



Nós

DOSSIÊ
Artes, estéticas e
representações
Indígenas

REVISTA
CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS
VOL. 07, Nº 02 - 2º SEMESTRE - 2023
ISSN 2448-1793



**"CABEÇA DE PEIXE É BOM PRA MEMÓRIA":
RETOMADA NA OBRA DE MOARA TUPINAMBÁ**

"FISH HEAD IS GOOD FOR THE MEMORY":
RETAKE ON THE WORK OF MOARA TUPINAMBÁ

<https://doi.org/10.5281/zenodo.8377640>

Envio: 31/10/2022 ♦ Aceite: 09/12/2022

Leandro Raphael de Paula

Mestre em Ciências da Arte pela Universidade Federal do Pará (PPGARTES-UFPA), doutorando pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte-USP (PGEHA-USP), com bolsa CAPES.

Jane Marques

Professora Livre Docente na área de Comunicação e Marketing na Universidade de São Paulo (EACH-USP), atual coordenadora do curso de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP).

RESUMO

O presente artigo apresenta uma leitura crítica da obra “Cabeça de peixe é bom pra memória” (2020), da artista indígena Moara Tupinambá. A partir da referida leitura e de uma entrevista não estruturada, traçamos alguns pontos chaves da trajetória da artista para discutir a problemática das retomadas, bem como acerca dos tensionamentos que a arte indígena cria com os padrões eurocêntricos de arte. Partimos da crítica de arte de Ticio Escobar e de Bell Hooks; e da decolonialidade para encontrar uma chave de leitura que tenha mais coerência com a produção estética de uma artista indígena. Por fim, debatemos a necessidade da História e Crítica da Arte ir além dos conjuntos de práticas pautadas pela norma eurocêntrica e destacamos o papel que o protagonismo da arte indígena pode ter nesta situação.

PALAVRAS-CHAVE: Cabeça de Peixe; Decolonialidade; Arte Indígena.

ABSTRACT

This article presents a critical reading of the work “Fish head is good for the memory” (2020), by the indigenous artist MoaraTupinambá. From this reading and an unstructured interview, we traced some key points of the artist's trajectory to discuss the issue of retakes, as well as the tensions that indigenous art creates with Eurocentric patterns of art. We start from the art criticism of Ticio Escobar and Bell Hooks, and from decoloniality to find a key for the reading that has more coherence with the aesthetic production of an indigenous artist. Finally, we discuss the need for History and Art Criticism to go beyond the sets of practices guided by the Eurocentric norm and highlight the role that the protagonism of indigenous art can have in this situation.

KEYWORDS: Fishhead; Decoloniality; Indigenous Art.

INTRODUÇÃO

Anteriormente à invasão europeia, as américas constituíam território dos povos originários com suas próprias dinâmicas sociais, após mais de 500 anos de colonização esses povos passaram, e ainda passam, por um sistemático genocídio e epistemicídio, tendo de lutar por espaço, direitos e reconhecimento dentro das sociedades que se formaram em seus territórios invadidos. A perspectiva da retomada diz respeito ao direito aos territórios remanescentes que foram historicamente ocupados por povos originários e tem sido também pauta de vários atores sociais que se autodeclaram indígenas, mas convivem em contextos urbanos sem contato com culturas de povos originários ou que fazem parte de comunidades cujo processo de etnogênese¹ levou ao gradual abandono de elementos identitários importantes, como língua, rituais, tradições e outros costumes. Em busca de entender as ancestralidades e se aliar às causas dos povos originários, vários artistas de ascendência indígena têm encontrado na retomada uma forma de encontro com sua ancestralidade e de desenvolvimento de processos criativos, o que demonstra uma guinada na etnogênese também a partir da arte, na esteira do que afirma Miguel Bartolomé (2006, p. 53):

Sugiro utilizar o conceito de maneira ampliada, para designar também os processos de atualização identitária de grupos étnicos que enfrentaram profundas mudanças de transfiguração étnica, podendo ser consideradas praticamente extintos e cuja emergência contemporânea constitui um novo dado para a reflexão antropológica e para as políticas públicas em contextos multiculturais.

¹ Grosso modo, a etnogênese trata dos processos sociais aos quais os grupos étnicos passam ao longo de seu desenvolvimento: “o conceito foi cunhado para dar conta do processo histórico de configuração de coletividades étnicas como resultado de migrações, invasões, conquistas, fissões ou fusões. Entretanto, mais recentemente, passou a ser usado também na análise dos recorrentes processos de emergência social e política dos grupos tradicionalmente submetidos a relações de dominação” (BARTOLOMÉ, 2006, p. 39).

Neste artigo propomos uma leitura crítica da obra “Cabeça de Peixe é bom pra memória” (2020), da artista visual Moara Tupinambá (1982- atual, Mairi²/Belém-PA), estabelecendo uma conexão entre os processos criativos da artista e sua trajetória, para refletir sobre suas práticas artísticas a partir da concepção de retomada que propõe. A leitura crítica da obra parte da “*Art on my mind*” de Bell Hooks (1995), que foi a base para nossa proposta de leitura das obras da artista, esse procedimento de leitura não pode prescindir de uma visão política para compreender o contexto de produção e a ligação da causa indígena com os processos criativos desenvolvidos pela artista.

Além disso, partimos de uma entrevista não estruturada presencial³ com a artista. Realizada em seu ateliê, em Campinas (SP), no dia 10 de março de 2022. A entrevista durou 1 hora e 45 minutos, neste tempo Moara falou sobre sua trajetória como artista e nos mostrou documentos levantados sobre as comunidades de Boim e Cucuruña, e outras fontes primárias de pesquisa utilizadas em seu processo criativo, após a entrevista também nos mostrou alguns de seus trabalhos e comentou sobre seus próximos projetos, como a residência na Pivô Galeria em 2022. Além disso, realizamos levantamento bibliográfico acerca do tema, englobando arte e ativismo, decolonialidade, afetos dissidentes etc. Especialmente por se tratar de uma proposta de autores não indígenas fazendo a leitura das obras de uma artista indígena, nos preocupamos, como acadêmicos, em ser facilitadores de espaços nos quais as vozes e as causas indígenas também possam ecoar, como proposto por Adriana Pesca, Alexandre Pereira e Edgar Kaiapó (2020).

² Mairi é o nome da povoação Tupinambá que foi invadida e se tornou a cidade de Belém do Pará (TRINDADE JR., 2022).

³ A entrevista com Moara Tupinambá foi a primeira de uma série de oito entrevistas realizadas para o desenvolvimento da tese, por conta da pandemia de COVID-19 algumas precisaram ser feitas de modo remoto pela plataforma zoom.

ARTVISMO E RE-EXISTÊNCIA

A obra que escolhemos tratar chama-se “Cabeça de peixe é bom pra memória” (Figura 1), instalação que inspira o título deste artigo e consistiu em uma réplica em gesso de uma cabeça de peixe em um prato com farinha e uma cruz sobre um monte de terra aparentemente queimada. Na parte de fora estavam expostas fotos da família pelo lado paterno da artista, todos pertencentes à comunidade de Cucuruña (Baixo Tapajós, Santarém-PA), bem como um *minidoc* que a artista fez com seus parentes.

Cabeça de peixe...



Figura 1 – “Cabeça de peixe é bom pra memória”
 Fonte: Instagram, 2021

Ao entrar no espaço chama atenção o prato de barro com farinha e uma cabeça de peixe, sobre um monte de terra que parece com o que sobra após uma queimada, destacando a cor da farinha. Dentro do prato há também uma cruz católica. Há um jogo com o prato de cabeça de peixe, alimento comum no interior da Amazônia, a cruz e a terra arrasada.

Primeiramente, nos detemos no elemento do prato de barro com a farinha de mandioca. A produção da farinha fazia/faz parte das atividades tradicionais de vários povos originários brasileiros, mas, com o tempo, este fazer tem se perdido em várias delas, como é o caso Cucuruña. Atualmente, a comunidade tem trabalhado para retomar a produção da farinha com as casas de farinha tradicionais que ainda resistem. Moara explica que o prato da cabeça de peixe é disputado, porque no saber tradicional local a cabeça de peixe é considerada boa para a memória. Na instalação, o prato de farinha com cabeça de peixe são a memória dos corpos que resistem ao genocídio, são a persistência da memória de um povo.

Em seguida, é importante estabelecer a relação da luta e resistência de uma comunidade que a obra nos traz ao deslocar esse prato de cabeça de peixe para o monte de terra arrasada com uma cruz. Neide Gondim (2007) destaca as reações dos colonizadores em relação aos povos originários, de início intrigados com esses humanos desconhecidos, se perguntavam se eram filhos de adão ou de alguma linhagem perdida de Noé, o que se seguiu à conclusão de que se tratavam de monstrosidades do Novo Mundo e ao início do genocídio dos povos originários no Brasil, ou seja, as 305 etnias encontradas no Brasil atualmente são os descendentes de uma resistência centenária.

O registro da família Silva (Figura 2) estava exposto na parte de fora da instalação, nele podemos ver o avô, a avó e os filhos, sendo a criança mais nova o pai da artista. Todos trajados com roupas ocidentalizadas da década de 1950 no Brasil. A resistência aqui vai além do simples sobreviver, é também um trabalho de re-existência, porque é também o re-imaginar o que foi perdido e, em grande medida, não há ponto de partida para ser retomado, fato comum nas tradições orais que foram exterminadas ao longo dos mais de 500 anos da invasão de *Abya Yala* como um todo.



Figura 2 - Família Silva
Fonte: Website Museu da Silva, 2021

Cabeça de peixe...

Griselda Pollock (2019) descreve os espaços que a mulher ocupa na arte, desde o espaço pictórico até os espaços físicos que uma mulher poderia ocupar no século XIX, de forma a destacar a construção dos espaços (pictórico, social e de feminilidade) e como os marcadores de diferença permitem e/ou delimitam as formas de expressão, pensadas a partir dos espaços de feminilidade. Em “Cabeça de peixe...” temos a instalação como um espaço de resistência à destruição física e simbólica que o genocídio tem feito ao longo de mais de 500 anos de colonização/colonialidade, sendo a gastronomia e a tradição cultural parte dos pilares, neste caso. Uma artista indígena que ocupa o espaço físico de um ambiente de exposição nos faz pensar sobre os espaços simbólicos ali presentes. O processo de retomada feito por Moara é também o de pensar sobre as violências sobre os corpos e as culturas dos povos originários. Circunscrevemos o que a artista pode falar? Ou sobre o quê ela fala? Como um corpo indígena pode ocupar os espaços, inclusive o da arte, e quais os marcadores de diferença presentes nesta arte? Como estes marcadores nos fazem refletir sobre “A pálida história das Artes Visuais no Brasil?” (FELINTO, 2019).

Como afirmamos anteriormente, o prato de barro com a cabeça de peixe resiste entre a cruz e a terra arrasada, porque são memória. Esta, como forma de reter o que a história não registrou, está ligada às retomadas. A arte, neste caso, reflete acerca e traz à tona aquilo que foi roubado, a história, os territórios, os afetos etc. Arte feita por uma mulher indígena de retomada é também uma forma de contar as narrativas invisibilizadas e colocar o afeto como um lugar de subversão da ordem colonial, com o qual se pode reimaginar o que foi perdido para criar novos futuros. A memória e os afetos são, portanto, estratégias de luta contra o projeto de apagamento das culturas indígenas e mostram lugares ocupados por uma mulher racializada no contemporâneo e que sente a necessidade de se reconectar com sua ancestralidade, antes de qualquer outra exigência mercadológica ou academicista da arte.

MOARA BRASIL E MOARA TUPINAMBÁ

A re-existência é o preenchimento das lacunas deixadas pelo colonialismo, cujo processo tem continuidade na colonialidade⁴. Pensar sobre estes acontecimentos faz parte da trajetória da artista, que começa em Mairi/Belém do Pará. De família de classe média, Moara teve contato com as artes desde cedo, aprendendo a desenhar com uma prima e, posteriormente, se envolvendo com o ambiente da moda na cidade, que, por um certo tempo de sua trajetória, foi a válvula de escape para seus processos criativos, tendo participado de coletivos de moda, ateliês e desenvolvido até marca própria.

Contudo, durante seu tempo em Mairi/Belém e seu flerte com a moda, mesmo que sustentável, as questões raciais não faziam parte, pelo menos não conscientemente, de seu processo criativo. Foi na mudança para a cidade de São Paulo que alguns eventos chave a levam a sentir necessidade primeiro de se tornar artista, até então a ida para outra cidade era para trabalhar no ramo da moda; e depois para se perceber como uma mulher racializada e fazer disso o cerne de seu trabalho artístico.

Tendo formação na área de Publicidade e Propaganda, Moara cursou moda no Senai-SP, naquele momento ainda assinava seu sobrenome de batismo, Brasil. E seu trabalho, que recebeu o Prêmio Novos Talentos Senai, em 2010, versou sobre os

⁴ Aníbal Quijano (2009) definiu a colonialidade como um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Ela é sustentada pela: (...) imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular de referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social quotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América (QUIJANO, 2009, p. 73).

brinquedos de miriti⁵ e teve desfile na versão de rua do então incipiente projeto Casa de Criadores. O interesse na pesquisa sobre a cultura da Amazônia, de Belém em especial, já estava presente, mas ainda não estava centrado na retomada das origens indígenas.

Durante a entrevista a artista destacou o desconforto ao ter trabalhado em uma fábrica têxtil, cujos trabalhadores, em grande parte bolivianos remanescentes da etnia *Aymara*, eram maltratados e pouco ouvidos. Descontente com o trabalho em série de fábrica e com o tratamento dado aos trabalhadores, Moara decidiu voltar-se para as artes. Conhecendo o trabalho de Catarina Gushiken⁶ e seu curso para estudar processos criativos, desenho, ilustração, a artista resolve se inscrever no curso e o contato com a professora – que iniciava um processo de retomada de sua ascendência japonesa de Okinawa – que a estimulou a procurar aprender mais sobre a trajetória familiar e ascendência da artista. Inicialmente o curso a levou à utilização de técnicas próximas à de sua professora, como a nanquim, técnica utilizada na série ameríndios, 9 desenhos em nanquim sobre papel, de crianças Assurini em um ritual de luto e morte, cuja reprodução pode ser encontrada no Instagram @ateliemoaratupinamba e no portfólio *online* da artista (a Figura 3 traz uma das imagens em questão).

⁵ Fibra da palmeira do miritizeiro utilizada no artesanato de brinquedos na cidade de Abaetetuba-PA comercializados por todo o país, e na cidade de Belém-PA em especial na época do Círio de Nazaré (FERREIRA JUNIOR, 2015).

⁶ “Catarina Gushiken é ilustradora, nasceu, trabalha e ama São Paulo. Começou sua carreira em *design* de moda, chegando a assumir a coordenação de estilo da marca Cavalera. Apesar da formação em moda, sua paixão sempre foi a ilustração, que foi o caminho escolhido definitivamente em 2007, quando inaugurou seu estúdio próprio” (CATARINA GUSHIKEN, 2022).



Figura 3 - Ameríndios
Fonte: Portfólio *online*
<https://www.moaratupinamba.com/> (2021)

Tendo isto como um dos gatilhos para o desenvolvimento de seu processo criativo, a artista passa a tratar a retomada como reencontro de si. Um processo que a levará a se assumir Tupinambá como parte de sua identidade, após ser reconhecida pelo cacique Braz Tupinambá da aldeia São Francisco (Resex Tapajós Arapiuns Santarém-PA) por seu avô ser da Vila de Boim; e o designativo étnico Tupinambá passa a fazer parte de sua assinatura como artista.

Alguns episódios de racismo em São Paulo, como a afirmação “Você não precisa ter mais cara de índia”, também foram impulsionadores para a busca pela retomada. Estar como “estrangeira” fora da Amazônia a colocou em um lugar inesperado de alteridade que não lhe era exigido em seu local de origem, pois, é chegando a um lugar tão “branco” quanto São Paulo que a fenotipia da artista é colocada em questão.

ARTE CONTRA O APAGAMENTO

O processo de retomada foi também o de reencontro com a ancestralidade Tupinambá das vilas Boim e Cucuruña em Santarém (respectivamente os locais de nascimento de sua mãe e seu pai), a primeira na qual a artista foi consagrada como parte da etnia e a segunda que lhe instigou o sentimento de retomada como luta, por encontrar uma comunidade muito desconectada da ancestralidade a qual pertence. O retorno da artista à sua ascendência significou também se juntar à luta pelos direitos dos povos originários, incluindo seus territórios. Não basta apenas se autodeclarar sem se juntar à luta e entender as necessidades de um coletivo. Sua arte é feita por uma pessoa, mas é sobre e por um coletivo. Uma produção às margens de forma ambivalente, porque está às margens da história da arte⁷ e da sociedade geral e também na ancestralidade das margens do rios onde os povos originários encontram a sabedoria de seus encantados e alimento para seus corpos.

⁷ Discutimos o lugar da arte indígena na constituição da História da Arte Brasileira em Leandro de Paula e Jane Marques (2022).

Isso nos leva a mais uma tensão que a arte indígena faz com a História e a Crítica da Arte. Afinal, ambas se organizaram, como demonstra Tício Escobar (2014), a partir de parâmetros como o do gênio criador, que o senso comum e o mercado da arte ainda se apegam por motivos distintos, a individualidade da criação e a unicidade da obra, porém, esses parâmetros não cabem para compreendermos a experiência estética dos povos originários, especialmente em obras/objetos ligados às tradições, seja porque alguns não se dão à exposição ou por serem a expressão de um coletivo, não de um indivíduo, bem como não se separam da vida. Logo, o que chamamos de artes indígenas extrapola a própria ideia de arte, o que nos dá margem de manobra para repensarmos História e Crítica para além da narrativa eurocêntrica e colonialista do cânone.

“Cabeça de peixe é bom pra memória” como resistência e re-existência também trata de um lugar do ativismo⁸, mais diretamente a partir da vivência na comunidade de Cucuruña. Em sua pesquisa de retomada a artista se deparou com um forte apagamento e embraquecimento, por meio de casamentos (forçados ou não), o que reforça a perspectiva da miscigenação como estratégia, a adoção da religião Católica e o contínuo abandono de práticas culturais que causam confusão neste processo. O que a definiria como indígena numa situação como esta? Os laços com a comunidade foram retomados e atualmente Cucuruña também retoma algumas de suas tradições, agora reimaginadas, como o festival da farinha.

Antes de “Cabeça de peixe...” a artista já havia começado a refletir sobre a necessidade de ver retratos de indígenas, em suas próprias palavras ela “buscava os retratos pra remontar sua história”. Passando para a colagem digital, destacamos duas séries produzidas pela artista “Mirasawa”, na qual utilizou imagens conhecidas, como o Nascimento da Vênus de Boticelli (Figura 4), colocando corpos indígenas em posição de destaque.

⁸ Leandro Colling (2019) faz uma compilação importante das conceituações acerca do termo Ativismo, em geral tratando de manifestações artísticas dissidentes que trazem em sua própria experiência a causa a qual defendem, sem necessariamente serem panfletárias.



Figura 4 - Mirasawa
Fonte: Portfólio *online*
<https://www.moaratupinamba.com/> (2021)

Além disso, fez vários retratos de outras pessoas indígenas, como se observa na Figura 5. Alguns retratos podem ser encontrados em seu *website* e reproduções podem ser compradas, outros foram dados às pessoas retratadas e nunca foram expostas em mídia alguma, ficando apenas para uso pessoal dos retratados. O retrato adquire importância durante a retomada, porque todo esse processo é também uma forma de luta contra o apagamento de mais de 500 anos.



Figura 5 - Catarina e Guaci-Guarani
 Fonte: Portfólio *online*
<https://www.moaratupinamba.com/> (2021)

O retrato como parte da retomada é também um esforço de superar as ausências e recuperar os afetos, o que Bell Hooks (2010) destaca, muitas vezes, pode ser esquecido por causa de lutas pela sobrevivência mais prementes, no caso dos povos indígenas, por exemplo, temos a demarcação dos territórios e a questão ambiental. Afinal, com tantas frentes de luta, os afetos podem ficar em segundo plano. Contudo, a verdade é que nenhum desses espaços pode ser negligenciado e, em se tratando de uma luta ligada à ancestralidade e contra o recorrente genocídio, os afetos emergem das práticas culturais, a arte inclusa. “Cabeça de peixe...”, estando também ligada à reconstrução da história familiar, é retomada desses afetos, envolveu a ida da artista até Cucuruña, conhecer sua família consanguínea e também seus parentes⁹.

CONSIDERAÇÕES FINAIS (AINDA QUE SEJA APENAS O INÍCIO)

Ao propormos a leitura de “Cabeça de peixe é bom pra memória” e traçarmos alguns pontos da trajetória da artista, concluímos que na busca por sua ascendência veio à tona alguns temas caros à compreensão da experiência indígena de retomada, como a miscigenação como estratégia de apagamento dos povos originários. Isso também nos mostrou a força e a resiliência das ancestralidades latino-americanas, que tem resistido ao contínuo processo genocida desde o período da colonização até os dias atuais, os quais tem aumentado a pressão sobre os territórios. É indissociável, no Brasil atual, pensar a experiência indígena, inclusive a estética, sem discutir a necessidade de respeito aos territórios indígenas, porque esse é um marcador de

⁹ Os indígenas costumam chamar uns aos outros de parentes, mesmo sem ser consanguíneos ou da mesma etnia.

diferença que acaba perpassando a forma das expressões sociais, políticas, estéticas etc., isto é, a forma como um artista indígena ocupará espaços sociais, políticos e pictóricos está intrinsecamente ligada a esses processos, o ambiente é mais do que uma fronteira imaginária, como aquelas que foram traçadas pelos colonizadores, é a ligação desses povos com sua ancestralidade.

Apesar do aparente *boom* das artes indígenas, estas ainda são práticas artísticas das margens, porque o mercado, a História e a Crítica da Arte ainda não estão prontas, ou não querem estar, para lidar com essas formas de expressão estética. É imprescindível neste momento ouvir e permitir que as vozes desses sujeitos ecoem de forma que a arte que eles produzem não seja simplesmente cooptada e colocada de forma domesticada e higienizada para um público mais amplo, sem que haja um devido e saudável tensionamento desses campos a partir das artes indígenas.

A trajetória artística de Moara Tupinambá e a forma como sua arte das margens abre espaço para a discussão sobre os problemas indígenas da Amazônia e do resto do país são também parte do processo de retomada dela e de seus parentes, bem como faz parte da etnogênese de sua etnia. A partir dela partilhamos a luta, as dores e também os afetos dos povos originários de uma maneira que a sociedade não se permitia antes, porque a partir da experiência estética das obras da artista chegamos a um lugar de escuta e alteridade que, por vezes, não nos permitimos nas relações e disputas diretas que tratam de política, meio ambiente etc., bem como dos estereótipos criados para desmerecer a causa indígena. O ativismo pode ter a sutileza para ultrapassar as armadilhas da colonialidade e inclusive de despertar afetos com a causa indígena, que um público não indígena mais amplo só costuma demonstrar de forma equivocada no dia 19 de abril.

REFERÊNCIAS

BARTOLOMÉ, Miguel Alberto. **As etnogêneses: velhos atores e novos papéis no cenário cultural e político.** *Mana*, v. 12, p. 39–68, abril, 2006. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mana/a/fGbD5TshWKbCXScWRZt9hGH/abstract/?lang=pt#:~:text=As%20etnog%C3%AAneses%3A%20velhos%20atores%20e%20novos%20pap%C3%A9is%20no%20cen%C3%A1rio%20cultural%20e%20pol%C3%ADtico,-Autoria%20SCIMAGO%20INSTITUTIONS&text=Os%20distintos%20usos%20do%20conceito,se%20conceberem%20como%20relativamente%20est%C3%A1ticas.>>. Acessado em 20 de abril de 2022.

CATARINA, Gushiken. **Catálogo das artes.** Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Catarina%20Gushiken/>>. Acessado em 20 de abril de 2022.

COLLING, Leandro. **A emergência e algumas características da cena artista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade.** In: COLLING, Leandro (org.). *Artivismos das Dissidências Sexuais e de Gênero.* Salvador: EDUFBA, 2019.

ESCOBAR, Ticio. **El mito del arte y el mito Del pueblo: Cuestiones sobre arte popular.** Buenos Aires: Ariel, 2014.

FERREIRA JUNIOR, Amarildo. **Entalhadores do efêmero: a vida associativa na criação dos Brinquedos de Miriti de Abaetetuba.** Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido), Núcleo de Altos Estudos Amazônicos - Universidade Federal do Pará. Belém, 2015.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia.** Manaus: Editora Valer, 2007.

HOOKS, Bell. **Art on my mind: visual politics.** New York: The New Press, 1995.

_____. **Vivendo de Amor.** Portal Geledés, São Paulo, 9 março de 2010. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor>>. Acessado em 5 maio de 2022.

PAULA, Leandro Raphael Nascimento de; MARQUES, Jane Aparecida. **A arte indígena contemporânea: apontamentos para uma perspectiva decolonial da história da arte no Brasil.** In: EXISTÊNCIAS: 31º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP. 2022, Recife. On-line, Even3. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/31ENANPAP2022/498288-ARTE-INDIGENA-CONTEMPORANEA--APONTAMENTOS-PARA-UMA-PERSPECTIVA-DECOLONIAL-DA-HISTORIA-DA-ARTE-NO-BRASIL>. Acessado em 9 de dezembro de 2022.

PESCA, Adriana B.; FERNANDES, Alexandre de O.; KAYAPÓ, Edson. **Por uma Escrita Indígena: Meu ser, minha voz, minha autoria.** *Pindorama*, Eunápolis, v. 11, n. 1, p. 187-201, jan./jun. 2020. Disponível em: <<https://publicacoes.ifba.edu.br/Pindorama/article/view/830/511>> Acessado em 5 de maio de 2022.

POLLOCK, Griselda. **A modernidade e os espaços da feminilidade.** In: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA Adriano. *Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia.* São Paulo: MASP, 2019.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?** *Gearte*, Porto Alegre, v. 6, n. 2. 04 jul. de 2019. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/94288/53218>> Acessado em 20 de abril de 2022.

TRINDADE JR., Saint-Clair C. **Mairi: A Aura Indígena da MetrÓpole da Floresta.** IHGP, Belém. Disponível em: <<https://ihgp.net.br/principal/index.php/9-noticias/223-mairi-a-aura-indigena-da-metropole-da-floresta>> Acessado em 18 de novembro de 2021.



Deflorada Abaporu

2022

Mista sobre tela e assemblage de memória
Retalhos de tecido, de renda e bijuteria - 0,70 x 0,50 cm