram diretamente ligados aos movimentos indígenas como comunicadores, as imagens não apenas respondem a representações coloniais, mas criam outras ontologias visuais. Em Paulo Desana, a fotografia torna-se campo de atualização espiritual e afirmação nominal contra o apagamento arquivístico. Em Denilson Baniwa, a fabulação crítica sobre arquivos etnográficos revela a não inocência das imagens e devolve o olhar do colonizador. Em Moara Tupinambá, a fotomontagem opera como contra-arquivo que reinscreve corpos e memórias em constelações de potência cósmica e política. Em Daiara Tukano, as intervenções luminosas no espaço urbano afirmam a permanência indígena nas cidades e expandem a cosmologia Tukano para os territórios urbanos, que também são espaços da vida indígena.

Retoma-se, por fim, a premissa inicial de que a chamada “arte indígena contemporânea” deve ser compreendida como prática ética, estética e política indissociável da luta por direitos. Não se trata de mera inserção no circuito artístico com fins de visibilidade e reconhecimento individual, mas de um movimento coletivo que questiona as próprias bases epistemológicas da história da arte e da noção ocidental de obra. Ao deslocar o foco do objeto para a existência, do produto para o processo e da representação para a encorpação, essas práticas evidenciam que arte, para os povos indígenas, é continuidade de vida, território e memória.

Referências

ALVES, J.; KIRCHOF, E. O modernismo revisitado pela arte indígena: Denilson Baniwa e a reantropofagia. **Organon**, Porto Alegre, v. 38, n. 75, 2023. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/131214. Acesso em: 26 jan. 2026.

BANIWA, D. **Ficções coloniais (ou finjam que não estou aqui)**. Fundação Nacional dos Povos Indígenas. 31/05/2023. Disponível online: https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/cultura-e-historia-1. Acesso em 17 fev. 2026.

_____. "O ser humano como veneno do mundo". [Entrevista concedidada a] Julie Dorrico e Ricardo Machado. **IHU Online**, São Leopoldo, n. 527, 2018, s.p.. Disponível em < http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7397- o-ser-humano-como-veneno-do-mundo >. Acesso em: 18 jan 2026.

_____. Arte indígena contemporânea por Denilson Baniwa. [Entrevista concedida a] Marcelo Rocha. **Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes**, v. 1, n. 2, p. 93-97, 28 Set. 2021.

BENITES, S. [Entrevista concedida a] Daiara Tukano. Pamüri. Arte e Pensamento indígena. Podcast. **Spotify**, Episódio 5, 10/04/25. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/69xOZbqfFZ7wsV3OQIKHn1. Acesso em: 7 jan. 2026.

DELGADO, Paulo. Consolidação do movimento indígena contemporâneo e produção audiovisual como uma nova forma de resistência. In DELGADO, Paulo Sergio e DE JESUS, Naine Terena (Org.) **Povos Indígenas no Brasil: Perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual.** Curitiba: Brazil Publishing, 2018.

DE PAULA, L. R. N.; MARQUES, J. Arte Indígena Contemporânea: apontamentos para uma perspectiva não eurocêntrica da História da Arte no Brasil. **ARS (São Paulo)**, *[S. l.]*, v. 22, p. e-183725, 2024. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2024.183725. Disponível em: https://revistas.usp.br/ars/article/view/183725.. Acesso em: 7 jan. 2026.

DESANA, P. [Entrevista concedida a] Ariel Bentes. Exposição de fotografia na Galeria do Largo mostra indígenas e Amazônia pelo 'olhar de dentro'. **Amazônia Real**, 24/05/2022. Disponível em: https://amazoniareal.com.br/exposicao-de-fotografia-na-galeria-do-largo-mostra-indigenas-e-amazonia-pelo-olhar-de-dentro/. Acesso em: 7 jan. 2026.

ESBELL, Jaider. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. **Revista Select**, São Paulo, Vol. 7 Nº. 39, Juho/Julho/Agosto 2018. Disponível em: https://celeste.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/. Acesso em: 7 jan. 2026.

GUILHERME, A. **Comunicadoras indígenas e a de(s)colonização das imagens.** Orientador: Juciano de Sousa Lacerda. 2022. 289f. Tese (Doutorado em Estudos da Mídia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/49569. Acesso em 18 dez. 2025.

JESUS, Naine Terena de; MOREIRA, Benedito Diélcio. Comunicação e cultura: dimensão pedagógica das narrativas indígenas em audiovisual. In: DELGADO, Paulo Sergio; JESUS, Naine Terena de. **Povos indígenas no Brasil**: Perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual. Curitiba, PR: Brazil Publishing, 2018. pp. 81-100. Disponível em: https://public.cbce.org.br/arquivos/repositorio/LIVRO%20-%20Povos%20Ind%C3%ADgenas%20no%20Brasil.pdf. Acesso em 18 out. 2025.

JUNIOR, D. S. Retomadas indígenas sob uma perspectiva descolonial: contribuições para uma fundamentação "outra" do direito à terra e ao território. In: BARRETTO, V.; ZAGHLOUT, S.; MARQUES, C. (org.). **Dimensões Teóricas e Práticas dos Direitos Humanos**. Porto Alegre: Editora Fi, 2019.

KANAYKÓ, E. Etnovisão: o olhar indígena que atravessa a lente. Orientador: Ruben Caixeta de Queiroz. 2022. 130f. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

LAGROU, E.; VELTHEM, L. As artes indígenas: olhares cruzados**. BIB -Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, São Paulo, v. 87, n. 3, p. 133-56, 2018.

LUNA, G.; FLORES, M.B.R.; MELO, S. Arte Indígena Contemporânea Decolonialidade e ReAntropofagia. **Farol**, *[S. l.]*, v. 17, n. 25, 2022. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/35982. Acesso em: 13 jan. 2026.

MALDONADO, F. **A não inocência das imagens: representação, auto-representação e decolonização**. Anais do 1º Encontro Regional da ANPAP Sul e 2º CWB_Latina - Colóquio Internacional de Arte desde a América Latina - Arte no século XXI: para além das fronteiras. UNESPAR, Campus de Curitiba I – EMBAP, 2024.

MARTINS, L.M. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MÜLLER, R. P. As artes indígenas e a arte contemporânea. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, *[S. l.]*, v. 7, n. 1, 2010. DOI: 10.12957/tecap.2010.12046. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/tecap/article/view/12046. Acesso em: 7 jan. 2026.

PEREIRA, E. da S. O protagonismo digital dos povos originários no Brasil. **Revista Casa Comum**, 2023. Disponível em: https://revistacasacomum.com.br/o-protagonismo-digital-dos-povos-originarios-no-brasil/. Acesso em: 5 fev. 2026.

PINTO, A. A. O protagonismo comunicacional informacional-digital indígena na sociedade da informação: antecedentes, experiências e desafios. **Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social**. "Disertaciones" 11, no. 2, pp.104-127, 2018. Redalyc, Universidad del Rosario, Colômbia. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=511555883007. Acesso em: 22 out. 2025.

ROCHA, M. G. Arte indígena contemporânea por Denilson Baniwa. **Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes**, v. 1, n. 2, p. 93-97, 28 Set. 2021.

SANTI, V. J.; ARAUJO, B. C. A EtnoMídia Indígena na construção dos territórios etnomidiáticos. **Revista Comunicação, Cultura e Sociedade**, v. 7, ed. 12, 2020–2021. Disponível em: https://periodicos.unemat.br/index.php/ccs/article/view/5182. Acesso em: 13 jan. 2026.

TUKANO, D. [Entrevista concedida a] Bernardo Bravo. Pamüri. Arte e Pensamento indígena. Podcast. **Spotify,** Episódio 1, 13/03/25. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/2uSXrUZGPxdABLnQJBOLE5. Acesso em: 7 jan. 2026.

WALSH, C. Interculturalidade e decolonialidade do poder um pensamento e posicionamento "outro" a partir da diferença colonial. **Revista Eletrônica da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pelotas (UFPel)**. V. 05, N. 1, Jan.- Jul., 2019.