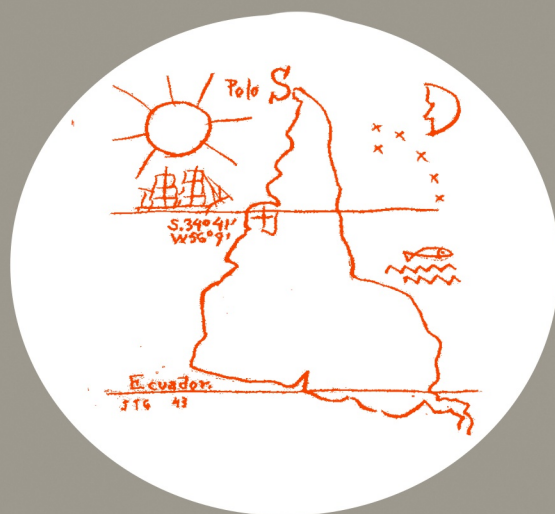


# TODAS AS ARTES

REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA  
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 7, N. 3, Set.-Dez. 2024  
ISSN 2184-38052  
Volume Especial

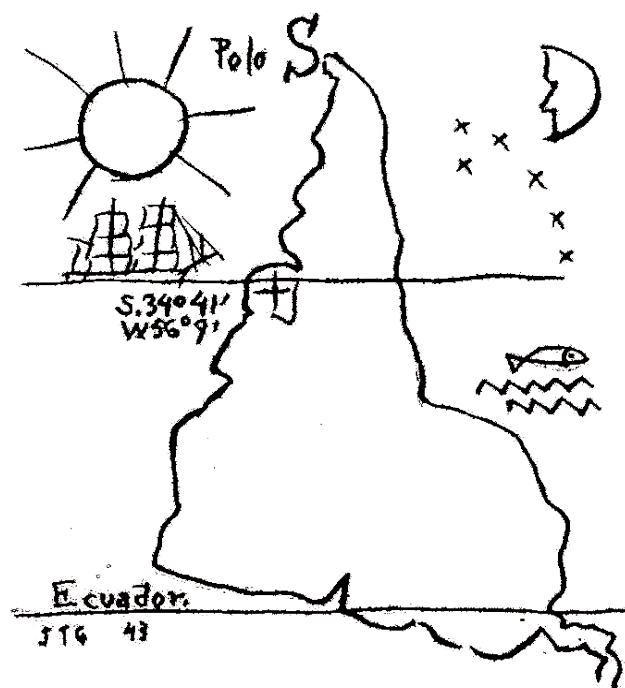
# Debates entre Sociologia e História da Arte

## **América do Sul e Brasil em perspectiva**



Organização

**Maria Lúcia Bueno**  
**Marcelo Ribeiro Vasconcelos**  
**Sabrina Parracho Sant'Anna**



# **ARTES INDÍGENAS NO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO**

## THE INCLUSION AND EXHIBITION OF INDIGENOUS ART AT MASP

### L'INCLUSION ET L'EXPOSITION DE L'ART AUTOCHTONE AU MASP

### LA INCLUSIÓN Y EXHIBICIÓN DEL ARTE INDÍGENA EN EL MASP

**Ilana Seltzer Goldstein**

Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

**Vitória Oliveira Machado**

Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Resumo: Esse artigo explora a inserção e exibição das artes indígenas no Museu de Arte de São Paulo (MASP), com foco na última década. Com a reabilitação dos cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi em 2015, e a inclusão de segmentos antes marginalizados, o MASP consolidou seu compromisso com a diversidade cultural, especialmente em suas exposições temáticas. O museu passou a convidar artistas, intelectuais e curadores indígenas para participar de seminários e exposições. O texto analisa mostras como "Histórias Indígenas" (2023), reunindo obras de vários países sob curadoria indígena, e discute como trabalhos indígenas são exibidos na mostra de longa duração do MASP, junto a pinturas renascentistas e modernistas. Resultados preliminares apontam a necessidade de revisão e ampliação dos modos de participação de artistas e pensadores não-hegemônicos nas decisões do museu.

Palavras-chave: arte indígena, Museu de Arte de São Paulo, curadoria, exposições temáticas, descolonização.

Abstract: This article explores the inclusion and exhibition of Indigenous art at the São Paulo Museum of Art (MASP) over the past decade. With the rehabilitation of Lina Bo Bardi's glass easels in 2015 and the inclusion of previously marginalized groups, MASP strengthened its commitment to cultural diversity, especially through its thematic exhibitions. The museum began inviting Indigenous artists, intellectuals, and curators to participate in seminars and exhibitions. The text analyzes exhibitions such as "Indigenous Histories" (2023), which featured works from various countries under Indigenous curatorship, and discusses how Indigenous works are displayed in MASP's long-term exhibition, alongside Renaissance and modernist paintings. Preliminary results point to the need to revise and expand the participation of non-hegemonic artists and thinkers in museum decision-making.

Keywords: indigenous art, Museu de Arte de São Paulo, curatorship, thematic exhibitions, decolonization.

Résumé: Ce article explore l'insertion et l'exposition de l'art autochtone au Musée d'Art de São Paulo (MASP) au cours de la dernière décennie. Avec la réhabilitation des chevalets en verre de Lina Bo Bardi en 2015 et l'inclusion de groupes auparavant marginalisés, le MASP a renforcé son engagement en faveur de la diversité culturelle, notamment à travers ses expositions thématiques. Le musée a commencé à inviter des artistes, intellectuels et commissaires autochtones à participer à des séminaires et expositions. Le texte analyse des expositions comme "Histoires Indigènes" (2023), qui a présenté des œuvres de plusieurs pays sous curatelle autochtone, et discute de la manière dont les œuvres autochtones sont exposées dans l'exposition permanente du MASP, aux côtés de peintures de la Renaissance et modernistes. Les résultats préliminaires soulignent la nécessité de réviser et d'élargir la participation des artistes et penseurs non hégémoniques dans les décisions du musée.

Mots-clés: art autochtone, Museu de Arte de São Paulo, curatelle, expositions thématiques, décolonisation

Resumen: Este artículo explora la inclusión y exhibición del arte indígena en el Museo de Arte de São Paulo (MASP) durante la última década. Con la rehabilitación de los caballetes de vidrio de Lina Bo Bardi en 2015 y la inclusión de grupos previamente marginados, el MASP reforzó su compromiso con la diversidad cultural, especialmente a través de sus exposiciones temáticas. El museo comenzó a invitar a artistas, intelectuales y curadores indígenas a participar en seminarios y exposiciones. El texto analiza exposiciones como "Historias Indígenas" (2023), que presentó obras de varios países bajo curaduría indígena, y discute cómo las obras indígenas se exhiben en la exposición permanente del MASP, junto a pinturas renacentistas y modernistas. Los resultados preliminares apuntan a la necesidad de revisar y ampliar la participación de artistas y pensadores no hegemónicos en la toma de decisiones del museo.

Palabras-clave: arte indígena, Museu de Arte de São Paulo, curaduría, exposiciones temáticas, descolonización.

## 1. Novos cenários: a releitura de Lina Bo Bardi e a programação dos anos temáticos

Quem observa o cenário das artes, em São Paulo, provavelmente tenha notado mudanças no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, desde a reabilitação dos cavaletes de Lina Bo Bardi. Implantados pela arquiteta em 1968, e tirados de cena na década de 1990, esses dispositivos foram reinsertados na expografia do Museu em 2015, no início da gestão de Adriano Pedrosa. São compostos por lâminas de vidro verticais sustentadas por bases de concreto apoiadas no chão – materiais semelhantes aos utilizados na construção do próprio prédio onde, desde 1968, funciona o MASP<sup>1</sup>). Também chamados de "cavaletes de cristal", em virtude de sua transparência, fazem com que as obras praticamente flutuem no ar e minimizam barreiras físicas e visuais, permitindo aos visitantes circularem livremente pelo espaço e estabelecerem relações formais e temáticas entre as peças expostas (Pedrosa & Proença, 2015; Aguiar, 2015).

---

<sup>1</sup>) Fundado originalmente em 1947, por Assis Chateaubriand, empresário e mecenas brasileiro, o MASP foi inaugurado na Rua 7 de Abril, onde funcionavam os *Diários Associados*. O casal Bardi atuou no MASP desde os primórdios, a convite de Chateaubriand. Em 1968, a instituição foi transferida para sua sede na Avenida Paulista, em que Bardi trabalhou até morrer, nos anos 1990.

Além de assinar o projeto original dos cavaletes, Lina Bo Bardi exerceu papel curatorial no Museu, sobretudo entre os anos 1960 e 1980, colaborando com seu marido, Pietro Maria Bardi, que dirigiu a instituição durante décadas. Inspirada por suas experiências prévias no Museu de Arte Moderna da Bahia<sup>2)</sup>, Lina Bo Bardi propôs expor no MASP não apenas trabalhos de artistas renomados, mas também expressões ditas populares, *design* e peças produzidas por autodidatas. “Lina Bo Bardi sugere a superação da dicotomia entre cultura letrada e iletrada, que tende a subestimar a possibilidade de comunicação e interação entre os diferentes estratos culturais” (Migliani & Almeida, 2016: 29).

Ao se voltar à produção das camadas populares, interessava-lhe documentar os ofícios manuais que corriam risco de desaparecer com a industrialização (Rubino, 2002). Ao mesmo tempo, ao reconhecer e valorizar a diversidade cultural do país, tensionava a elitização dos museus. Com efeito, Lina Bo Bardi trabalhava com uma noção ampliada de arte, que transparece na declaração de escopo editorial da revista *Habitat*, que criou e dirigiu com Pietro Maria Bardi:

A beleza imaginativa de uma floresta, de uma cabana de pau-a-pique, de um pote marajoara, de uma igreja barroca, o Aleijadinho, os ourives da Bahia, (...) os arquitetos do teatro de Manaus e os do Ministério da Educação e Saúde do Rio, os pintores caipiras e os artistas de renome, ceramistas, os gameleiros do litoral, indígenas, africanos, descendentes de conquistadores, emigrantes, todos os que contribuíram, continuam contribuindo e participam de alguma forma da arte no Brasil terão suas atividades divulgadas em *Habitat* (Marziale, 2023: 51).

A mesma perspectiva se fez presente em *A mão do Povo Brasileiro*, curada pelo casal, juntamente com o cineasta Glauber Rocha e o diretor de teatro Martim Gonçalves, em 1969. Cerca de mil ferramentas, roupas, móveis, objetos indígenas, entre outros, estavam distribuídos como em uma feira. Essa exposição foi remontada parcialmente, no MASP, em 2016, incorporando artistas visuais modernos e contemporâneos como Candido Portinari, Jonathas de Andrade e Lygia Pape. A reedição de *A mão do Povo Brasileiro* sugere o retorno a alguns dos princípios traçados por Lina Bo Bardi, agora em uma versão atravessada por discussões sobre a descolonização dos museus, como a própria instituição aponta:

Ao valorizar uma produção frequentemente marginalizada pelo museu e pela história da arte, o MASP, conhecido por sua coleção de obras-primas europeias, realiza um gesto radical de descolonização. Descolonizar o museu significava repensá-lo a partir de uma perspectiva de baixo para cima, apresentando a arte como trabalho. Nesse sentido, tanto uma pintura de Candido Portinari quanto uma enxada são consideradas um trabalho—uma noção que supera as distinções entre arte, artefato e artesanato. Em sua nova fase, o MASP busca restabelecer e aprofundar sua relação com essa produção, tomando como ponto de partida a reencenação de uma de suas exposições mais icônicas<sup>3)</sup>.

---

<sup>2)</sup>A partir de sua vivência na Bahia, Lina desenvolveu pesquisas em torno do ‘pré-artesanato’ nordestino, cujos resultados buscou apresentar em projetos museológicos, pedagógicos e expositivos que tinham como principal objetivo possibilitar o desenvolvimento de um desenho industrial tipicamente brasileiro, tomando como bases as criações populares” (Marziale, 2023: 45).

<sup>3)</sup> Texto institucional completo disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/a-mao-do-povo-brasileiro-19692016>. Acesso em: 04 set. 2024.

Não seria possível discutir, aqui, até que ponto a exposição de 1969, curada por pessoas de segmentos hegemônicos, duas delas europeias, com peças predominantemente anônimas, em que os ofícios populares eram denominados “pré-artesanato”, poderia efetivamente ser tomada como um “precedente exemplar da prática museológica descolonizadora”, tal qual se lê no site do MASP. Nem problematizar se o MASP realmente está se repensando “de baixo para cima” – ainda que possamos registrar que as entradas custam caro e que não existe serviço educativo para público espontâneo. Se recuperamos a volta dos cavaletes de vidro e o retorno à exposição inaugural do MASP na Avenida Paulista foi, acima de tudo, para ajudar a iluminar as transformações recentes no Museu, que criaram condições para o aumento da presença indígena que será o foco do presente capítulo.

Um outro pilar da gestão atual do Museu de Arte de São Paulo é a decisão de pautar a programação anual em narrativas associadas a categorias sociais específicas e a dimensões da vida social pouco visibilizadas. Assim, 2016 foi o ano das *Histórias da Infância*. Em seguida, vieram as *Histórias da Sexualidade* (2017), *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), *Histórias das Mulheres* (2019), *Histórias da Dança* (2020), *Histórias Brasileiras* (2021-2022), *Histórias Indígenas* (2023) e, em 2024, é a vez das *Histórias da Diversidade LGBTQIA+* (2024). As temáticas anuais não se refletem somente nas exposições temporárias, mas também reverberam no restante da programação organizada pelo núcleo de Mediação e Programas Públicos. São promovidos seminários, palestras, oficinas e encontros com educadores em torno do eixo temático de cada ano. Ademais, as aquisições de obras acabam sendo impactadas também pelos temas anuais, fazendo com que o acervo da instituição se diversifique.

A título de ilustração, a exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018) trouxe à baila traumas relacionados à diáspora africana, enfatizou permanências da mentalidade escravocrata no Brasil, denunciou a dificuldade de inserção de artistas negros no sistema da arte e, ao mesmo tempo, revelou movimentos e artistas das Áfricas desconhecidos do público brasileiro. Com curadoria provavelmente inspirada pelo olhar antropológico de Lilia Schwarcz e Hélio Menezes – que compunham o time curatorial junto com Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito e Tomás Toledo – *Histórias Afro-Atlânticas* era dividida em duas partes, uma no MASP e outra no Instituto Tomie Ohtake, que foi parceiro no projeto. Recebeu da Associação Paulista de Críticos de Arte o prêmio de melhor exposição do ano, em 2018, e itinerou para o Museum of Fine Arts de Houston (2021) e para a National Gallery of Art (2022) em Washington<sup>4</sup>).

No ano seguinte, como parte do ano das *Histórias das Mulheres* (2019), realizou-se a mostra *Guerrilha Girls: gráfica, 1985-2017* com mais de cem pôsteres que denunciavam a baixa representatividade de mulheres e negros nos acervos de instituições culturais ao redor do mundo. O MASP, então, encomendou ao coletivo feminista o cartaz “*As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?*” (2017), que revelava a disparidade entre o número de obras assinadas por artistas mulheres e o número de obras contendo

---

<sup>4</sup>) Para saber mais a respeito da mostra, consultar: <https://select.art.br/historias-reais-e-ficcionais-afro-atlanticas/>. Acesso: 14 ago. 2024.

mulheres nuas, retratadas por artistas homens, dentro do acervo. A mesma intervenção havia sido realizada pelas Guerrilla Girls originalmente no Metropolitan Museum, onde os números indicavam 5% e 85%, respectivamente. No MASP os percentuais foram 6% e 60%. A denúncia se refletiu em uma intervenção no segundo andar do Museu, onde fica o *Acervo em Transformação*: obras de artistas mulheres permaneceram de frente para o público, ao passo que obras assinadas por homens foram viradas para a parede, causando grande impacto visual<sup>5)</sup>.

O ano de *Histórias Indígenas*, previsto inicialmente para 2021, ocorreria somente em 2023, em razão da suspensão das atividades por conta da pandemia de COVID-19. Foi antecedido por uma exposição individual de Joseca Yanomami, em 2022. E também por algumas mostras esparsas e curtas realizadas décadas antes, que deixaram pouca memória. Trataremos a seguir, com um pouco mais de detalhamento, das ações do MASP relacionadas às artes e aos povos indígenas.

## 2. Antecedentes de *Histórias Indígenas*: mostras esparsas e seminários preparatórios

Como forma de anunciar e aprofundar o futuro ano das *Histórias Indígenas*, foram organizados cinco seminários públicos, com a participação de artistas e pesquisadores, nos anos de 2017, 2019, 2020, 2021 e 2023. No primeiro seminário, em 2017, o material de divulgação informava: "'O MASP organizou diversas exposições com objetos e registros de comunidades indígenas localizadas no território brasileiro: *Exposição de arte indígena* (1949), *Arte karajá* (1984), *Índios Yanomami* (1985) e *Arte indígena kaxinawá* (1987). No entanto (...), o MASP não chegou a constituir, até hoje, uma coleção própria". Ou seja, foram apenas quatro mostras ao longo de cinco décadas e nenhuma delas impulsionou a aquisição de obras.

As exposições organizadas entre os anos 1940 e 1980 foram produzidas em parceria com outras instituições e por iniciativa delas. A mostra de 1949, denominada *Exposição de arte indígena*, foi concebida com a Sociedade Amigos do Índio e o Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI). Reunia itens oriundos de diferentes acervos: as máscaras, os instrumentos utilizados em rituais, os objetos de uso doméstico e os enfeites provinham do Museu Paulista, do Gabinete de Etnografia da FFLCH-USP, do próprio CNPI e de coleções particulares. De acordo com uma carta datada de 14 de maio de 1949, que encontramos no Centro de Pesquisa do MASP, foram cedidos objetos da coleção particular de um senhor, Dr. Silvio Grieco, que emprestou redes de dormir, braceletes, colares, enfeites de orelha, máscaras de dança, painéis de cerâmica, machados de pedra, pentes, arcos e flechas. Não se sabe, porém, quais eram os povos ali representados, se havia algum material de mediação e como o conjunto era organizado no espaço.

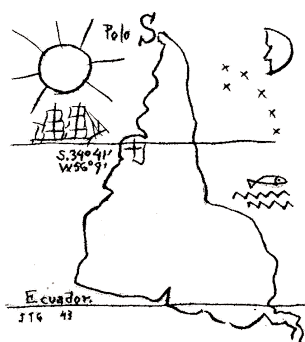
---

<sup>5)</sup> Um registro dessa ação em que trabalhos executados por homens foram virados ao contrário, no espaço expositivo, pode ser encontrado em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/o-que-fazer-em-sao-paulo/post/2019/03/08/masp-deixa-obras-de-artistas-homens-viradas-em-homenagem-ao-dia-internacional-da-mulher.ghtml>. Acesso: 14 ago. 2024.

Segundo o material distribuído para a imprensa, à época, a exposição tinha simultaneamente teor etnográfico e “cunho artístico”, como o próprio *press release* menciona, inclusive, a presença de obras de artistas contemporâneas, mas não sabemos quais. Inaugurada no dia 21 de abril de 1949, *Exposição de arte indígena* pretendia contemplar uma parcela do público interessada nos “problemas relacionados à arte primitiva no Brasil”<sup>6)</sup>. Além disso, desejava-se contribuir com a ampliação de referências no que diz respeito às culturas indígenas.

Quatro décadas se passaram até que o MASP retomasse a temática indígena. As exposições *Arte karajá* (1984), *Índio Yanomami* (1985) e *Arte indígena kaxinawá* (1987) surgiram para atender solicitações do diretor da Fundação Nacional do Índio – Funai, Octávio Ferreira Lima, enviadas por carta ao diretor do MASP, Pietro Maria Bardi<sup>7)</sup>. Cada uma durou cerca de uma semana. Ficaram em cartaz sempre no mês de abril, considerado como “mês indígena”, em decorrência do Decreto-Lei número 5.540, de 2 de junho de 1943, que instituiu o dia 19 de abril como “Dia do Índio”.

Era a diretoria da Funai quem sinalizava a etnia a ser priorizada a cada ano. Para os Karajá, utilizou-se o argumento de que eram portadores de “raízes culturais muito fortes”<sup>8)</sup>, tendo sofrido pouca intervenção ocidental em suas práticas. Como se nota na próxima imagem, a mostra lançou mão dos cavaletes de cristal projetados por Lina Bo Bardi para dispor cocares, bordunas, flechas e outros artefatos. Para objetos tridimensionais mais pesados, fez-se uso de uma mobília simples, sem redomas de vidro, que posicionava os objetos praticamente na altura dos olhos. Bem à frente, ao lado do cartaz com o nome da exposição, estavam duas bonecas de cerâmica. Feitas tradicionalmente como brinquedos educativos para as crianças karajá, tornaram-se mais detalhadas e maiores quando caíram no gosto dos consumidores não-indígenas, nas décadas de 1950 e 1960 (Whan, 2022). Hoje, as bonecas *Ritxokó* são registradas como patrimônio imaterial brasileiro.



<sup>6)</sup> Material para a imprensa intitulado “Exposição de Arte Indígena do MASP, 1949”. Caixa 1, pasta 5.

<sup>7)</sup> A documentação consultada no MASP cita ainda uma suposta exposição *Coleção de arte indígena kayapó*, em 1983, mas não encontramos nada que comprove sua realização, que tampouco é mencionada nas comunicações oficiais do MASP sobre o assunto.

<sup>8)</sup> Frase retirada da carta de Octávio Ferreira Lima, presidente da Funai, para Pietro Maria Bardi, em 19 de janeiro de 1984. Caixa 9, pasta 39.



**Figura 1: Vista da exposição Arte karajá (ou Semana do índio karajá), 1984**

Fonte: Luiz Hossaka - Acervo do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Na exposição dedicada aos Yanomami, que mais uma vez teve colaboração da Funai, foi apresentada a extensa ocupação territorial desse povo, aludindo à possibilidade de criação de um parque indígena ali – que nunca ocorreu. No texto elaborado para a imprensa, notamos o tom de propaganda oficial, ao mesmo tempo em que se percebe a insistência em expor povos supostamente “puros” em relação ao restante da sociedade brasileira:

Os Yanomami representam a maior população indígena das Américas, com o menor grau de interferência da sociedade nacional. A Funai tem se empenhado para evitar a invasão contínua de garimpeiros à procura de ouro, rico na região e dando todo o amparo possível para garantir a sobrevivência física e cultural dessa etnia. O Masp ao longo dos anos, vem realizando mostras sobre as diversas nações indígenas brasileiras, procurando, assim, apresentar aos seus visitantes, aspectos de culturas que compõem a civilização brasileira e que devem ser preservadas (Texto para a imprensa intitulado *No Masp: Exposição sobre os índios yanomami: de 19 a 28 de abril, 1985, as plumagens, a cestaria e as armas da última nação índia das Américas cuja cultura permanece quase intocada pela assim chamada civilização*, 1987).

Em 1987, aconteceu mais uma mostra com temática indígena no MASP, dedicada aos *Kaxinawá* – autodesignados *Huni Kuin*, nome pelo qual são mais conhecidos atualmente. A justificativa foi um pouco diferente das anteriores. Na verdade, foi oposta: esse seria um povo mais organizado politicamente frente à sociedade nacional, por ser mais atingido pelas frentes de colonização, sobretudo por conta dos seringais no Acre. Uma grande exposição seria importante para ajudá-lo a “defender suas terras e sua cultura”<sup>9)</sup>.

Encontramos informações sobre a exposição *Arte indígena kaxinawá* no documento *Projeto de uma exposição sobre a cultura material dos índios kaxinawá*, que é uma espécie de planejamento, com diretrizes bem estabelecidas de como a mostra deveria ser elaborada. No texto, a Funai se declara interessada em participar ativamente do desenvolvimento curatorial, e descobre-se que o percurso expositivo foi composto por três núcleos, construídos no eixo cronológico, sob a perspectiva da experiência indígena: o tempo dos massacres, o tempo do cativo e o tempo dos direitos. O documento estabelece ainda os objetivos da exposição: valorizar a cultura material kaxinawá e sua contribuição na formação do Estado do Acre; aproximar o grande público desse povo; e denunciar a violência da especulação imobiliária no território kaxinawá, que colocava em xeque sua continuidade. Depois dessa mostra, cujo teor parece ter sido mais político-ativista do que propriamente estético – ainda que essas dimensões se interpenetram – a presença indígena no MASP só voltou a se fazer notar no primeiro seminário *Histórias Indígenas*, em 2017.

Após cerca de 30 anos de ausência indígena no MASP, o xamã e líder político Davi Kopenawa Yanomami e o xamã e desenhista Joseca Yanomami foram convidados para uma das mesas do seminário *Histórias Indígenas*, realizado em 2017. Edson Kayapó, Ailton Krenak e Sandra Benites também se fizeram presentes. Vale notar que várias dessas figuras se envolveriam em ações posteriores do MASP. Sandra Benites foi convidada para ser curadora-adjunta de um dos módulos da exposição *Histórias Brasileiras* (2022). Edson Kayapó foi um dos curadores da exposição *Histórias Indígenas* (2023) e, até hoje, consta como curador-adjunto do MASP. Joseca Yanomami teve seus desenhos expostos numa mostra individual.

*Joseca Yanomami: Nossa terra-floresta* (2022) era constituída por 93 desenhos coloridos de Joseca, que naquele momento estavam sob a guarda do Instituto Socioambiental (ISA), sendo posteriormente adquiridos e doados ao MASP pela artista Clarice Tavares. Os trabalhos de Joseca Yanomami evocam, de modo vivo e dinâmico, a cosmologia yanomami e, muitas vezes, vêm acompanhados de legendas, nas quais aprendemos sobre os espíritos *xapiripe* – duplos ou imagens de todas os seres, que povoam e protegem a floresta, que auxiliam os xamãs e reflorestam áreas desmatadas. Como relata Davi Yanomami (Kopenawa & Albert, 2015), os *xapiripe* são luminosos, coloridos, alegres, bonitos e enfeitados, quando descem do céu dançando sobre espelhos, chamados pelo canto dos xamãs. É fascinante a maneira como os desenhos de Joseca Yanomami nos oferecem essas imagens e esses conhecimentos, normalmente invisíveis e restritos aos xamãs<sup>10)</sup>.

---

<sup>9)</sup> Justificativa apresentada por Romero Jucá Filho, então presidente da Funai, ao diretor do MASP. A carta é datada de 19 de dezembro de 1986.

<sup>10)</sup> Além de *Joseca Yanomami: Nossa terra-floresta*, que ganhou um belo catálogo (Pedrosa e Ribeiro, 2022), o MASP sediou outra mostra individual de um yanomami: *Sheroanawe Hakihiwe: tudo isso somos nós* (2023). Se lembrarmos da mostra coletiva sobre esse povo, em 1985, concluiremos que talvez os *Yanomami* tenham sido sobrerrepresentados no MASP. Aliás, já em 2013 os *Yanomami* estavam expondo na Fondation Cartier, em Paris. Poderia ter a ver com a parceria que a renomada fotógrafa Claudia Andujar cultiva com os *Yanomami*, desde a década de 1970. Com a tragédia humanitária gerada pelo garimpo ilegal nas terras yanomami que ocupa a imprensa e com o livro escrito por Davi Kopenawa apresentando o mundo yanomami para os brancos.



**Figura 2: Xapiri Parahorioma yanì wahariomapë, roko ahikini pata hore riã reëri ehuhua kurarkiri, roko ahiki pata hore wakara praa yaria kurakiri. Awei kami xapiri yamaki urhipë hõximaimi, yamaki urih (2013), Joseca Yanomami. Tinta de caneta hidrográfica, lápis de cor e lápis grafite sobre papel, 30cm x 42cm**

Fonte: Instituto Socioambiental.

Não faria sentido detalhar, aqui, as cinco edições do seminário que precederam a grande exposição *Histórias Indígenas*, mas é fato que o número de participantes indígenas foi aumentando. Comentaremos apenas algumas das intervenções, como a provocação feita no seminário de 2019 por Denilson Baniwa. O artista e ativista amazonense protagonizou no MASP uma versão da performance que também fez na 33ª Bienal de São Paulo, em cartaz naquele momento. Rasgou um livro chamado *A breve história da arte*, denunciando o fato de deixar de fora as artes indígenas: “eu só vejo gente branca pintando e fotografando indígena, colocando indígena como mito, folclore, passado!”. Arrancou e jogou as páginas do livro no chão do palco do MASP, bem na frente de Adriano Pedrosa. “Peço a morte da academia colonizadora e ao mesmo tempo faço parte dela”, continuou. “Sou ingrato, vim falar mal de vocês. Preciso me livrar dos símbolos da civilização colonizadora rasgando-os e rasurando-os”<sup>11).</sup>

<sup>11)</sup> Essa performance de Denilson Baniwa e também as outras intervenções nos seminários que mencionamos aqui estão disponíveis online.

Histórias Indígenas, 22.6.2017, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3JJcR6eEpzU> .

Histórias Indígenas, 24.7.2019, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rsVRN2NcC94> .

Histórias Indígenas, 29.7.2020, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DNULQHPcxyI> .

Histórias Indígenas, 21.10.2023, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=foK9FGh3YKI> . Acesso em: 27 ago. 2024.

Se nos seminários de 2017 e 2019 houve entre os convidados vários antropólogos, como Pedro Niemayer Cesarino, Aristóteles Barcelos Neto e Lux Vidal, no seminário *Histórias Indígenas* de 2023 a antropologia apareceu só na fala de abertura de Guilherme Giufrida. O curador assistente do MASP citou um debate na Universidade de Manchester, em 1993, na qual a questão era se a estética é ou não uma categoria transcultural (Ingold, 1996), além de ter mencionado Lúcia van Velthem, pesquisadora do Museu Emílio Goeldi, que tem vasta produção sobre a agência de imagens e objetos em contextos indígenas (Velthem, 2010; Lagrou e Velthem, 2018). Mas foram os artistas e curadores indígenas que estiveram no foco da última edição do seminário *Histórias Indígenas*. Nada como fornecer alguns exemplos.

Irene Narby, uma sami da Noruega, explicou que o losango, aplicado sobre vários objetos expostos, é um símbolo que alude à ligação entre o passado e o presente, e que perdurou apesar da destruição sistemática dos objetos tradicionais pelos missionários. Comentou também que, se os não-indígenas ignoram os sinais da natureza, os povos Sami se relacionam diretamente com ela, pedindo licença aos seres Saivo, guardiões dos recursos naturais, para iniciar uma construção ou mesmo para dormir em determinado local. Uma das obras da exposição comentadas por Narby foi uma instalação coberta por manchas coloridas que remetem às estações do ano.

Já Sandra Gamarro discorreu sobre a noção de *Patchakuti*, que, no mundo aymara e quéchua, é uma mudança periódica e radical do espaço-tempo, virando o mundo de cabeça para baixo. Poman de Ayala, em relato ilustrado de 1615, representou a história do império Inca e do Reino de Castela, registrando os absurdos que estavam acontecendo no Peru. “Os indígenas, escreveu ele, estavam vivendo em um mundo de cabeça para baixo em relação ao que a coroa espanhola proclamava”. Foi exatamente essa noção de mundo ao inverso que balizou a expografia da sala com arte indígena do Peru, curada por Gamarro no MASP, em que várias obras estavam penduradas de cabeça para baixo.

Michelle LaVallee, por sua vez, contou que trabalhava em um departamento recém-criado na Galeria Nacional do Canadá, voltado à descolonização, cuja missão é reconhecer a importância do território e das comunidades nas ações do museu. Porém, declarou não conhecer “nenhuma instituição que tenha sido descolonizada. Só identifico formas de seguir adiante com mais participação e respeito”. E lamentou: “É algo raro, no Canadá, a contratação de uma pessoa indígena para uma posição importante de gestão”. O mesmo vale para o Brasil.

Também tiveram destaque os três curadores brasileiros responsáveis pelo núcleo *Tempo não tempo*, com artistas do Brasil. Edson Kayapó não falou sobre a experiência da curadoria, nem comentou obras específicas, mas recuperou fatos e processos históricos, como a Guarda Indígena que existiu no Brasil durante a ditadura cívico-militar – na prática, uma forma de escravização dos indígenas; e a importância da promulgação da Constituição de 1988 para a proteção dos direitos originários. Segundo Edson Kayapó, “a arte é uma forma de luta e resistência”.

Kássia Borges Karaja fez declarações contundentes: "Essa mostra é uma conquista, uma reapropriação de narrativas, tendo imagens como protagonistas. Trata-se de arte em uma perspectiva de re-volta, que indica um caminho de volta". E concluiu com uma provocação: "a arte contemporânea ocidental não separa arte e vida, então nós, indígenas, sempre fomos contemporâneos, pois não separamos arte e vida". Renata Tupinambá, por sua vez, afirmou considerar que "a arte indígena é uma encantaria para nos libertar" e que "a exposição contém narrativas indígenas que ainda precisam ser contadas". A respeito do nome da sala curada pelos três, explicou que "*Tempo não tempo* fala de outros mundos, de coisas invisíveis a nossos olhos. A exposição é sobre uma ausência que é constante presença. Estou aqui, mas os que ainda vão nascer estão comigo; estou aqui, mas meus mais velhos também estão comigo".

Esse último seminário, em 2023, serviu como uma espécie de formação para se compreender a exposição *Histórias Indígenas* – grande, complexa e heterogênea. Quando se analisa o conjunto dos cinco seminários, nota-se o adensamento da presença indígena, que se reflete, simultaneamente, no número de obras indígenas que foram entrando para o MASP. Uma centena de pinturas do Movimento de Artistas *Huni Kuin*, o MAHKU, que havia ministrado oficinas na instituição em 2016, foram inicialmente incorporadas à coleção do Museu. Outros trabalhos foram comprados e doados, principalmente após exposições temáticas, como *Histórias Brasileiras* – casos de Daiara e Duhigó Tukano, Denilson Baniwa e Arissana Pataxó. Telas que fizeram parte de mostras individuais, como a de Carmézia Emiliano, comentada adiante, foram agregadas à coleção do MASP.

### 3. O ano das *Histórias Indígenas*

O ano das *Histórias Indígenas* foi aberto, no MASP, por Carmézia Emiliano, uma artista *macuxi* que vive em Boa Vista, Roraima, e que foi contemplada com uma exposição individual. Emiliano afirma "pintar para não esquecer" o que viu e viveu em sua infância na aldeia. Seus quadros, sempre figurativos, marcados pela simetria, pelas cores quentes e pelo alto grau de detalhamento, dão vida a memórias de plantações de mandioca, banhos de rio, rituais, narrativas míticas e fazeres coletivos. As 34 telas selecionadas tratavam de temáticas variadas, mas eram atravessadas por fios condutores e questões que davam inteligibilidade ao conjunto. Cada grupo de pinturas era acompanhado por textos que as contextualizavam. A concepção da exposição foi de Amanda Carneiro, uma das curadoras do MASP.

Uma tela datada de 2020, que integrou a individual de Carmézia Emiliano, havia sido doada anonimamente ao Museu de Arte de São Paulo, no contexto de *Histórias da Dança* (2020). Posteriormente, foi deslocada para a exposição de longa duração do MASP. O título *Parixara* remete a um ritual para celebração da fartura – seja na caça, na pesca ou na colheita – caro ao povo *Makuxi*, compreendendo dança, música feita por flauta e percussão, ornamentação corporal e uma bebida de mandioca fermentada conhecida como pajuaru (Fiorotti, 2019). Nessa e em outras pinturas de Carmézia, nota-se grande conhecimento das práticas e saberes *macuxi*, além de mestria na ocupação do espaço da tela e no manejo do pincel. O que sugere que, como argumentou Goldstein (2023), no catálogo da individual de Emiliano, seja problemático categorizá-la como *naif* ou ingênua.

[54]

De forte caráter documental e memorialístico, as pinturas reproduzidas na Figura 3 registram tanto o cotidiano na comunidade, como sua cosmologia. A dança do *Parixara* aparece na primeira obra da esquerda para direita. Na pintura do centro, uma sala de aula sem paredes se comunica com os saberes e fazeres artesanais da aldeia. À esquerda da foto, o quadro remete a um mito envolvendo o herói cultural Makunaimã, que derrubou a árvore mágica onde brotavam diferentes espécies de frutas e, assim, quase acabou com a humanidade. O tronco da árvore caída se transformou no Monte Roraima, as lágrimas e o dilúvio que se seguiram viraram os rios e cachoeiras<sup>12.)</sup>.



**Figura 3: Trio de obras da artista macuxi Carmezia Emiliano, expostas no Acervo em Transformação**

Fonte: Vitória Machado, em 4 setembro de 2024.

<sup>12.)</sup> De acordo com o relato colhido por Koch-Grünberg, em 1917, e que ainda circula entre povos indígenas de Roraima, Makunaima e seus irmãos estavam com fome, quando encontraram a árvore Wazaká, em que cresciam diferentes espécies, de milho a melancia. Os irmãos disseram a Makunaimã para não derrubar a árvore, mas as frutas estavam em galhos altos. Então, Makunaimã decidiu derrubá-la e, para isso, inventou o machado. O tronco caiu e se transformou no Monte Roraima. A queda da árvore mágica desencadeou um dilúvio e um incêndio. Houve muitas mortes. Makunaimã tentou repovoar o mundo fazendo homens de cera, que não resistiram ao calor do sol. Então, moldou gente de barro, e assim ressurgiu a humanidade.

Nesse segundo andar do MASP, onde fica o *Acervo em Transformação*, encontram-se, em meio a autores canônicos e consagrados, outros trabalhos indígenas que passaram por exposições temáticas em anos anteriores. Com efeito, a exposição de longa duração está em constante modificação, em decorrência de novas aquisições, solicitações de empréstimo e da necessidade de rodiziar das obras, já que o MASP possui cerca de 10 mil itens. O *Acervo em Transformação* costuma ser organizado de forma cronológica, porém, vem-se experimentando uma inversão do fio condutor: no momento, são as obras contemporâneas que dão as boas-vindas aos visitantes, ao passo que os trabalhos mais antigos são encontrados no final da galeria. Tal mudança fez com que o público tenha que explorar mais ativamente o espaço, atrás de nomes consagrados como Rafael, Monet ou Van Gogh. Ademais, a organização não segue à risca a cronologia da História da Arte, interrompendo o percurso, algumas vezes, com a presença de artistas contemporâneos que são propositalmente colocados para tensionar referências tradicionais no campo da arte. Ou mesmo convidar a cotejar e contrastar visões de mundo, como sugere a próxima imagem.



**Figura 4: Vista das obras *Natureza Morta 1* (Denilson Baniwa, 2016) à esquerda; e *Moema* (Victor Meirelles, 1866) à direita, no *Acervo em Transformação***

Fonte: Vitória Machado, em 4 setembro de 2024.

O trabalho de Denilson Baniwa, nascido na região do Rio Negro, fica próximo a um quadro de Victor Meirelles, ícone do Romantismo do século XIX. *Natureza Morta 1* é o nome de uma infogravura assinada por Baniwa, reproduzida na imagem anterior, que parece uma foto aérea de uma região com desmatamento. A área desmatada tem a forma do corpo de um provável xamã, pois segura um maracá nas mãos e porta um cocar na cabeça. O corpo no chão, agonizando devido à destruição da floresta, dialoga com Moema, a mulher indígena, morta, que jaz no chão, retratada por Meirelles, no período imperial. A construção expográfica permite concluir que a sobrevivência dos povos indígenas e a segurança de seus territórios continuam ameaçados da mesma maneira, com a diferença de que, hoje, os indígenas talvez tenham maiores possibilidades de se autorrepresentar e de construir suas próprias narrativas na sociedade nacional.

Também o grupo MAHKU, do povo *Huni Kuin*, compõe a exposição de longa duração. Desde 2010, o MAHKU vem traduzindo visualmente os seus cantos rituais, por meio de desenhos, vídeos e pinturas figurativas. Produz coletivamente, em conexão com a comunidade e com seres não humanos, desafiando o modo ocidental de individualização e atribuição de autoria (Mattos, 2016). Seu contato com o MASP começou em 2016, quando o coletivo ministrou oficinas de desenho durante a exposição *Histórias da Infância*. Há duas obras do MAHKU no Acervo em Transformação, sendo que ambas integraram a exposição *Mirações*, que ficou em cartaz durante o mesmo período que a individual de Carmélia Emiliano, em 2023.

A jiboia – associada à bebida ayahuasca – é um elemento onipresente na arte do MAHKU, por vezes funcionando como moldura, outras vezes atravessando e estruturando a tela. Na exposição *Mirações* (2023), além das traduções visuais dos cantos rituais, havia algumas paisagens urbanas pintadas em São Paulo, fruto da experiência do coletivo na metrópole paulistana. Mesmo a escada do MASP, criada por Lina Bo Bardi e tombada como patrimônio pelo CONDEPHAAT, em 1982, recebeu intervenções do MAHKU. Sobre ela foi pintado o jacaré gigante, personagem de um mito em que esse animal serve como uma ponte sobre um rio perigoso que separa os *Huni Kuin* dos brancos, como se vê na Figura 5. O grande atrativo para atravessar o rio eram as mercadorias que o povo na outra margem possuía.

Conta a história tradicional que depois de uma longa caminhada, os humanos chegaram a um ponto onde precisavam atravessar o mar para seguir a viagem. Um jacaré-ponte ofereceu-se como caminho. A criatura mítica pediu alimento em troca, com apenas uma condição: que o povo não matasse nenhum de seus filhotes e que não lhe desse um deles para comer. No entanto, com opções cada vez mais escassas, os humanos caçaram jacarés pequenos, traíndo a confiança do grande, que submergiu, rompendo a ponte e separando os povos, fazendo com que se fundassem diferentes culturas e idiomas no mundo. Hoje, a população Huni Kuin constrói novas pontes, que conectam esses povos e que permitem transitar entre seus mundos e os mundos do encantado e do visível (Garcia, 2023).



**Figura 5: Escada projetada por Lina Bo Bardi, ornamentada pelo coletivo de artistas indígenas MAHKU, durante a exposição *Mirações* (2023)**

Fonte: Isabella Matheus.

O grande atrativo para atravessar o rio eram as mercadorias que o povo na outra margem possuía. A escada tornada jacaré-ponte conectava os trabalhos de Carmézia Emiliano, no primeiro subsolo do MASP, com os do MAHKU, no segundo subsolo. Apesar das grandes diferenças formais e cosmológicas, os conjuntos possuíam dois elementos em comum: a apropriação de linguagens e técnicas artísticas não-indígenas para perpetuar repertórios ancestrais; e a venda de obras de arte como forma de geração de renda – no caso do Mahku, usa-se o slogan “vende tela, compra terra”, como conta Daniel Dinato (2021).

As duas mostras monográficas de Carmézia e do MAHKU, no primeiro semestre de 2023, serviram como uma espécie de preâmbulo para a grande exposição internacional *Histórias Indígenas*, no segundo semestre. Renata Tupinambá, Edson Kayapó e Kássia Borges estiveram à frente da curadoria do núcleo do Brasil em *Histórias Indígenas*, que reuniu ainda artistas indígenas do Perú, México, Canadá, da Nova Zelândia, Austrália e dos povos Sami, habitantes da região norte dos Países Nórdicos. Em certo sentido, a mostra evocava um arquipélago de belas ilhas isoladas, uma vez que cada curadoria e cada região seguiam sua própria lógica e suas próprias questões, sem propor muitos cruzamentos e aproximações, nem seguir critérios comuns – por exemplo se artistas não-indígenas seriam incluídos ou não. Ainda assim, o conjunto era riquíssimo e merece destaque o fato de que todos os curadores eram indígenas<sup>13.)</sup>.

<sup>13.)</sup> Após a finalização da mostra no MASP, em fevereiro de 2024, *Histórias Indígenas* itinerou integralmente para o Kode Bergen Art Museum, na unidade de Sternesen, onde esteve em cartaz de 25 de abril a 24 de agosto de 2024. Na inauguração os curadores indígenas adjuntos do MASP deram palestras na Noruega. Para saber mais, consultar: <https://www.kodebergen.no/en/whats-happening/exhibitions/indigenous-histories>. Acesso: 04 set. 2024.

A partir de *Histórias Indígenas*, novas aquisições ocorreram. Pertence agora à coleção do MASP, por exemplo, uma pintura de Arissana Pataxó, educadora, pesquisadora e artista do sul da Bahia, e uma das curadoras do pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza de 2024. Essa tela de Arissana é interessante porque nos coloca como alvo do escrutínio indígena, que lança mão de nossa tecnologia para nos observar. Essa obra fez parte de *Tempo não Tempo*, núcleo com artistas indígenas brasileiros dentro de *Histórias Indígenas*.



**Figura 6: *Indígenas em Foco* (2016), Arissana Pataxó. Acrílica sobre tela, 60cm x 80cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**

Fonte: Daniel Cabrel.

Dentre tantas outras obras, que não seria possível abordar aqui, estavam em *Histórias Indígenas* duas que passaram a integrar a coleção do MASP depois de *Histórias Brasileiras* (2022). A primeira era uma máscara ritual Upé, do povo Tapirapé, que vive no Mato Grosso, sem data, nem autoria precisa documentadas, o que remete à anonimização e à atemporalidade aplicadas por muito tempo aos artefatos etnográficos e às artes ditas “primitivas” (Price, 2010). Em *Histórias Indígenas* a presença da máscara em frente a uma instalação do coletivo Kokir, ao lado de uma videoperformance de Olinda Yawar Tupinambá e na parede oposta a uma pintura abstrata de Aislan Pankararu, contribuía para romper a frágil dicotomia arte versus artesanato. Ao mesmo tempo que a peça tem sofisticada construção formal, ela evoca uma agência indissociável de sua materialidade.

A segunda era uma pintura feita por Duhigó Tukano, em que a artista do Alto Rio Negro figura o parto de uma mulher e o momento imediatamente posterior, quando conta com o auxílio do pajé e de uma outra mulher nos cuidados com o recém-nascido. Um detalhe interessante nessa pintura é que a própria Duhigó está presente na cena, só que transfigurada em uma

árvore bem no meio da tela, no ponto de fuga da perspectiva. A artista contou, em depoimentos durante a exposição, que era criança quando assistiu ao primeiro parto de sua vida, escondida atrás de uma árvore dessa espécie. Outro aspecto digno de nota é a forte perspectiva construída pela pintora, com mais de um ponto de fuga (Figura 7).



**Figura 7: Rede macaco (2019), Duhigo Tukano. Acrílica sobre madeira. 185,5cm x 275,5 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**

Fonte: Edson Kumasaka.

#### 4. Avanços e ruídos. Considerações finais

Se em 2017 o MASP não possuía obras indígenas, hoje, o número passa de 200. Mas a ampliação e a diversidade dos trabalhos não impedem que ainda haja desafios e ruídos nos processos que envolvem artistas e curadores indígenas. Um caso que se tornou midiático ocorreu quando Sandra Benites, do povo Guarani Nhandeva, que havia sido convidada para atuar como curadora adjunta do MASP no final de 2019, se demitiu. Ela era responsável pelo núcleo *Retomadas*, dentro da exposição *Histórias Brasileiras*, mas em meio à produção da mostra, ela e Clarissa Diniz, co-curadora que a convidou, foram avisadas de que seis fotografias selecionadas ficariam de fora.

O motivo alegado pelo Museu era o descumprimento do prazo, mas a dupla contra-argumentou, publicamente, que nenhum cronograma havia sido entregue a elas e que o motivo, na verdade, seria censura devido ao teor contestatório das fotos, ligadas à luta pela terra e à reforma agrária. Uma das fotos era de Edgar Kanaikô, do povo *Xakriabá*. O museu acabou voltando atrás e o núcleo *Retomadas* foi incluído na exposição, em 2022, mas Sandra Benites não continuou no MASP depois disso.

[60]

Na abertura de *Histórias Indígenas*, uma pessoa do público perguntou como ficaria a situação dos três curadores indígenas do MASP após o encerramento dessa exposição. A resposta lacônica nos faz temer que eles não estão ali para pensar sobre museus, exposições e narrativas artísticas em geral, nem para atuar de modo contínuo, mas foram chamados para prestar um serviço específico, no ano dedicado às artes indígenas, e talvez para ajudar em eventos pontuais, dali em diante. O tempo dirá, mas, de um modo geral, é mais fácil as instituições inserirem a diversidade em sua programação do que em suas estruturas e em seu *modus operandi*. É necessário trabalhar com a ideia de que o Museu talvez não consiga se descolonizar, mas encontrar possibilidades para ressignificar a ética empregada nestas instituições, além de colocar em prática o exercício contínuo da autocrítica, entendendo seus próprios limites e zonas de conflito para pensar em resoluções a partir deste cenário (Cocotle, 2019).

Finalizamos essa reflexão em processo com um trabalho de Edgar Xakriabá, que, após quase ter sido barrado em *Histórias Brasileiras* (2022), foi convidado a integrar *Histórias Indígenas* (2023), com um retrato de parlamentares indígenas no Congresso Nacional, em pose altiva, evocando a necessidade de mudanças estruturais na sociedade brasileira<sup>14.)</sup>. À frente dos parlamentares, um cronômetro marca 0 minutos e 0 segundos. Uma das leituras possíveis é que a equidade política sequer começou a ser construída. Outra leitura, não excludente, é que a temporalidade indígena não pode ser medida por relógios. A imagem permite, ainda, uma terceira interpretação: as complexidades cosmopolíticas atravessam o sistema da arte e vão muito além dele. Para enfrentar as assimetrias históricas, e para se abrir a novas epistemologias, não basta diversificar a programação das instituições culturais. É preciso repensar estruturas e *modi operandi*, dentro e fora dos museus.



**Figura 8: Parlamentares indígenas durante momento solene que celebra a luta dos povos indígenas (2023), de Edgar Kanaykō Xakriabá<sup>15.)</sup>**

Fonte: Ilana Goldstein.

<sup>14.)</sup> A título de curiosidade, logo após o primeiro turno das eleições para prefeitos e vereadores, em outubro de 2024, a Associação dos Povos Indígenas do Brasil – APIB, divulgou que haviam sido eleitos 234 vereadores e 9 prefeitos, majoritariamente homens. Desde 2022, há também cinco deputados federais indígenas e dois senadores indígenas em Brasília.

<sup>15)</sup> Esta foto integrou o núcleo Ativismos, organizado coletivamente por todos os curadores de *Histórias Indígenas*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguiar, A. R. D. (2015). *Lina Bo Bardi e a atualidade do cavalete de cristal* (Dissertação de Mestrado em Design e Arquitetura). Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo.
- Baniwa, D. (2018). *Pajé-Onça: Hackeando a 33.ª Bienal de Artes de São Paulo*. Disponível em: [https://www.behance.net/gallery/77978367/Paj-Onca-Hackeando-a-33-Bienal-de-Artes-de-Sao-Paulo?locale=pt\\_BR](https://www.behance.net/gallery/77978367/Paj-Onca-Hackeando-a-33-Bienal-de-Artes-de-Sao-Paulo?locale=pt_BR). Acesso em 04 set. 2024.
- Brasil de Fato*. (2022, maio 14). Veja fotos e cartazes do acervo do MST que foram vetados em exposição do MASP e entenda o caso. *Brasil de Fato*. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/05/14/veja-fotos-e-cartazes-do-acervo-do-mst-que-foram-vetados-em-exposicao-do-masp-e-entenda-o-caso>. Acesso em 27 ago. 2024.
- Cocotle, B. (2019). Nós prometemos descolonizar os museus: uma revisão crítica da política museal contemporânea. *MASP/Afterall*. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-X87a1sOahKuQghS3VJ4D.pdf>. Acesso em 10 out. 2020.
- Dinato, D. (2021). Vende tela, compra terra e outras formas de atuação política do Movimento dos Artistas Huni Kuin (Mahku). *Arte & Ensaios*, 27(41), 50-73.
- Fiorotti, D. A. (2019). Taren, eren e panton: poeticidade oral Macuxi. *Revista Brasileira de Linguística Antropológica*, 11(2), 231-260.
- Garcia, J. (2023, abril 23). Uma ponte entre os mundos do visível e do invisível. *Arte Brasileiros*. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/topo/mahku-miracoes-masp/>. Acesso em 20 out. 2024.
- Goldstein, I. S. (2023). Carmézia Emiliano: uma pintora nada ingênua. In A. Pedrosa & A. Carneiro (Orgs.). *Carmézia Emiliano: A árvore da vida* [catálogo]. MASP.
- Ingold, T. (1996). *Key debates in anthropology*. Routledge.
- Kopenawa, D., & Albert, B. (2015). *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Companhia das Letras.
- Lagrou, E., & Van Velthem, H. L. (2018). As artes indígenas. Olhares cruzados. *BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, 87, 133-156.
- Marziale, N. P. (2023). *A artificação do popular no Museu de Arte de São Paulo (1947-1969)* (Tese de doutorado, Programa Interunidades em Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo.
- Mattos, A. P. de. (2016). O Mahku: Movimento dos Artistas Huni Kuin e outros Devires-Huni Kuin da Universidade. *Revista Indisciplinar*, 2(2). 53-76 .
- Migliani, A., & Almeida, E. de. (2016). O olhar antropológico de Lina Bo Bardi na obra do Brasil *Arquitetura. arq.urb*, 15, 26-38.

Pedrosa, A., & Proença, L. (Orgs.). (2015). *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. MASP/Cobogó.

Pedrosa, A., & Ribeiro, D. (Orgs.). (2022). *Joseca Yanomami: nossa terra-floresta* [catálogo]. MASP.

Price, S. (2010). Anonimato e atemporalidade. In *Arte Primitiva em centros civilizados*. Editora UFRJ.

Rubino, S. B. (2002). *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968* (Tese de doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Van Velthem, L. H. (2010). Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. *Textos escolhidos de cultura e artes populares*, 7(1), 55-65.

Whan, C. (2022). *Ritxoko: A voz visual das ceramistas Iny*. Appris.

### **Ilana Seltzer Goldstein.**

Mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo, Mestre em Mediação Cultural pela Universidade Paris 3 - Sorbonne Nouvelle e Doutora em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas, com estágio de pesquisa na Australian National University. Professora no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo - Unifesp e membro do Programa de Pós-Graduação em História da Arte, na mesma instituição. Universidade Federal de São Paulo – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (EFLCH), Estr. do Caminho Velho, 333 - Jardim Nova Cidade, Guarulhos – SP, 07252-312 – Brasil. Email: ilagolds@yahoo.com. ORCID: 0000-0002-1256-0799.

### **Vitória Oliveira Machado.**

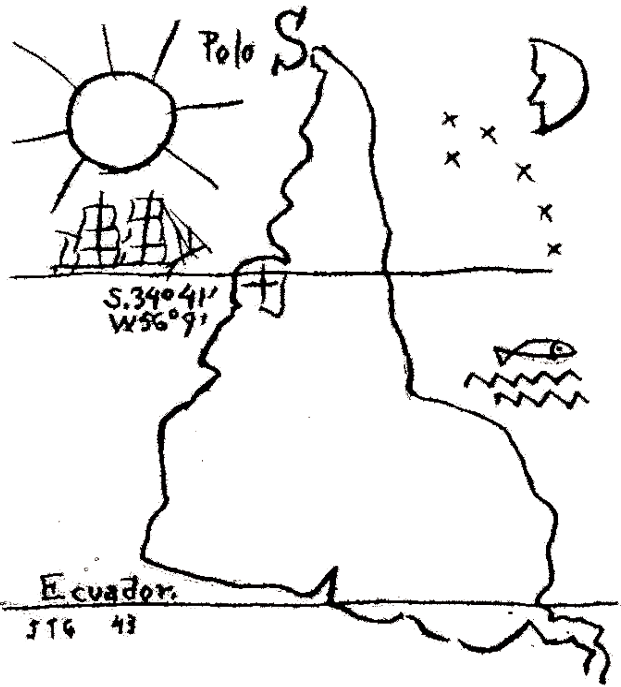
Mestre em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo, especialista em Museologia, Cultura e Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e bacharela em História pela Universidade de São Paulo. Atua como Assistente Pedagógica no MASP, desenvolvendo projetos educativos, formação de públicos e mediação de acervos. Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Estr. do Caminho Velho, 333 - Jardim Nova Cidade, Guarulhos - SP, 07252-312 – Brasil. Email: vitória.oliveira.machado@alumni.usp.br. ORCID: 0000-0002-2563-9439.

Receção: 04-09-2024

Aprovação: 20-11-24

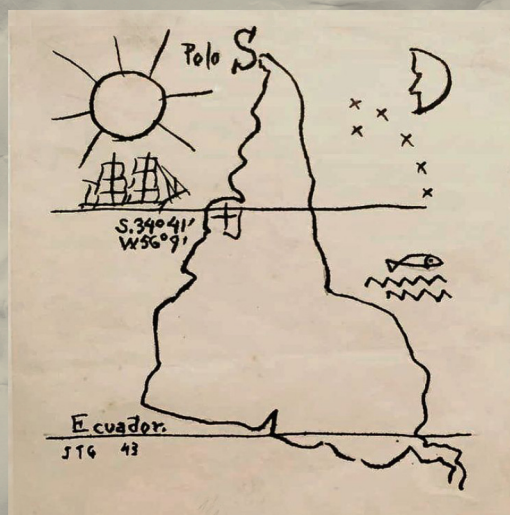
### **Citação:**

Goldstein, I S., & Oliveira Machado, V. (2024). Artes indígenas no Museu de Arte de São Paulo. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3) Volume Especial, pp.44-63. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tavespn3a4>



# Debates entre Sociologia e História da Arte

## **América do Sul e Brasil em perspectiva**



Organização

**Maria Lúcia Bueno**  
**Marcelo Ribeiro Vasconcelos**  
**Sabrina Parracho Sant'Anna**