



EU CHOREI RIOS

ARTE DOS
POVOS ORIGINÁRIOS
DA AMÉRICA

EU CHOREI RIOS

ARTE DOS
POVOS ORIGINÁRIOS
DA AMÉRICA

CURADORIA

Glicéria Tupinambá

Paulo Herkenhoff

DE 6 DE MAIO A 30 DE SETEMBRO DE 2026

ARTISTAS

Acelino Sales Tuí Huni Kuin
Adriana Varejão
Ailton Krenak
Aldeia Iriri Kānā Pataxi Üi Tanara
Anna Dantes
Antonio Pichillá Quiacain
Ariel Ortega
Arissana Pataxó
Carlos Fausto
Carlos Papá
Carmézia Emiliano
Catarina Gonçalves Guarani
C.F. Mendes
Claudia Andujar
Coletivo Ashaninka de Cinema
Coletivo Fulni-ô de Cinema
Coletivo Kókir
Conceição dos Bugres
Cristine Takuá
Curt Nimuendaju
Daiara Tukano
Denilson Baniwa
Dias & Riedweg
Divino Tserewahú
Djanira da Motta e Silva
Edgar Kanaykō Xakriabá
Elisa Mendes
Elza Lima
Emídio Bastos
Ernesto de Carvalho
Everton Hilo de Souza
Fernanda Wechter
Frank Baniwa
Glicéria Tupinambá
Gui Christ

Gustavo Caboco
Guy Veloso
Índio Joel
Isaac Pinhanta
Jaider Esbell
Jair Gabriel
Jefferson Medeiros
Joanilson da Silva Foság
João Sebastião
Ju Angelino
Juliana Xukuru
Kambrinti Suya
Kamikia Pentotxi
Karané Ikpeng
Kasiripinã Waiãpi
Keyla Sobral
Kokoyamaratxi Suya
Kumaré Ikpeng
Lastenia Canayo
Leonardo Sette
Louise Botkay
Luis Olinto
Luiz Benício
Luiz Braga
Luiz Carlos Felizardo
Luiz da Silva Kaingang
Lygia Pape
Macunaíma Colorau
Manufatura dos Gobelins
Mariano Neto
Maricá Kuikuro
Mario Baldi
Maspã Huni Kuin
Matheus Mestiço
Maureen Bisilliat
Menegildo Isaka
Mestre Valentim

Milton Guran
Miranda
Moara Tupinambá
Navarro da Costa
Navegante Tremembé
Caboclo
Novíssimo Edgar
Octavio Cardoso
Odair Giralдин
Olinda Tupinambá
Pajé Dua Busê
Patrícia Ferreira
Paula Giordano
Paulo Jares
Povo Apinajé
Povo Asurini
Povo Baniwa
Povo Guajajara
Povo Kaingang
Povo Kamayurá
Povo Karajá
Povo Kayapó
Povo Mehinako do Alto Xingu
Povo Pataxó
Povo Sioux
Povo Waurá
Rafael Prado
Raquel Pereira Rocha
Regina de Paula
Regina Müller
Renata Tupinambá
Ricardo Sena
Rita Loureiro
Rita Pinheiro Sales Kaxinawá
Roberto DaMatta
Sérgio Adriano H
Takumã Kuikuro

Tatuy
Than Pataxó
Tirry Pataxó
Toramu Kehiri
Trumai Kisêdjê
Umusi Parokumu
Valdete Pinhanta Ashaninka
Venâncio
Vincent Carelli
Virgínia Valadão
Wewito Piyāko
Winti Suya
Xadalu Tupã Jekupé
Xauãna Pataxó
Yaiku Suya
Yaka Huni Kuin
Ziel Karapotó

AUTORES

Alan Muniz de Souza
Camila de Medeiros Faleiros
Blanche Marie Evin da Costa
Carlos Eduardo de Azevedo Silva
Charlotte Riom
Felipe Barros
Georges Gonçalves
Glicéria Tupinambá
Jaider Esbell
Júlio Kamêr Ribeiro Apinajé
Keyla Sobral
Laura Belik
Lucas Padilha
Maíra Villela Almeida
Paula Baltar
Paulo Herkenhoff
Reinan Ramos dos Santos
Xadalu Tupã Jekupé



Desde a sua criação, a Fundação Getúlio Vargas busca contribuir para o desenvolvimento do Brasil por meio do ensino, da pesquisa e da formação de lideranças. Ao longo dos últimos anos, a arte passou a integrar de maneira permanente esse projeto institucional, ampliando as possibilidades de reflexão sobre temas fundamentais da vida contemporânea.

Depois de *Adiar o fim do mundo*, que trouxe para o centro do debate as urgências climáticas, *Eu chorei rios* convida o público a reconhecer a profundidade intelectual, estética e política das produções dos povos originários da América.

Sob a curadoria de Glicéria Tupinambá e Paulo Herkenhoff, a exposição reúne artistas de diferentes territórios e gerações, evidenciando a diversidade das práticas artísticas indígenas e sua capacidade de formular questões decisivas para o presente. Ao fazê-lo, expande o repertório de referências culturais que circulam na instituição e reafirma a importância do diálogo entre diferentes modos de produzir conhecimento.

Com *Eu chorei rios*, a FGV reitera a sua vocação para promover o encontro entre pesquisa, cultura e formação cidadã.

Carlos Ivan Simonsen Leal

PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS





Eu chorei rios, oitava exposição da FGV Arte, já recebeu cerca de 30 mil visitantes. A mostra promove reflexões sobre memória, território, ancestralidade e desafios contemporâneos globais.

Em três anos de atividade, a FGV Arte consolidou-se como um espaço estratégico da Fundação Getúlio Vargas voltado à produção de conhecimento, à reflexão crítica e ao diálogo entre arte, cultura e sociedade. Ao longo desse percurso, a programação expositiva foi acompanhada por uma intensa agenda de cursos, seminários, publicações e ações educativas.

No último ciclo do programa educativo, a FGV Arte recebeu mais de 100 escolas públicas e projetos sociais, acolhendo cerca de 5 mil crianças e jovens em visitas mediadas. Desse total, aproximadamente 80% estavam visitando uma instituição cultural pela primeira vez. Esses números reafirmam o nosso compromisso com a democratização do acesso à arte e com a formação cultural da sociedade brasileira e, mais especialmente, carioca.

Esse compromisso se estende agora a São Paulo com a inauguração da FGV Arte SP, que representa a ampliação da instituição e de sua atuação no cenário cultural brasileiro. A nova unidade é integrada a aos programas acadêmico e educativo, que reúne exposições, cursos livres e de formação profissional, seminários e atividades voltadas a diferentes públicos, reiterando a importância da integração entre arte, ensino, pesquisa e extensão.

Sidnei Gonzalez

DIRETOR DA FGV CONHECIMENTO



SUMÁRIO

- 12** *Gô ho na pa mur: Eu chorei rios*
Paulo Herkenhoff
- 26** *Sob o manto*
Glicéria Tupinambá
- 30** *Quando a câmera muda de mãos: a coleção indígena do MAR*
Lucas Padilha
- 58** *Eu chorei rios: paisagem-sentimento, rio-floresta*
Keyla Sobral
- 64** *Mantos questionantes*
Reinan Ramos dos Santos
- 114** *Uma coleção dentro da coleção: a coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra*
Reinan Ramos dos Santos
- 142** *Antes do Estado, a terra: o artigo 231 e a queda do marco temporal*
Maíra Villela Almeida
- 182** *Cosmolingüística Panhĩ Apinajé*
Júlio Kamêr Ribeiro Apinajé
- 198** *Yy Arandu, o nosso rio que corre por dentro*
Xadalu Tupã Jekupé
- 206** *Arte indígena como forma de conhecimento: a programação acadêmica de Eu chorei rios*
Blanche Marie Evin da Costa, Charlotte Riom, Laura Belik, Paula Baltar

Gô ho na pa mur: Eu chorei rios

Paulo Herkenhoff

CURADOR DA FGV ARTE



Xadalu Tupã Jekupé
São Miguel das Missões, s.d.
Fotografia, 35 x 35 cm
Coleção do artista

A dor dos povos amazônicos diante dos seus rios envenenados pelo mercúrio do garimpo é enunciada na obra *Eu chorei rios*, de Keyla Sobral. O luto se opõe ao *dictum* “alegria de viver, alegria de criar”, de Mário Pedrosa e Lygia Pape, no modo de pensar a cultura dos povos originários. Já a obra *Área indígena*, de Xadalu Tupã Jekupé, marca a retomada simbólica das terras antes habitadas por seus ancestrais. Se elas são de direito dos indígenas, logo os invasores europeus vivem uma extraterritorialidade semelhante à desterritorialização que impuseram aos povos originários. O debate na FGV Arte sobre culturas indígenas foge do padrão de expô-las por etnias sob uma visão antropológica. O método usado provém do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, que aborda a arte como transversalidade histórica. Se essas são nações originárias, então trata-se de um corte *transinternacional*.

“O desenho é a língua dos espíritos”, disse uma Huni Kuin semicega. Os papéis da mulher nas sociedades indígenas são tratados transversalmente. Entre os Huni Kuin, a mulher se entrelaça com a serpente – o animal que cura os olhos, significando, pois, a proteção da visão, a condição essencial da arte –, e a parteira Maspã pinta o seu ofício. Hoje, as indígenas são pintoras (Yaka Huni Kuin), diretoras de cinema (Kujãesage Kaiabi, do povo Kawaiwete), cantoras (Val Munduruku), escritoras (Eliane Potiguara), estilistas (Weena Tikuna), filósofas (Cristine Takuá), curadoras de arte (Glicéria Tupinambá, cocuradora desta mostra), deputadas federais (Célia Xakriabá), ministras de Estado (Sonia Guajajara) e ocupam cargos na estrutura do Estado (Guarani Nhandewa Sandra Benites, na Funarte).

Aqui, os laços de família, que unem todos os indígenas como parentes, podem se referir ao Imiko-masã (ou Desana) Umúsin Panlõn Kumu (Firmiano Lana) e a seu filho Tõrãmũ Kêhíri (Luiz Lana), que ilustraram *Antes o mundo não existia: mitologia Desana-Kêhíripõrã*, em 1980 e 2019, respectivamente. Eles reuniram os mesmos mitos coletados por Berta Ribeiro. Do mesmo modo, Xauãna Pataxó cria adereços corporais simbólicos com frutos naturais, enquanto os seus filhos Tirry e Tatuy são pintores que abordam o universo de sua etnia. A obra *Ancestralidade em mãos*, de Tatuy, corrobora a afirmação de Ailton Krenak: “as crianças não querem ser ancestrais... elas já são”.

Há, também, a síndrome dos mantos indígenas, recorrente no Brasil desde o século XX. A coroa, entendida como o *Manto Tupinambá* guardado na Europa, é o símbolo do desejo de devolução entre indígenas e artistas. Depois de visitar os Yanomami, Lygia Pape criou os



< **Ailton Krenak**
As três caravelas, 2000
 Tinta natural, carvão e
 óleo sobre tela, 86 x 71 cm
 Coleção do artista

> **Sérgio Adriano H**
desCOLONIZAR III, 2025
 Colagem, 34 x 52 x 2 cm
 Coleção do artista

Fotos de Gabi Carrera



seus *Mantos Tupinambá* em plumas vermelhas. Hoje, há o *Manto Pajé-onça hackeando*, de Denilson Baniwa, o manto rubro *Kahtiri Eörö – Espelho da vida*, de Daiara Tukano, e o *Manto Tupinambá*, de Glicéria Tupinambá.

Nesse contexto, a trama significa coesão social e conexão com os ancestrais para os Macuxi; para os Huni Kuin, ela liga cosmologia e espiritualidade — na pandemia, criaram máscaras protetoras contra o vírus da covid-19. As mulheres indígenas tramam vestes, cestas, bolsas, redes de dormir (de algodão ou de palha).

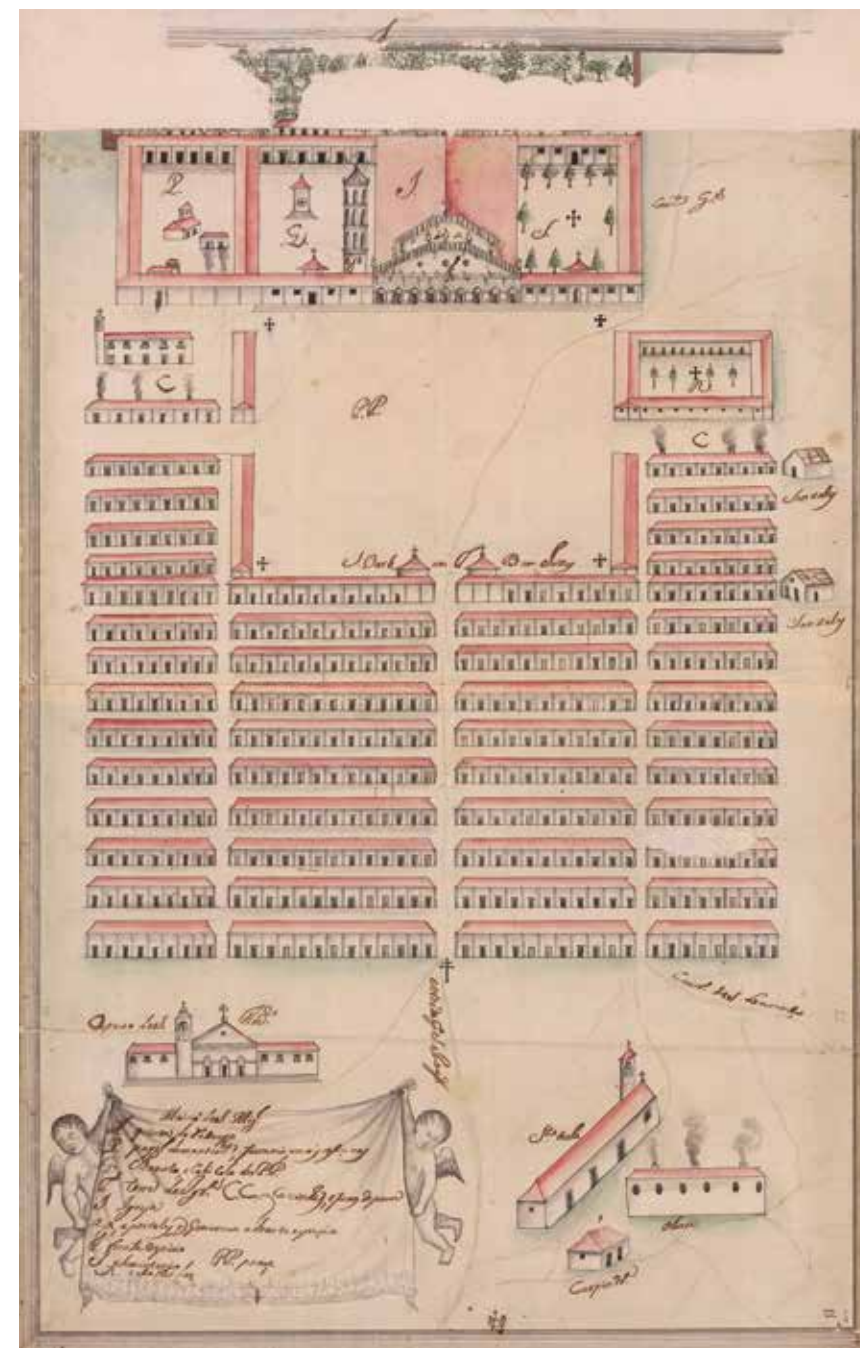
Dua Busen se esforça para preservar a língua Huni Kuin. A linguagem é a morada do ser para Heidegger, logo cada língua é a morada de uma etnia. Como ficam os povos cuja língua se extinguiu? Seriam “sem-teto” na vida simbólica, como os Pataxó e os Panhĩ. Hoje, essas etnias lutam para recuperar a “fala” primordial e reconstruir a língua perdida. Os Pataxó de Coroa Grande já cantam na língua que haviam perdido. Entre os Panhĩ, Júlio Kamêr reconstrói a língua panhĩ kaper original, recolhe vestígios produtivos, organiza seu cânon. Ele é linguista crítico: “o nome da gente (Panhĩ) é sempre o outro que dá (Apinajé)”.

“A cultura é nossa maior proteção”, defendeu o pajé Huni Kuin Agostinho Manduca Mateus İka Muru.



< **Luiz Carlos Felizardo**
Série O sonho e a ruína (São Miguel das Missões), s.d.
Fotografias, 40 × 31,5 cm cada
Coleção do artista

> *Missão de S. Miguel*
Cartas topográficas do Continente do Sul e parte
Meridional da America Portuguesa: com as batalhas
que o Illmo. e Exmo. Conde de Bobadella ganhou
aos indios das missoens do Paraguay, p. 11.
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional





< **Autoria desconhecida**
 São Miguel, s.d.
 Madeira e acrílica, 60 × 40 × 32 cm
 Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra
 > **Autoria desconhecida**
 Cusquenho, séc. XVIII
 Óleo sobre tela, madeira entalhada
 e folha de ouro, 50 × 60 cm
 Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra





Denilson Baniwa

< *Para a esperança além do horizonte*, 2020

Infogravura, 110 x 73 cm

Coleção do artista

> *Re-Antropofagia*, 2018/2026

Reprodução fotográfica da pintura original

da coleção do artista, em comodato com a

Pinacoteca do Estado de São Paulo, 110 x 83 cm

Coleção do artista

A imagem do fotógrafo Gui Christ irradia um Brasil plural, aquele que insistimos em normalizar em nosso próprio olhar, pois nele está um pouco de nós. A Pajé Maria Roxa nos encara com todo o seu aparato religioso, cruzado e sincretizado, testemunho vivo das múltiplas matrizes que compõem a espiritualidade brasileira. Em algum momento de nossas vidas, todos tivemos contato ou tomamos conhecimentos de alguma liderança religiosa próxima a nós: rezadeiras, benzedeiras, mulheres que cruzavam sua fé em diversos caminhos, mas sempre com uma só finalidade: cuidar. É nesse gesto de cuidado que a imagem revela a sua dimensão mais profunda — ela nos remete a nossas avós e ancestrais, despertando-nos para um feminino matriarcal que insistia, e ainda insiste, no cuidado e na cura, através da reza, da palavra, da incorporação.

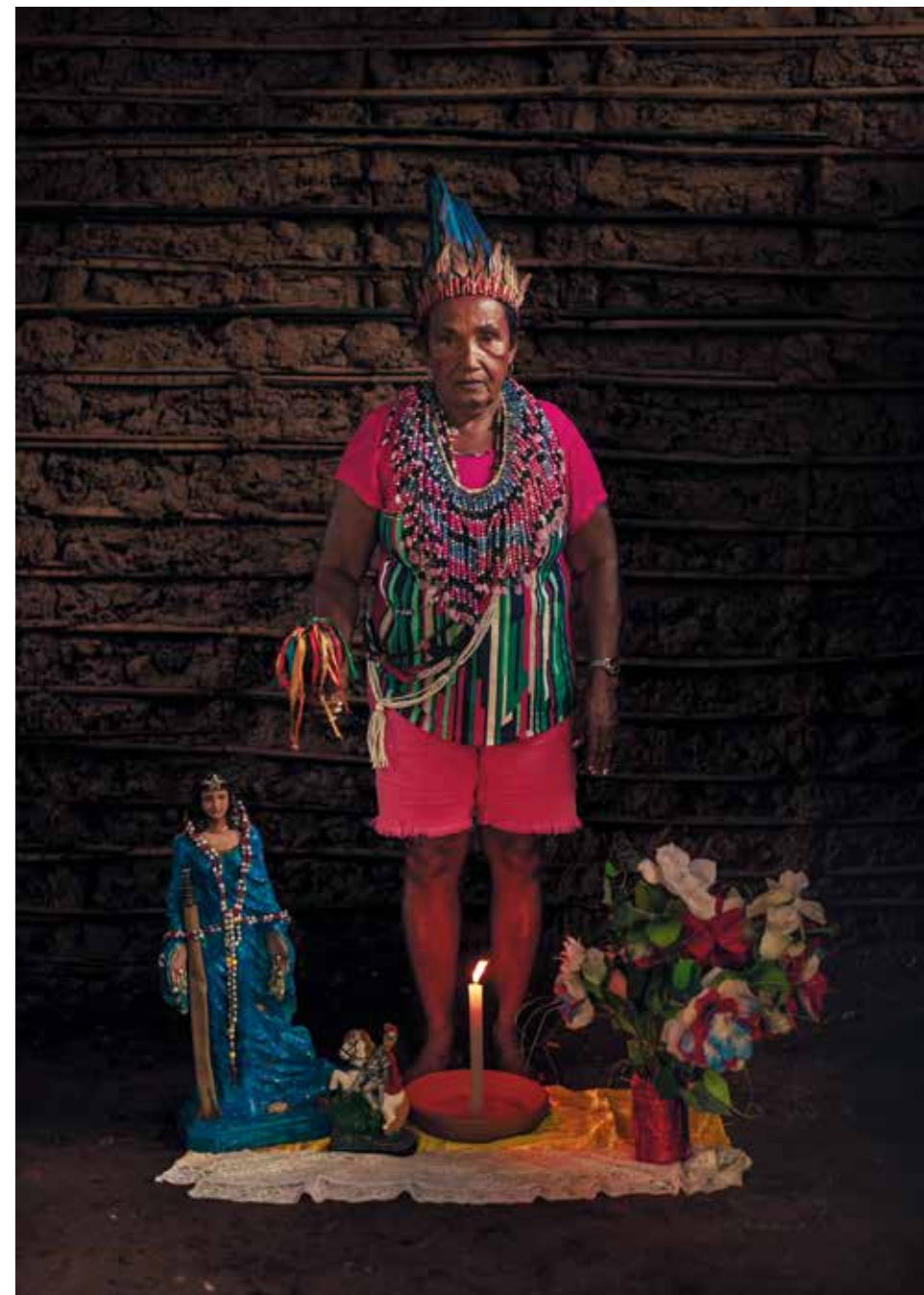
A sua própria imagem, adornada por flores, São Jorge e Iemanjá, nos lembra de que há, então, uma retomada das religiosidades que protegeram este Brasil até aqui, permitindo-nos confluir, com a cosmologia, leituras vindas de outros universos. Essas religiosidades, tantas vezes perseguidas, silenciadas ou empurradas para as margens, resistiram justamente porque souberam se cruzar, se disfarçar, se reinventar. Encarar Maria Roxa é encarar essa resistência: um Brasil que se protege através da fé, que se cura através da ancestralidade e que,

mesmo diante de tantas tentativas de apagamento, segue encontrando novos rostos, novas imagens, novas formas de se fazer presente.

O transe, a reza, o sonho e o modo como atravessamos essa história até aqui nos revelam uma tecnologia que nos foi ensinada antes mesmo de abriremos os olhos, transmitida no corpo, na voz, no gesto repetido de geração em geração. Uma tecnologia que não se aprende com teorias e livros, mas se herda: no colo, no cheiro da casa da avó, no som de uma reza sussurrada antes de dormir. Saber ancestral que dispensa explicações porque já habita quem o recebe. (Felipe Barros)

Gui Christ

A casa de rezas da Pajé Maria Roxa, 2022
Viana, Território Akroá Gamella, Maranhão
Fotografia, 120 x 85 cm
Coleção do artista





Autoria desconhecida

Yamassé, c. 1955–1965
Madeira entalhada, policromada
e dourada, 30 × 20 × 100 cm

Obã, c. 1955–1965
Madeira entalhada, policromada
e dourada, 50 × 23 × 107 cm

Nanã, c. 1955–1965
Madeira entalhada, policromada
e dourada, 38 × 20 × 102 cm

Coleção particular
Fotos de Thales Leite

Sob o manto

Glicéria Tupinambá

ARTISTA, CURADORA E PESQUISADORA



Esta exposição se constrói a partir de um desejo de fala e afirmação — um movimento que não nasce de agora, mas de um silêncio imposto por muito tempo. Os povos indígenas sempre foram criativos, sempre produziram arte e sempre tiveram as próprias visões de mundo, mas era negado a eles o direito de definir o que as suas criações representavam.

Eu chorei rios nasce do movimento de falar e agir. Não como uma resposta, mas como uma continuidade. O que muda agora é a possibilidade de dizer, com a nossa própria voz, o significado de tudo isso. A arte se afirma, então, como uma forma de comunicação e posicionamento, isto é, uma maneira de declarar: nós existimos.

As obras reunidas aqui não podem ser compreendidas apenas como produções artísticas no sentido ocidental. Elas são expressões de vida. São sistemas de conhecimento, tecnologias ancestrais e formas de existência que atravessam o tempo, visitam o passado e vivem o presente, com o objetivo de alcançar o futuro. Cada trabalho carrega um território, uma história, um corpo, um coletivo — de mestres dos saberes, jovens, crianças e mulheres — majés.

Fazer parte de um processo que reúne artistas indígenas de diferentes territórios também é um gesto de fortalecimento coletivo. São trabalhos que dão visibilidade e espaço aos parentes, que ampliam os caminhos e reafirmam que a arte indígena não se limita a uma fala ou a um objeto. Ela é expressão de resistência, continuidade e afirmação de povos e nações.

Estar nesses espaços institucionais é também um gesto político. É afirmar que os povos indígenas não estão no passado. Estamos no presente, produzindo, pensando, criando e ocupando lugares que historicamente nos foram negados. Ao mesmo tempo, é uma forma de educar o público — não pela imposição, mas pelo encontro. A exposição propõe essa aproximação. Um contato que não é violento, que não exige confronto imediato, mas que convida à escuta. Um processo de entender outras formas de ver e se relacionar com o mundo.

O *Manto Tupinambá*, presente na exposição, se insere nesse contexto como um corpo vivo. Ele não se reduz à condição de objeto

Glicéria durante a ativação do *Manto Tupinambá*, na inauguração da exposição *Eu chorei rios*, em maio de 2026.
Foto de Amanda Montenegro

expositivo, mas atua como presença, memória e movimento. Ao ser ativado, ele desloca o olhar e cria outro tipo de relação, no qual o sentir se torna parte fundamental da experiência.

No interior desse movimento, é fundamental reconhecer a presença e força das mulheres indígenas. São elas que sustentam e transmitem saberes, que mantêm viva a memória através do corpo, do canto, do grafismo e da escuta. As suas práticas não apenas preservam, mas também reinventam e projetam futuros, afirmando outras formas de existência e criação.

Ao reunir diferentes artistas, territórios e linguagens, *Eu chorei rios* não busca unificar narrativas, mas evidenciar a diversidade de mundos que coexistem. Cada obra da mostra afirma uma forma própria de existência, ao mesmo tempo que se conecta com outras. Os rios que já foram marcados pelo silenciamento hoje também anunciam presença.

Essa exposição representa, portanto, a continuidade, a resistência, a arte contemporânea. Um movimento de dizer que seguimos aqui – criando, resistindo, transformando e fazendo com que as nossas vozes sejam ouvidas. É também um chamamento: para que o público se aproxime, conheça e reconheça a potência dos artistas indígenas atuais, entendendo que as suas produções não são apenas arte, mas formas vivas de pensamento e construção de mundo.

Glicéria Tupinambá

Manto Tupinambá – Manto Embaixador –

Manto Feminino, 2021

Cordão encerado com cera de abelha jataí
e penas de aves terrestres

Dimensões variadas

Coleção da artista e do Povo Tupinambá
da Serra do Padeiro

Foto de Gabi Carrera



Quando a câmera muda de mãos: a coleção indígena do MAR

Lucas Padilha

SECRETÁRIO MUNICIPAL DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO



Há imagens que atravessam séculos. Não porque permanecem iguais, mas porque o tempo muda a maneira como somos capazes de olhá-las.

Em *O Combate dos animais – a anta e a onça*, tapeçaria produzida pela Manufatura dos Gobelins no século XVIII, a América aparece diante dos olhos europeus como natureza exuberante, distante e extraordinária. Na obra, a fauna do continente é transformada em imagem, transportada para outros salões, submetida a outro olhar. O mesmo ocorre na pequena escultura atribuída ao Mestre Valentim, em que a América surge como um continente personificado: trata-se de um mundo representado, organizado e nomeado.

Séculos depois, uma mudança fundamental atravessa as obras reunidas na exposição *Eu chorei rios*. A câmera muda de mãos. Nos filmes *A gente luta, mas come fruta*, *Bicicletas de Nhanderú*, *As hiper mulheres*, *Wai'á Rini – o poder do sonho*, *As mulheres guerreiras* e em outras produções cinematográficas presentes nessa mostra, os povos indígenas não estão apenas diante da imagem, mas são realizadores, autores e construtores das formas pelas quais suas histórias, festas, territórios, sonhos e conflitos serão vistos.

Essa passagem é uma das grandes transformações culturais do nosso tempo. Durante séculos, as populações originárias foram descritas, catalogadas, pintadas, filmadas e interpretadas por outros. A autorrepresentação rompe com essa lógica. Não se trata apenas de mudar quem segura uma câmera, mas, também, de disputar o direito de construir a memória e imaginar o futuro.

Talvez por essa razão os rios sejam uma imagem tão poderosa para a exposição *Eu chorei rios*. Um rio carrega vestígios de todos os lugares por onde passou, mas nunca é só memória: ele está sempre em movimento, conecta territórios, transforma paisagens e encontra novos caminhos.

A coleção do Museu de Arte do Rio (MAR) guarda muitas dessas correntes da história brasileira. O colar e o adorno Baniwa, o cocar Kamayurá, os filmes realizados em diferentes territórios e a peça *Barão de Antonina*, do Coletivo Kókir, em que o trançado Kaingang ocupa e transforma um carrinho de mercado em obra de arte, revelam que a tradição e a contemporaneidade nunca estiveram em mundos separados.

O diretor de cinema Takumã Kuikuro durante as filmagens do documentário *As hiper mulheres – Itã Kuegü*, 2011

Mais do que guardar imagens, um acervo público deve devolvê-las à circulação. Por isso, a parceria entre o MAR, a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (SMC Rio) e a FGV Arte tem, para nós, um significado especial. Ao permitir que essas obras deixem temporariamente as reservas e os espaços do museu para encontrar públicos e relações novas, reafirmamos uma ideia simples: o patrimônio público existe para produzir conhecimento, encontro e transformação.

A cidade do Rio de Janeiro sempre foi marcada pelo encontro de águas, povos e histórias. Logo, os nossos museus também precisam ser lugares de confluência. Lugares capazes de reconhecer as violências que construíram as nossas imagens do passado, mas, sobretudo, capazes de abrir espaço para outras vozes construírem as imagens do presente.

É possível que os museus públicos existam para isto: guardar aquilo que recebemos, mas, acima de tudo, garantir que as imagens continuem a mudar de mãos, de lugar e de sentido.

Ao abrir a sua coleção para *Eu chorei rios*, o MAR reafirma que um acervo vivo é aquele que aceita novamente imergir no curso das águas.



Coletivo Kókir
Luiz da Silva Kaingang e Joanilson da Silva Foság
Barão de Antonina, 2016
Carrinho de mercado e fibra sintética
(trançado Kaingang), 105,0 x 57 x 96 cm
Coleção Museu de Arte do Rio – MAR / Secretaria
Municipal de Cultura da cidade do Rio de
Janeiro/Doação de Sheilla de Souza



Mestre Valentim

Conjunto de três continentes:

África, América e Ásia, séc. XVIII

Pedrao-sabão, entalhe e policromia, 13 x 8,5 x 8 cm

Coleção Museu de Arte do Rio – MAR

Secretaria Municipal de Cultura da cidade

do Rio de Janeiro/Fundo Z

Foto de Thales Leite

> Manufatura dos Gobelins

O combate dos animais – a anta e a onça,

da série Pequenas Índias, 1723–1730

Tapeçaria, 345 x 248 cm

Coleção Museu de Arte do Rio – MAR

Secretaria Municipal de Cultura da cidade do Rio

de Janeiro/Fundo Fundação Roberto Marinho

A Manufatura dos Gobelins foi fundada no século XVII como um complexo de oficinas que reunia tapeceiros, pintores, ourives e gravadores. Associados à coroa francesa, esses artesãos elaboravam tapeçarias para decorar palácios, com o objetivo de demonstrar o prestígio da Corte no exterior. O *combate dos animais* – a anta e a onça pertence à série *Pequenas Índias*, cujas peças apresentam cenas fictícias em que indígenas povoam paisagens exuberantes e fantásticas, circundados por animais e plantas. A série foi realizada a partir de desenhos de Albert Eckhout e Frans Post, que acompanharam Maurício de Nassau no Brasil holandês, entre 1636 e 1644. A tapeçaria é, nesse sentido, um testemunho do olhar europeu sobre os povos da América: uma visão fascinada e distorcida simultaneamente, que revela os desejos e as fantasias de quem representava os indígenas. (Camila de Medeiros Faleiros)





< **Autoria desconhecida**
(Povo Baniwa)

Colar indígena, séc. XX
Manufatura, 39,5 x 8 cm

> **Autoria desconhecida**
(Povo Baniwa)

Adorno de cabeça, séc. XX
Manufatura, 18,5 x 59 x 37 cm

Coleção Museu de Arte do Rio – MAR
Secretaria Municipal de Cultura da cidade
do Rio de Janeiro/Doação de André Fernando

Fotos de Thales Leite





< **Autoria desconhecida**
(Povo Guajajara)

Maracá, 2017

Cabaça, pirogravuras, penas, madeira
e cipó, 37 x 12 x 9 cm

Coleção Museu de Arte do Rio – MAR
Secretaria Municipal de Cultura da cidade
do Rio de Janeiro/Fundo Instituto Odeon

> **Autoria desconhecida**
(Grupo Kamayurá)

Cocar, [2012/2014]

Costura, colagem, trançado, 46,6 x 18,2 x 21,3 cm

Coleção Museu de Arte do Rio – MAR
Secretaria Municipal de Cultura da cidade
do Rio de Janeiro/Fundo Ricardo Fainzilber

Fotos de Thales Leite





Autoria desconhecida

Artefatos pré-colombianos, s.d.

Cerâmica, moldagem, 19 x 14 x 7 cm e 17 x 9 x 5 cm

MAR - Museu de Arte do Rio/Secretaria Municipal

de Cultura da cidade do Rio de Janeiro

Fundo Roberto Okinaka

Fotos de Thales Leite



Autor desconhecido

Cuia - Asurini / Kayapó / Amazonas, déc. 1990

Técnica mista, 17,0 x 15,5 x 70 cm

Coleção Museu de Arte do Rio - MAR / Secretaria

Municipal de Cultura da cidade do Rio de

Janeiro/Fundo Paulo Herkenhoff

Fotos de Jaime Acioli

Redário

Entendido como um espaço de permanência e escuta, o redário reúne uma seleção de filmes realizados no projeto Vídeo nas Aldeias, idealizado por Vincent Carelli e diferentes coletivos e cineastas indígenas. Distribuídos em cinco telas e assistidos em redes, os trabalhos convidam o público a desacelerar e a aproximar-se de outras formas de narrar, ver e habitar o mundo.

Mais do que instrumento de registro, o cinema aparece neste cenário como um meio apropriado e reinventado por povos originários, que o utilizam tanto para documentar as suas experiências quanto para afirmar os modos próprios de construção de imagem, tempo e narrativa.

O conjunto se organiza em diferentes eixos. Os primeiros trabalhos, realizados por coletivos como Ashaninka, Fulni-ô e Waiãpi, articulam práticas culturais, festas e formas de transmissão de saberes, evidenciando o cinema como uma extensão da vida coletiva. Em seguida, filmes de Vincent Carelli refletem sobre o próprio processo de inserção do vídeo nas comunidades indígenas, explicitando os seus usos políticos e pedagógicos.

Um terceiro núcleo reúne obras centradas nas mulheres e perspectivas femininas, nas quais corpo, ritual e memória ganham centralidade, deslocando hierarquias internas e externas às comunidades. Por fim, o conjunto final, mais amplo, articula narrativas cosmológicas, lutas territoriais, experiências intergeracionais e experimentações formais diversas, reunindo desde relatos míticos e registros do cotidiano até reflexões sobre contato, deslocamento e resistência. (Reinan Ramos dos Santos)





Coletivo Ashaninka de Cinema
Uma aldeia chamada Apiwtxa, 2010
 Vídeo, 50'52"
 Coleção Museu de Arte do Rio – MAR /
 Secretaria Municipal de Cultura da cidade
 do Rio de Janeiro/Fundo Z



Valdete Pinhanta Ashaninka
Shomôtsi, 2001
 Vídeo, 41'33"
 Coleção Museu de Arte do Rio – MAR /
 Secretaria Municipal de Cultura da cidade
 do Rio de Janeiro/Fundo Z



Ariel Ortega, Ernesto de Carvalho e Patricia Ferreira
Tava – a casa de pedra, 2012
 Vídeo, 77'46"
 Coleção Museu de Arte do Rio – MAR /
 Secretaria Municipal de Cultura da cidade
 do Rio de Janeiro/Fundo Z



Isaac Pinhanta e Wewito Piyãko
A gente luta mas come fruta, 2006
 Vídeo, 38'54"
 Coleção Museu de Arte do Rio – MAR /
 Secretaria Municipal de Cultura da cidade
 do Rio de Janeiro/Fundo Z



**Kumaré Ikpeng, Karané Ikpeng
 e Navarro da Costa**
*Marangmotxingmo Mirang – das
 crianças Ikpeng para o mundo*, 2001
 Vídeo, 35'
 Coleção Museu de Arte do Rio – MAR /
 Secretaria Municipal de Cultura da
 cidade do Rio de Janeiro/Fundo Z



Regina Müller e Virgínia Valadão
Morayngava, 1997
 Vídeo, 17'09"
 Coleção Museu de Arte do Rio – MAR /
 Secretaria Municipal de Cultura da cidade
 do Rio de Janeiro/Fundo Z



**Carlos Fausto, Leonardo Sette
e Takumã Kuikuro**
As hiper mulheres – Itão Kuegü, 2011
Vídeo, 79'23"
Coleção Museu de Arte do Rio – MAR /
Secretaria Municipal de Cultura da cidade
do Rio de Janeiro/Fundo Z



Maricá Kuikuro e Takumã Kuikuro
Nguné Elü – o dia em que a lua menstruou, 2004
Vídeo, 27'29"
Coleção Museu de Arte do Rio – MAR /
Secretaria Municipal de Cultura da cidade
do Rio de Janeiro/Fundo Z



Ariel Ortega e Patricia Ferreira
Bicicletas de Nhanderú, 2010
 Vídeo, 45'44"
 Coleção Museu de Arte do Rio – MAR /
 Secretaria Municipal de Cultura da cidade
 do Rio de Janeiro/Fundo Z

Vincent Carelli
Índio na Tevé, 2000
 Vídeo, 5'13"
 Coleção Museu de Arte do Rio – MAR /
 Secretaria Municipal de Cultura da cidade
 do Rio de Janeiro/Fundo Z



Vincent Carelli
*Vídeo nas Aldeias – Um documentário
 sobre vídeo e indígenas*, 1989
 Vídeo, 8'59"
 Coleção Museu de Arte do Rio – MAR /
 Secretaria Municipal de Cultura da cidade
 do Rio de Janeiro/Fundo Z

Vincent Carelli
Eu já fui seu irmão, 1993
 Vídeo, 31'59"
 Coleção Museu de Arte do Rio – MAR /
 Secretaria Municipal de Cultura da cidade
 do Rio de Janeiro/Fundo Z





Tirry Pataxó
Ritual, 2026
 Vídeo, 1'56"
 Coleção do artista



Fulni-ô de Cinema
Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô, 2013
 Vídeo, 45'03"
 Coleção Museu de Arte do Rio – MAR /
 Secretaria Municipal de Cultura da cidade
 do Rio de Janeiro/Fundo Z

> Than Pataxó
Cultura do Povo Terena, 2026
 Vídeo, 32"
 Coleção do artista





> **Kamikia Pentotxi Trumai Kisêdjê, Kokoyamaratxi Suya, Winti Suya, Kambrinti Suya e Yaiku Suya**

Txêjkhô Khâm Mby – Mulheres guerreiras, 2011

Vídeo, 13'02"

Coleção Museu de Arte do Rio – MAR /
Secretaria Municipal de Cultura da cidade
do Rio de Janeiro/Fundo Z

< **Anna Dantes, Carlos Papá,
Cristine Takuá e Elisa Mendes**

Nhê'ery, 2021

Vídeo, 1'53"

Cortesia do projeto "Selvagem – ciclo de estudos sobre a vida"



Divino Tserewahú

O poder do sonho, 2001

Vídeo, 47'51''

Coleção Museu de Arte do Rio – MAR /
Secretaria Municipal de Cultura da cidade
do Rio de Janeiro/Fundo Z



Kasiripinã Waiãpi

Jane Moraita – nossas festas, 1995

Vídeo, 32'29''

Coleção Museu de Arte do Rio – MAR /
Secretaria Municipal de Cultura da cidade
do Rio de Janeiro/Fundo Z



Macunaíma Colorau

Guerreiros da água e da terra, 2006/2009

Vídeo, 10'22''

Coleção Museu de Arte do Rio – MAR /
Secretaria Municipal de Cultura da cidade
do Rio de Janeiro/Doação de Clarice Hoffmann
Moutinho e Lourival Batista Patriota Neto

Eu chorei rios: paisagem-sentimento, rio-floresta

Keyla Sobral

ARTISTA VISUAL E PESQUISADORA



A obra *Eu chorei rios* foi elaborada em 2016 para o Arte Pará, salão mais longo da região Norte do país, sob a curadoria de Paulo Herkenhoff. Contemplada com menção honrosa na exibição, a proposta consistiu na construção de um letreiro em neon, medindo 120 x 10 cm, com a frase *Eu chorei rios* escrita na cor verde. Esse projeto emergiu de um franco processo de pesquisa em curso há dez anos sobre a utilização de palavras nas artes visuais. “Chorar rios” significa chorar muito diante de algo, um amor perdido, uma morte que se transforma numa imagem fantasmática, uma obra de arte, um filme, uma tragédia, um abismo.

O abismo pode ser uma floresta em chamas, pode ser um rio diariamente envenenado. O choro é um lamento, e a minha geografia é a tristeza. Em Belém, nascemos e crescemos de costas para o rio, que corre no fundo dos quintais das casas de uma cidade que tratou os seus caminhos de água com barreiras, aterrando-os. O rio é para ser vivido e visto de frente, como o abre-alas da cidade.

Nesse sentido, a palavra em neon é dotada de energia simbólica e pode seguir várias direções. Por me aproximar continuamente da literatura, misturando signos, *Eu chorei rios* me faz lembrar de autores que me atravessam e também refletiram sobre rios, como Dalcídio Jurandir, Sophia de Mello Breyner Andresen, William Carlos Williams e Danielle Fonseca. Esta última surfa o próprio *riverrun* no poema *Escapole, escapole*, em homenagem a *Finnegans Wake*, de James Joyce. Todos os rios que correm em mim fluem e deságuam em meu peito como música. Um exemplo é a canção de Nilson Chaves, que vem ao meu encontro quando sentencia em *Olhando Belém*: “Os rios da minha aldeia são maiores que os de Fernando Pessoa”. Há Justin Timberlake e a música *Cry me a river*, que também é só lamento: “Chore um rio por mim, garota. Chore um rio por mim. Chore um rio por mim, garota, sim, sim”. Não poderia deixar de mencionar a clássica *Cry me a river*, de Julie London, em que ela cobra: “Venha e chore um rio, chore um rio por mim. Eu chorei um rio por você”.

Keyla Sobral

Eu chorei rios, 2016
Luminoso em neon, 10 x 120 cm
Instalação no Arte Pará, 2016
Foto de Octávio Cardoso



Em 2016, ao apresentar a obra ao público, escrevi sobre sentimentos – os quais me habitam até hoje e que também estão em ti, em todos nós. A escrita seguiu avançando como um rio:

Esse rio-floresta. A palavra tradutora da dor. A paisagem-sentimento. Geografia-sentimento. Que palavras são essas? Um rio de metáforas. É o que me habita. E o que me habita, afinal? Um rio infinito castanho que, de repente, se une com a cor dos meus olhos. Que paisagens são essas das quais me embriago? Paisagens essas que modificam um pouco entre o verde-limão e o verde-musgo. É tanto verde que me emociona e eu que nem tenho tanta esperança assim.

Desde a minha participação na exposição *Adiar o fim do mundo*, com curadoria de Ailton Krenak e Paulo Herkenhoff, na FGV Arte do Rio de Janeiro, em 2025, reflito sobre os rios como um modo vital de pensar a vida por meio dos povos originários. Nessa cidade, tudo o que me atravessa veio das águas e das populações indígenas. A palavra *Pará* deriva do termo tupi *pa'ra*, que significa “rio-mar” ou “semelhante ao mar”. O vocábulo era usado para descrever a imensidão do estuário do Rio Amazonas e as suas águas tão largas, que impediam a visão da margem oposta. Então, como a arte pode representar o que determina o nosso caminho e o nosso modo de habitar o mundo? Como ela pode, de alguma maneira, tentar adiar o fim do mundo?

A nova edição do letreiro *Eu chorei rios*, que mede 750×60 cm, foi instalada na fachada da FGV Arte, prédio localizado em frente à Enseada de Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro. Da enseada, a qual é um dos cartões-postais mais famosos do mundo, vê-se o Pão de Açúcar e o Cristo Redentor, sendo pura bossa. O local é banhado pelas águas da Baía de Guanabara, cujo nome é oriundo da palavra tupi-guarani *Guanapará*, que significa “seio de onde brota o mar” ou “enseada do mar”.

Depois de instalado, o neon verde passou a dialogar com aquela baía oceânica e com a cidade, que literalmente chora rios, bem como apresenta água no próprio nome. Isso me leva de volta à pergunta: como a

Keyla Sobral

Eu chorei rios, 2016
Luminoso em neon, 750 × 60 cm
Coleção da FGV Arte
Foto de Gabi Carrera

arte pode representar o que determina o nosso caminho? Além disso, ela pode dialogar com a cidade, os seus habitantes e as suas águas?

Ao inserir o neon em tamanho maior e, dessa vez, no espaço urbano, o trabalho reconfigura as relações entre a paisagem, a arquitetura e a experiência cotidiana, favorecendo novas formas de percepção e interpretação do próprio território. Dessa forma, o ambiente urbano não é concebido como mero suporte ou cenário; ele assume um papel constitutivo da obra, participando ativamente na produção de sentidos. As pessoas que por ali transitam também deixam de ocupar a posição de espectadores passivos e passam a integrar uma dinâmica relacional, na qual arte, espaço e experiência se articulam na construção de significados compartilhados.

É de longa data a presença de luminosos neons, LEDs, letreiros de luz com palavras em meu trabalho nas artes visuais, mas o que a tecnologia tem a ver com a Amazônia, de onde venho? A tecnologia tem relação não somente com a ideia de sistemas tecnológicos, como conhecemos hoje, mas também pode se vincular com a invenção da roda, do fogo e da escrita. Nesse sentido, desde os sistemas mais usuais, como a produção de cestarias e cerâmicas, a ancestralidade indígena detém um saber milenar quando falamos em tecnologias. Em Belém, além de mantermos ainda em grande parte da cidade o uso de técnicas e materiais com herança indígena, há uma verdadeira explosão de *low-tech* em áreas do comércio popular. Um exemplo é a utilização de saberes tecnológicos nas aparelhagens do Pará, em que sistemas sonoros feitos com luzes, neons, robôs e estruturas metálicas se parecem às vezes com naves espaciais. Nas naves de som, tocam músicas que revelam a nossa mistura com as músicas caribenhas e guianenses, além das mais diversas variações sonoras.

Seria impossível visitar ou viver nesse lugar sem ser afetada por tantas referências que definem o nosso modo de pensar a vida, o trabalho, como diz Gaby Amarantos, uma das rainhas das aparelhagens, em sua canção intitulada *Rio*:

“Fiz oceano de solidão / Onde a lágrima é multidão / Labirinto pra eu me encontrar / Minha teia / Cada veio é o meu coração / Tatuagem de amor no mapa / Desse rio que é a minha estrada / Desse rio que é um mundo de água / Esse rio me faz forte / Esse rio é meu norte”.

Após a exposição *Adiar o fim do mundo*, fui convidada para integrar a mostra seguinte da FGV Arte, em que o trabalho *Eu chorei rios* não

só continuaria a ocupar a fachada, como também nomearia a exibição. Com o título *Eu chorei rios: arte dos povos originários da América*, foi inaugurada em maio de 2026 sob a curadoria de Glicéria Tupinambá e Paulo Herkenhoff. Integrar uma mostra como essa, que emana o sensível que vem de dentro da floresta, e estar junto a artistas indígenas de diferentes territórios que expressam a sua forma de ser e estar no mundo por meio de um choro luminoso que se insere como um ato de resistência é enfrentar o fim iminente diante do colapso ambiental. Assim, chorar rios é um choro coletivo.

Glicéria Tupinambá, no texto “O território sonha”, publicado no livro *Terra – Antologia afro-indígena* (2023), afirma:

A terra sonha. O rio dorme. Muita gente não sabe que o rio dorme, que a água dorme [...]. De longe percebemos que o rio está dormindo pelo barulho do rio ressonando. Mas as pessoas não querem deixar a terra ter esse repouso. [...] onde há respeito por todos os Encantados, os protetores. Podemos sentir que a terra sonha.

Aqui, ocorre o encontro com *Eu chorei rios* como um território que ressoa e uma palavra que ecoa e cala fundo. *Eu chorei rios* é um choro coletivo trazido para o singular como um convite à apropriação, um chamado para tomar parte e se colocar junto às demais pessoas, e não silenciar diante das inúmeras agruras que o mundo enfrenta neste momento. Trata-se de uma convocação à parceria e ao acalanto. Saber que eu chorei, tu choraste; a humanidade segue chorando, mas não se cala e demarca que existimos.

Mantos questionantes

Reinan Ramos dos Santos

PESQUISADOR DA FGV ARTE



O encontro de Glicéria Tupinambá e Paulo Herkenhoff para a curadoria da exposição *Eu chorei rios: arte dos povos originários da América* produziu, certamente, mais questões do que respostas confortáveis sobre os caminhos da arte no Brasil. A começar pela união improvável de Paulo e Glicéria, representantes de tradições tão distintas no campo da história da arte e da cultura brasileiras.

O primeiro, defensor de Mário Pedrosa, dos construtivismos e do neoconcretismo, idealizador da célebre 24ª Bienal de São Paulo (que reintroduziu o conceito de antropofagia nas discussões sobre a arte brasileira do nosso século) e, seguramente, um dos mais importantes curadores de arte em atividade no Rio de Janeiro. A segunda, artista tupinambá da região de Olivença, na Bahia, pesquisadora dos destínos dos vestígios materiais e, indissociavelmente, espirituais de seu povo, dispersos por países ocidentais desde a primeira colonização portuguesa, além de ativista da repatriação desse patrimônio ameríndio e da desconstrução da metafísica ocidental.

Durante o processo de pesquisa curatorial de *Eu chorei rios*, como observador e partícipe, não deixei de me perguntar se e como, nesse encontro inesperado, os dois universos se acomodariam, qual seria o ponto de contato entre ambos, o lugar em que a curadoria passaria a ser efetivamente conjunta e não apenas uma justaposição das visões de mundo diplomaticamente instaladas na FGV Arte.

Esse lugar existe e é, na verdade, um gesto comum, um movimento semelhante que os curadores realizaram a partir de seu próprio campo de experiência: ambos lançaram mantos questionantes sobre a história da arte brasileira que lhes permitiram dismantelar algumas de suas pseudoevidências. O gesto está materializado na entrada da exposição, onde encontramos, lado a lado, os mantos de Glicéria e de Lygia Pape.

Neste relato sobre *Eu chorei rios*, gostaria de me concentrar nessas duas obras, que considero os pulmões da mostra. De um lado, por meio do *Manto Tupinambá* de Lygia Pape, Herkenhoff reativa a problemática desenvolvida pela artista a partir de sua dissertação em filosofia, de 1980. Pape aponta a necessidade de retomar a antropofagia

Lygia Pape

Manto Tupinambá, 1999

Polipropileno e penas artificiais, 53 x 53 cm

Coleção de Fabio Settimi

Foto de Thales Leite

modernista e a máxima de devoração de influências externas como meio de produção do novo em arte, a fim de dar uma resposta à crise da arte contemporânea. Do outro, o *Manto Tupinambá* de Glicéria, não só feito por ela, mas, tão importante quanto isso, por ela ativado no dia da abertura da exposição, por ela convidado para estar presente naquele espaço da Praia de Botafogo, território tupinambá ancestral.

Ambos os mantos são questionantes, isto é, desmanteladores. Permito-me aqui tal brincadeira etimológica por várias razões,¹ porém a própria Glicéria conta que o seu manto é constituído de perguntas das crianças de sua aldeia na Serra do Padeiro. Elas recolhem as penas caídas de pássaros da região e, ao entregarem-nas a Glicéria, deixam sempre uma pergunta: quem vai usar o manto? Quando vai ficar pronto? O manto compõe-se, assim, de plumas curiosas.

Como tudo o que é questionante, o manto é feito da vontade de saber mais autêntica: a de quem ainda não se acomodou às respostas prontas que o mundo tenta impor. Como uma criança, o manto não se acomoda de qualquer jeito no mundo, mas tem o seu modo próprio de tomar corpo, exigindo cuidados e atenções de que somente um ser vivo poderia precisar. O manto não é autossuficiente e, por isso, ele essencialmente precisa, interpela.

A palavra latina *quaestio* quer dizer originalmente “busca”. Nesse sentido, dizer que o manto é questionante é afirmar que ele não se encerra em si, já que reclama um outro para se realizar, se tornar quem é. Porém, menino, o manto não busca qualquer um e só fala com quem ele quiser. Acredito que seja essa a razão que leva Glicéria a dizer que uma das suas maiores dificuldades é convencer as mentes ocidentais de que o manto não é um artefato histórico ou estético, e sim um corpo que fala. Por isso, afirmar que o manto é um corpo ainda não bastava. Era preciso compreender de que maneira esse corpo falava e que tipo de relação exigia de quem se aproximasse dele.

A presença do manto de Glicéria em *Eu chorei rios* põe em questão o conceito tradicional de obra de arte, pensado como mera elaboração material e resultado formal de processos técnicos a serem exibidos para contemplação e julgamento de um público alheio à obra. O manto convoca a uma relação, sugere uma participação, insinua um vazio que o corpo parece poder habitar, nem que seja apenas no

1 Do francês *démanteler*.

espaço do instante em que é preciso ativá-lo, um espaço que Pape certamente chamaria de imantado, com os seus ritmos de atração e afastamento, cobertura e descobrimento: manto e desmantelo.

Descubro, assim, brincando novamente com a etimologia, que o manto é um corpo imantado. Ele exerce no mundo as suas leis constantes, e, nesse sentido, se assemelha ao campo energético dos objetos físicos. Porém, já havia descoberto que o manto fala, ou seja, ele não é só objeto, é também um sujeito. Mas de qual tipo? Qual é o jeito desse sujeito não humano questionante, imantado, provocador de experiências? A única certeza era a de que o conceito tradicional de obra de arte como produto autônomo da expressão de uma subjetividade artística não daria conta de explicar o manto, não permitiria descobri-lo. Além de insuficiente, o conceito era inadequado.

Para escrever sobre os mantos de Glicéria e Lygia Pape, me pus diversas vezes diante dos dois, coabitando no espaço expositivo, mas em algum momento percebi que esses seres ativos exigiam de mim outra atitude, outro gesto. Veio-me a ideia de que o “sobre”, nesse caso, pressupõe um “sob”. Para acessar o jeito do manto, era necessário desistir de querer descobrir alguma coisa sobre... e começar a me imaginar sob o manto. Não se trata apenas de uma mudança de preposição – há uma mudança na própria atividade crítica.

Durante muito tempo, aprendemos a escrever sobre as obras como quem as mantém diante dos olhos. Alguns objetos, porém, parecem exigir outra atitude: antes de escrever sobre eles, é preciso aceitar estar sob eles. Nessa perspectiva, ao pesquisar a extensão do poder de cobertura do manto, Lygia Pape compreendeu que a sua função essencial é cobrir, quando envolveu esferas, móveis, espaços inteiros com a plumagem vermelha que remete à ave guará.

O projeto mais ambicioso da carreira de Lygia foi certamente o da cobertura do morro do Corcovado com fumaça vermelha para declarar o Rio de Janeiro como espaço tupinambá ancestral. Infelizmente, a proposta não foi realizada pela alta complexidade técnica, burocrática e financeira que exigiria. A ideia ficou registrada, porém, na fotomontagem *Manto Tupinambá*, testemunha de que o ponto de vista adotado por Pape para se aproximar do manto não era de sobrevoos, mas de interioridade. A artista via o cotidiano, a cidade e, por extensão, o mundo, sob o manto tupinambá, como se ele fosse uma lente de contato irremovível, gesto que vinha de seu interesse pela cultura

construtiva desse povo. As suas pesquisas mostram que, sob a perspectiva do manto, é impossível dismantelar a presença indígena na raiz de nossa constituição cultural, pois ela se espalha sem cessar sobre a epiderme do mundo.

Sob o manto: talvez seja a única atitude possível se quisermos escutá-lo. Colocar-se sob o manto talvez seja aceitar o fato de que ele é uma interpelação que demanda outra posição de quem o encontra. Mais do que um ponto de vista, é uma atitude diante do aparecer do mundo. Não é outro o gesto de Glicéria, para quem o manto não é somente um Encantado, uma força viva da natureza, mas também, em todos os sentidos, um jeito de conhecer o mundo.

Ao buscar em acervos museológicos ocidentais os instrumentos do seu povo, saqueados durante a colonização europeia, Glicéria conectou os saberes de sua aldeia, materializados nas práticas dos parentes mais velhos, com as pesquisas científicas que desenvolvia. Um ia complementando o outro, os sinais dos Encantados e os ensinamentos de magés e pajés iluminavam a investigação acadêmica, e vice-versa.

Entretanto, Glicéria não tinha apenas a intenção etnográfica de conhecer os mantos e explicá-los. Ela precisava descobrir como se fazer (um) manto e, para isso, logo entendeu que era necessário buscar sob o manto, ir ao seu avesso, entrar no vazio nele destinado ao encontro do humano e do não humano. Nesse processo, percebeu que o avesso do manto, o qual segura as penas, é uma trama de tipo jereré, segundo a artista, ligada ao seu DNA. A malha do manto é costurada com a mesma técnica usada para fazer redes de pesca em sua aldeia, e Glicéria só percebeu essa conexão quando pôde observar a malha tensionada. Assim, o fundamento do manto aparece como uma rede que, ao ser lançada sobre o mundo, espalha o seu tensionamento questionante por onde pausa.

Se o verbo “dismantelar” significa desmontar uma estrutura, é possível que os mantos de Glicéria e Lygia sejam precisamente isto: dispositivos de dismantelamento. Não apenas da narrativa colonial ou da autonomia moderna da obra de arte, mas também da posição que tradicionalmente ocupamos diante delas. O manto nos retira do lugar confortável do observador para nos envolver em sua trama. Sob ele, não há sentido em perguntar apenas o que uma obra significa; passamos a perguntar o que ela faz, quem convoca, que relações produz, que mundos torna novamente habitáveis.

Nesse contexto, os mantos permanecem questionantes porque recusam o fechamento da interpretação. Talvez seja esse o verdadeiro encontro entre Glicéria Tupinambá e Lygia Pape. Não uma coincidência formal entre dois mantos nem uma filiação histórica entre as artes indígena e contemporânea, mas uma mesma disposição para transformar o manto em um operador de pensamento. Ambos recusam a obra como objeto encerrado em si e fazem dela um lugar de passagem, participação e transformação. Sob o manto, a história da arte deixa de ser uma sucessão de formas para tornar-se uma trama de relações, em que a possibilidade de um futuro feito de ancestralidade não é uma contradição dos termos.

O que *Eu chorei rios* oferece, então, não é uma resposta para o lugar da arte indígena no Brasil, e sim a possibilidade de recolocar a própria pergunta. Como toda rede lançada ao mundo, o manto não captura certezas. Ele nos captura primeiro. Só então estende os seus campos de tensão sobre aquilo que julgávamos conhecer.



Ju Angelino
Eu chorei rios, 2026
Estudo para pintura mural

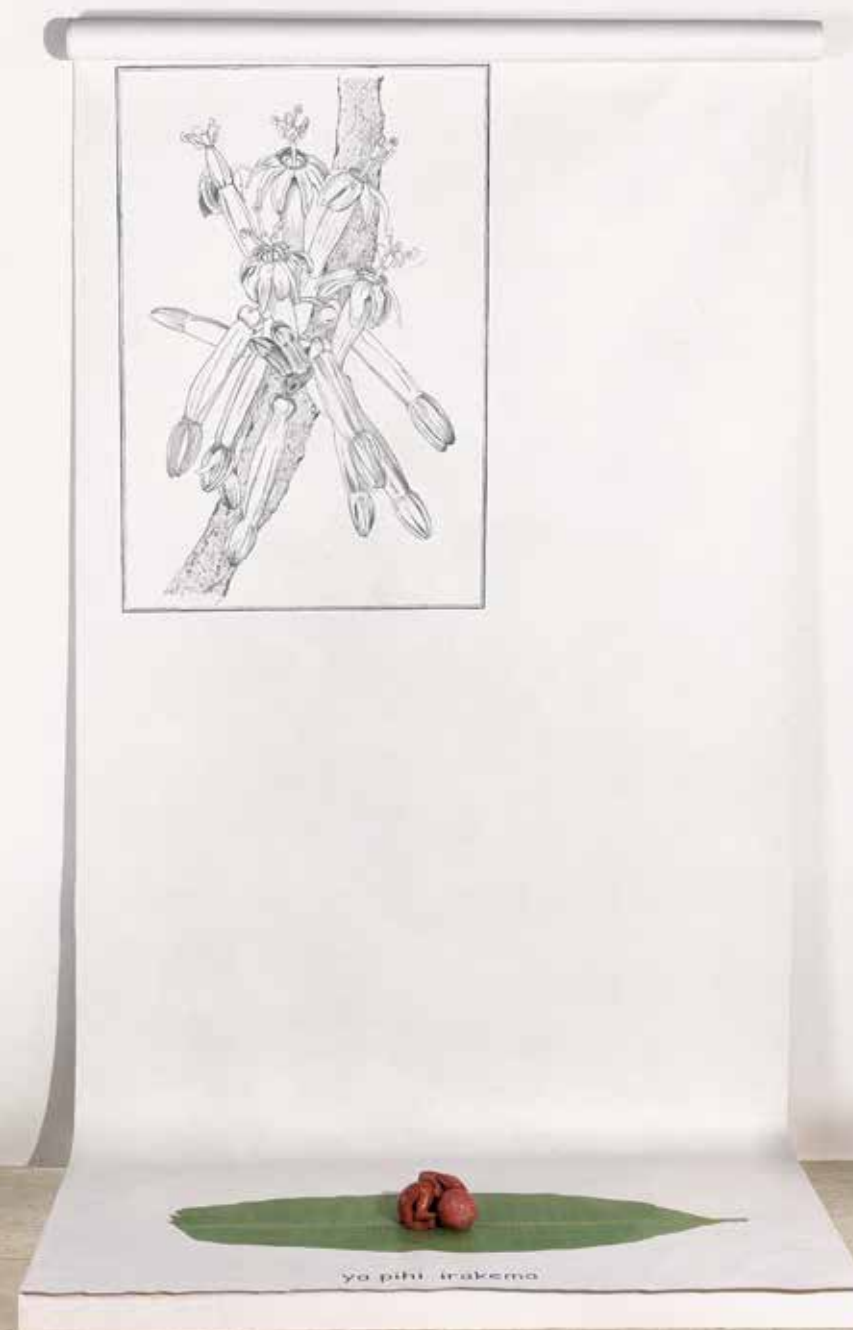




Dias & Riedweg
O avesso do céu, 2023
Videoinstalação, 30'
Foto de Gabi Carrera

Adriana Varejão
Em segredo, 2003
Óleo sobre tela e resina, 220 x 150 x 90 cm
Coleção da artista
Foto de Patrick Grier

Adriana Varejão nasceu em 1964, no Rio de Janeiro. Nos anos 1980, estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. A obra da artista investiga as violências e trocas culturais do período colonial por meio de pinturas densas que mesclam azulejaria, barroco e referências etnográficas. *Em segredo* foi concebida a partir de uma viagem ao território Yanomami Watoriki, onde a artista conviveu com os indígenas e o xamã Davi Kopenawa. Na tela-pergaminho, uma folha de bananeira acolhe um feto, inspirado em Leonardo da Vinci. No alto, plantas de fertilidade Yanomami, ao estilo dos naturalistas coloniais. Na base, a inscrição "ya pihi irakema" — "eu estou contaminado", equivalente a estar apaixonado, em Yanomami. Varejão se deixa atravessar pela cosmologia de um povo originário, contaminando a própria linguagem com os saberes da floresta — e nos convida a fazer o mesmo. (Camila de Medeiros Faleiros)





Lastenia Canayo (Roroboya, Peru, 1962) é da região do Rio Ucaiáli e do povo Shipibo, da Amazônia peruana. Conhecida por Pecon Quena, a artista é "a que chama as cores". Iniciou a produção em cerâmica por conta de sua família e dedica-se também ao bordado e à pintura. Aqui, podemos

encontrar algumas obras em que figuram *los dueños*, conceito compartilhado em momentos de celebração. São conhecidos por diferentes nomes em cada sociedade, e, na tradição de seu povo, são entidades espirituais que protegem e concedem o uso das águas, das plantas e dos animais. (Alan Muniz de Souza)

Lastenia Canayo (Pecon Quena)
Sem título (*Los dueños*), s.d.
Acrílica sobre tela, 45 x 34 cm cada
Coleção particular
Fotos de Pat Kilgore



Lastenia Canayo (Pecon Quena)
Sem título, s.d.
Acrílica sobre tela, 70 × 110 cm
Coleção particular

Rita Loureiro
Sem título, 1980
Óleo sobre tela, 81,2 × 65,5 cm
Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



Rita Loureiro (Manaus, 1952) desenvolve uma produção profundamente vinculada às paisagens, narrativas e cosmologias amazônicas. Autodidata, a artista construiu uma obra que aproxima as referências da pintura erudita dos repertórios populares e indígenas, elaborando cenas marcadas pelo cruzamento entre cotidiano, mito e espiritualidade. Frequentemente associado à arte naïf, o trabalho de Rita evidencia os limites dessa classificação, historicamente utilizada para enquadrar, de maneira hierárquica, as obras dissociadas dos modelos acadêmicos e eurocêntricos da arte. Na pintura apresentada, Loureiro representa os Yakuigady, máscaras cerimoniais dos

Kurá-Bakairi, povo originário da região do Rio Paranatinga, em Mato Grosso. Ligadas a entidades espirituais aquáticas, essas máscaras integram rituais associados à proteção espiritual, à pesca, à fartura e à manutenção do equilíbrio entre a comunidade e o ambiente. Ao reunir as figuras mascaradas em uma paisagem silenciosa e ritualizada, a artista evoca a presença espiritual das águas e a centralidade dos rios como um espaço de relação entre humanos, território e mundo invisível. O Museu Nacional dos Povos Indígenas (MNPI) conserva uma importante coleção dessas máscaras. (Reinan Ramos dos Santos)



Yaka Huni Kuin
Yube Shanu, s.d.
Acrílica sobre tela, 100 x 130 cm
Coleção particular



Menegildo Isaka
História da aranha, s.d.
Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm
Coleção particular



Autoria desconhecida
(Povo Huni Kuin)
Sem título, s.d.
Acrílica sobre tela, 84 x 95 cm
Coleção particular



Rita Pinheiro Sales Kaxinawá
Sem título, 2021
Acrílica sobre tela, 84 x 87 cm
Coleção particular



Daiara Tukano

- < *Â Pakĩ – Manto do Gavião Real*, 2021
Plumária tingida e costurada sobre tela,
160 × 300 cm
 - > *U'awá Bu'sá – Manto do Urubu Rei*, 2021
Plumária tingida e costurada sobre tela, 160 × 300 cm
- Cortesia Daiara Tukano e Almeida & Dale
Fotos de Ana Pigosso



Daiara Tukano
Pameri Yukese, 2020
Acrilica sobre tela, 168 x 814 cm
Cortesia de Daiara Tukano e Almeida & Dale
Foto de Ana Pigosso



Tirry Pataxó
 Colar cobra-coral, 2025
 Metal, linha e acrílica
 Coleção particular

> Com borboleta, 2024
 Vídeo, 13"
 Coleção do artista



Tirry Pataxó
 Monarca, da série Couraças, 2026
 Acrílica sobre tela, 90 x 70 cm
 Coleção do artista



Tatuy

Sem título, 2024
Óleo sobre tela, 40 x 40 cm

Ancestralidade em mãos, 2026
Acrílico sobre tela, 22 x 16 cm

Coleção do artista



Xauãna Pataxó

Colar de pajé, 2025
Sementes de Tenta Carolina
Coleção particular



Antonio Pichillá Quiacain
Abuela, 2024
 Têxteis artesanais e fibra de sisal, 110 × 80 × 7 cm
 Cortesia do artista e de Portas Vilaseca



Autoria desconhecida
 (Povo Huni Kuin)
Máscara contra a Covid-19, s.d.
 Algodão

Gustavo Caboco
Pororoca Wapichana
Série Onde está a arte indígena no Paraná, 2020
 Tecido, fio wapichana, 150 × 100 cm
 Coleção particular
 Foto de Gabi Carrera





> **Autoria desconhecida**
(Povo Tatuyo)

Máscaras, s.d.

Escamas de pirarucu, dentes de piranha
e fibra de buriti, 33 x 19 cm cada

Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra

< **Autoria desconhecida**
(Povo Mehinako do Alto Xingu)

Yewekuwitxumã Mehinako (Máscara cabeçada), s.d.

Palha, madeira e pigmentos naturais, 160 x 92 cm

Coleção de Mara e Marcio Fainzliber

Foto de Gabi Carrera





Navegante Tremembé
Estrela imaginada, 2026
 Toã sobre tela, 60 x 40 cm
 Coleção de Patrícia Quirico Coimbra



Novíssimo Edgar
Ketu-Guarani, 2022
 Costura à mão em tecido vintage dos anos 1970, Oxford, veludo, animal print e algodão, 88,5 x 69 cm
 Coleção Museu de Arte do Rio – MAR
 Secretaria Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro
 Doação de Novíssimo Edgar e do Fundo A Gentil Carioca

Denilson Baniwa

Segurar o céu – Kamathawa, 2024
Compensado de madeira e tinta neon
Cortesia do artista e A Gentil Carioca

Denilson pertence ao povo Baniwa, originário e presente na fronteira do Brasil com a Colômbia e Venezuela, em aldeias localizadas às margens do Rio Içana, em comunidades do Alto Rio Negro. Ao unir as tecnologias de seu povo às ocidentais, o artista experimenta a colagem digital, a pintura, as instalações, o vídeo e a performance, lança reflexões sobre a presença indígena no mundo contemporâneo e produz uma crítica histórica ao interferir em imagens produzidas ao longo da colonização do nosso país. Por meio de *Segurar o céu – Kamathawa*, o artista explora o universo da cosmologia Baniwa, concebido como um sistema de múltiplas camadas. Uma dessas representa o lugar no qual habita Nhiãperikuli, o ser criador da forma do mundo, que compartilha o espaço com o estimado Kamathawa, a constelação do gavião real que faz referência ao pássaro homônimo, uma ave de rapina. O conjunto de estrelas vigia e guarda o mundo, protegendo e sustentando o céu acima de nossas cabeças. (Alan Muniz de Souza)





Frank Baniwa

*A primeira menstruação:
maior segredo feminino, 2025*
Acrílica sobre tela, 60 x 80 cm
Coleção do artista

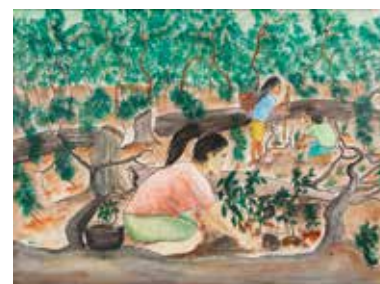


Frank Baniwa

*Donas de roça: mulheres coletando
pimentas e frutas diversas na roça, 2025*
Acrílica sobre tela, 40 x 60 cm
Coleção do artista

Frank Baniwa

*Mulher indígena Baniwa e sua filha
arrancando mandioca na roça, 2025*
*Mulher indígena Baniwa e suas filhas plantando
pimenteiras e abacaxis na roça, 2025*
Aquarela sobre papel, 29,7 x 42 cm (cada)
Coleção do artista
Fotos de Gabi Carrera







Gustavo Caboco

> *Baaraz kawai*, 2018
Livro, 14 x 21 cm
Editora Picada

< *Baaraz kawai*
Instalação na exposição
Eu chorei rios, FGV Arte, 2026
Foto de Gabi Carrera

p. 108-109
Incêndio no Museu Nacional
Corte de transmissão da TV Brasil,
veiculada em 3 de setembro de 2018,
Vídeo, 60", looping
Acervo da Empresa Brasil de Comunicação

Autoria desconhecida

Índigenas na canoa, s.d.
Madeira e acrílica, 113 x 151 x 67 cm
Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



Em 2018, o incêndio no Museu Nacional do Rio de Janeiro expôs a fragilidade dos suportes materiais da memória ao reduzir a cinzas grande parte de um acervo que reunia séculos de conhecimento. Dentre as perdas, destacavam-se os registros das culturas indígenas, cuja relevância ultrapassa o valor expositivo e se inscreve na própria formação histórica do país. Nesse sentido, os povos originários constituem um patrimônio vivo: diferentemente das peças musealizadas, a herança que carregam não se limita à materialidade, mas se perpetua em práticas, saberes e formas de organização que resistem ao tempo e às adversidades. O que o incêndio revelou como vulnerável (a preservação física) contrasta com a permanência dessas culturas, que, mesmo diante de reiterados processos de apagamento, seguem atuantes e relevantes na sociedade contemporânea. A tragédia, portanto, não expõe apenas a necessidade de proteger acervos históricos, mas também fortalece o valor dos povos originários como guardiões de uma memória que não se perde com a destruição material, pois se sustenta na continuidade de sua existência. (Carlos Eduardo de Azevedo Silva)



< **Matheus Mestiço**

Rotas ancestrais - círculo mágico, 2025
Acrilica, esferográfica e marcador
permanente sobre metal, Ø49 cm
Coleção do artista

> **Juliana Xukuru**

Zi Krippó, nosso corpo mulher Xukuru, 2023
Pintura sobre tecido, 203 x 110 cm
Coleção da artista
Foto de Gabi Carrera





Autoria desconhecida
(Povo Waurá)
Bancos zoomorfos, s.d.
Madeira, dimensões variadas
Coleção particular

Uma coleção dentro da coleção: a coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra

Reinan Ramos dos Santos

PESQUISADOR DA FGV ARTE



Nhô Caboclo

Barco, s.d.
Madeira e metal, 69 x 50 x 25 cm
Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra

Ao longo de décadas, Irapoan Cavalcanti de Lyra reuniu uma das mais importantes coleções particulares de arte dita popular no Brasil. Professor da Fundação Getúlio Vargas (FGV), pesquisador e presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) de 1982 a 1985, participou ativamente da valorização dos artistas populares em um momento em que grande parte deles permanecia fora de exposições, coleções públicas, museus e da historiografia da arte.

A atuação de Irapoan como colecionador acompanhou a consolidação da arte popular como um dos capítulos mais originais da produção artística brasileira. Por meio de sua coleção, o professor ampliou a circulação de obras, estimulou o desenvolvimento de pesquisas e conferiu visibilidade a artistas que, durante muito tempo, permaneceram à margem dos circuitos institucionais, como Mestre Galdino, Dona Izabel, Manuel Eudócio, Adalton e Ana das Carrancas.

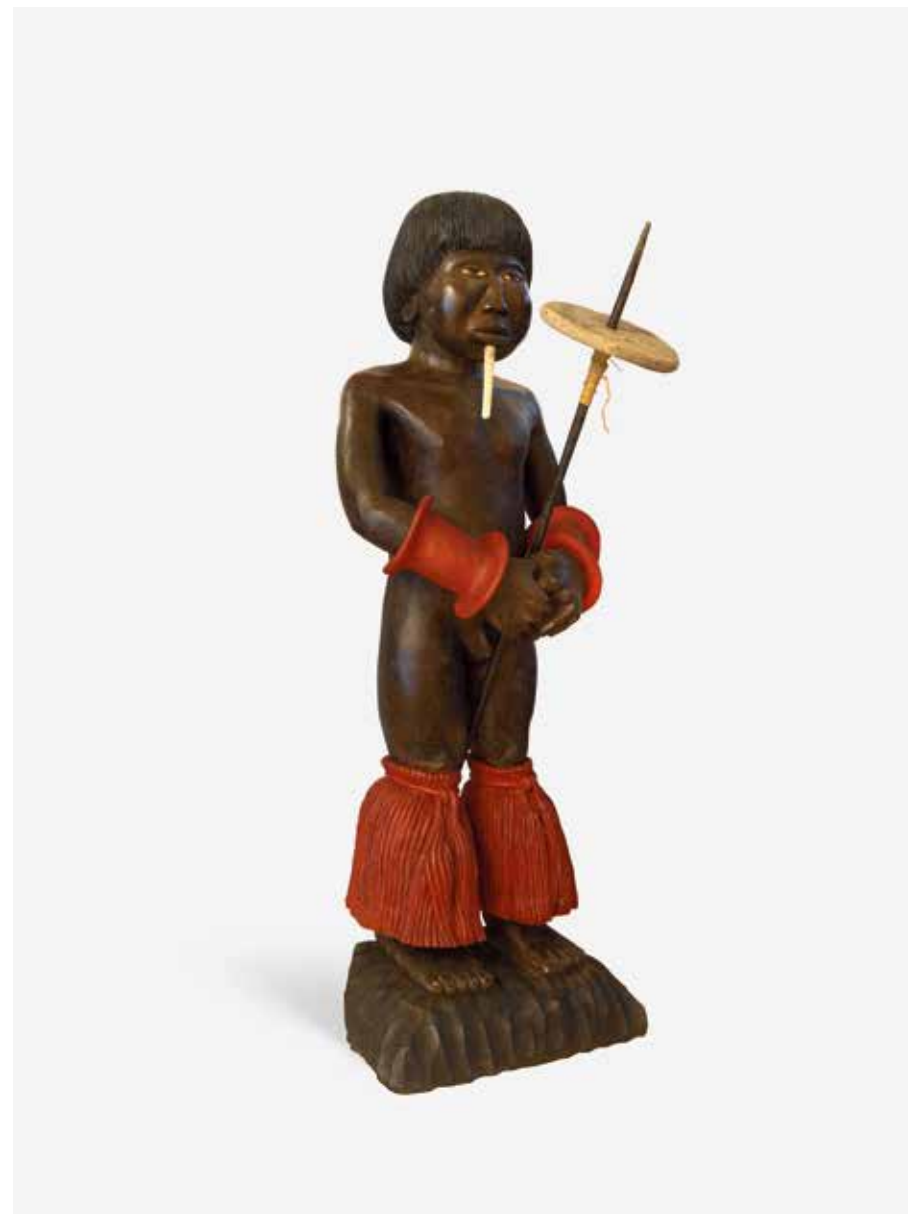
Para ele, “nenhuma é mais representativa do sentimento do povo brasileiro do que a nossa arte popular”. E complementa: “Esta nasce no Brasil, de uma forma muito original, com cada artista inventando uma forma própria e única de se exprimir”. Essa afirmação sintetiza um princípio que atravessa a sua coleção, na qual a arte popular nunca aparece como uma categoria residual ou menor, mas sim como um campo de invenção estética capaz de produzir formas próprias de compreender e figurar o mundo.

Foi no decorrer da pesquisa para a exposição *Eu chorei rios* que essa coleção revelou uma dimensão inesperada. Uma visita à residência-acervo de Irapoan, na Barra da Tijuca, demonstrou que, no interior de um conjunto reconhecido sobretudo pela arte popular, constituía-se outro núcleo, silencioso, porém notavelmente coerente. Entre pinturas, esculturas, bancos, máscaras e objetos provenientes de diferentes regiões do país, surgiam obras de Carmezia Emiliano, Venâncio, Miranda, Conceição dos Bugres, Nhô Caboclo, Rita Loureiro, além de produções dos povos indígenas Guarani, Kamayurá, Karajá e Tatuyo.

Não se tratava de um conjunto organizado à parte. Existia uma presença disseminada pela coleção, integrada ao seu modo de estabelecer conexões entre obras, artistas e tradições de diversas origens. O deslocamento de parte dessas peças para *Eu chorei rios* segue esse mesmo princípio, indicando que as coleções não apenas preservam obras, mas também conservam possibilidades de leitura que permanecem latentes por anos; outras se tornam visíveis quando uma nova narrativa curatorial reorganiza as suas relações.



C.F. Mendes
Homem de cara pintada, 2018
 Madeira e acrílica, 76 x 33 cm
 Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



C.F. Mendes
Homem com adereços vermelhos, 2018
 Madeira e acrílica, 80 x 32 cm
 Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



< **Autoria desconhecida**
Homem sentado, s.d.
Madeira, 54 x 27 cm

> **Autoria desconhecida**
(Povo Guarani)
Onça deitada, s.d.
Madeira, 11 x 47 cm

Autoria desconhecida
(Povo Karajá)
Bonecos com grafismo, s.d.
Madeira, 45 x 32 cm

Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra





Autoria desconhecida

Banco, s.d.
Madeira, 27 × 22 × 66 cm

Autoria desconhecida

Banco, s.d.
Madeira, 29 × 22 × 66 cm

**Autoria desconhecida
(Povo Kamayurá)**

Banco, s.d.
Madeira, 37 × 33 × 78 cm

Coleção Irapoan Cavalcanti de Lyra



Autoria desconhecida

Banco, s.d.
Madeira, 38 × 38 × 105 cm

Autoria desconhecida

Banco, s.d.
Madeira, 35 × 28 × 125 cm

Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



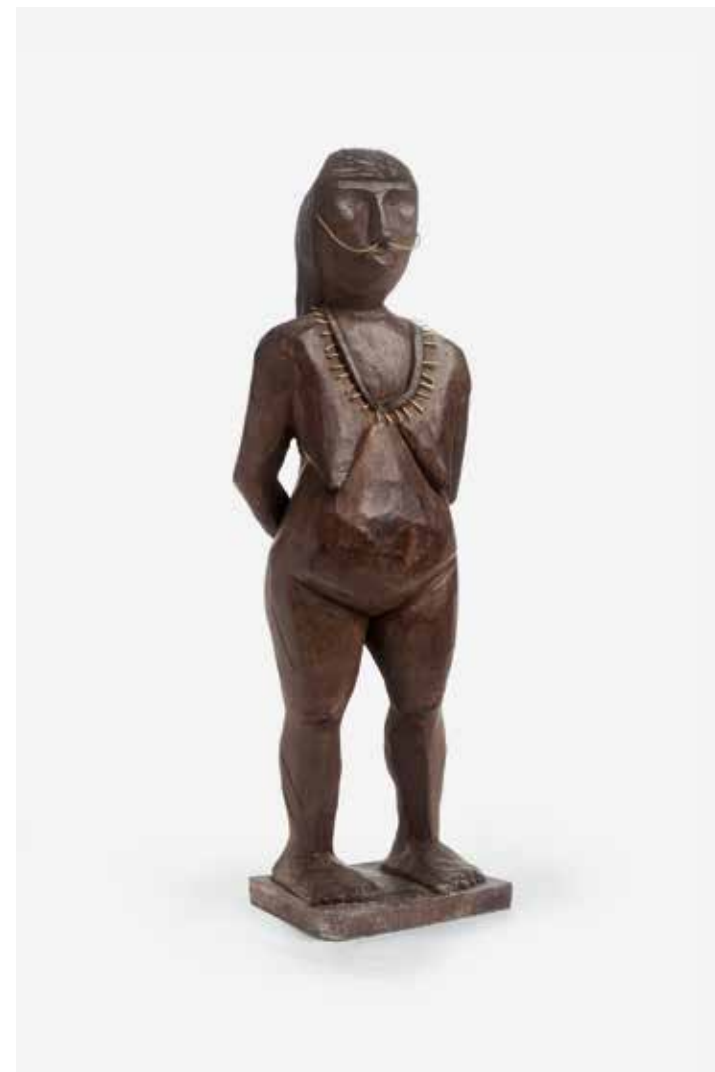
> **Autoria desconhecida**
(Povo Guarani)

Árvore da vida, s.d.
Madeira, 39 x 14 cm

< **Autoria desconhecida**

Figura indígena, s.d.
Madeira, 128 x 30 cm

Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



Venâncio
Sem título, 2005
Madeira e acrílica, 53 x 19 x 13 cm cada
Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



Venâncio
Sem título, 2005
Madeira e acrílica, 45 x 13 x 24 cm
Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



Venâncio
Sem título, 2005
Madeira e acrílica, 50 x 19 x 13 cm
Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



Venâncio
Sem título, 2005
Madeira e acrílica, 57 x 20 x 14 cm
Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



Venâncio
Sem título, 2005
Madeira e acrílica, 50 x 21 x 15 cm
Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



Venâncio
Sem título, 2005
Madeira, 64 x 20 x 12 cm
Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



Venâncio
Sem título, 2005
Madeira, acrílica, sisal e galho
de árvore, 56 x 58 x 14 cm
Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



Venâncio
Sem título, s.d.
Madeira, 37 x 13 x 24 cm
Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



Mariano Neto

Bugre, s.d.
Madeira, acrílica e cera de abelha, 38 × 17 × 17 cm
Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra

Conceição dos Bugres (1914-1984), nascida no Rio Grande do Sul e radicada em Mato Grosso do Sul, destacou-se como escultora ao criar os “bugres”, figuras em madeira de forte simbolismo cultural. Influenciada por vivências rurais e saberes tradicionais, a sua obra foi consolidada a partir de 1957, alcançando reconhecimentos nacional e internacional nas décadas seguintes. Mesmo com vida simples, tornou-se referência da arte brasileira, com obras exibidas em instituições como o Museu

de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), deixando um legado de identidade, resistência e memória. As esculturas de Conceição na exposição evidenciam, por meio de formas simples e simbólicas, uma profunda relação com a natureza e os saberes tradicionais. Os “bugres” da artista condensam memória, espiritualidade e identidade coletiva, reafirmando a permanência de conhecimentos que resistem ao tempo e às rupturas históricas. (Carlos Eduardo de Azevedo Silva)



Conceição dos Bugres

Bugres, s.d.
Madeira, acrílica e cera de abelha, dimensões variadas
Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



Índio Joel

Ave Ema, 2008
Tecido sintético, acrílica,
borracha e madeira, 50 x 41,5 cm

Burra, 2008
Tecido sintético, acrílica, borracha,
madeira e palha, 45 x 40 cm
Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



Índio Joel

Pigmeu, s.d.
Tecido sintético, acrílica, borracha
e madeira, 34 x 30 cm
Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



> **João Sebastião**
 São Sebastião com perna de onça, s.d.
 Óleo sobre tela, 81 x 61 cm
 Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra
 Foto de Gabi Carrera

< **Luiz Benício**
 Cavalo, s.d.
 Madeira, 147 x 90 x 244 cm
 Girafa, s.d.
 Madeira, 197 x 84 x 246 cm
 Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra
 Foto de Daniel Grehs



Miguel dos Santos

Série As raças, 2010

Cavalheiro 1 – O indígena – Arariboia
Cerâmica, 112 x 56 x 57 cm

Cavalheiro 2 – O negro – Pelé
Cerâmica, 113 x 56 x 80 cm

Cavalheiro 3 – O branco – Mem de Sá
Cerâmica, 114 x 54 x 74 cm

Cavalheiro 4 – O mestiço – Aleijadinho
Cerâmica, 110 x 60 x 66 cm

Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra

Fotos de Gabi Carrera



Artista nascida em 1960 na comunidade indígena de Maloca do Japó, em Roraima, Carmezia Emiliano pertence à etnia Macuxi, e a sua produção artística valoriza o cotidiano, os rituais e a cosmovisão indígena, com cores vivas e formas narrativas. Iniciou a trajetória na maturidade, consolidando-se como referência na arte indígena contemporânea. O percurso artístico de Carmezia encontra, na exposição *Eu chorei rios*, um campo de reverberação denso e necessário. A pintura da artista, ao traduzir o cotidiano, as narrativas e os sistemas de vida do povo Macuxi, opera como o pensamento que se expressa de forma sensível. Cada cor,

cada cena, cada gesto pictórico afirma uma continuidade histórica que escapa às tentativas de fixação ou apagamento. Sob essa perspectiva, a produção que apresenta ecoa o próprio movimento contido na exposição: uma poética da persistência. Se o choro carrega a memória das violências históricas, ele também inaugura um fluxo – é a partir dele que a obra de Carmezia se inscreve na mostra. As obras da artista colocam os saberes em circulação, fertilizando novos imaginários e tensionando estruturas que ainda insistem em hierarquizar formas de conhecimento. (Carlos Eduardo de Azevedo Silva)



Carmezia Emiliano

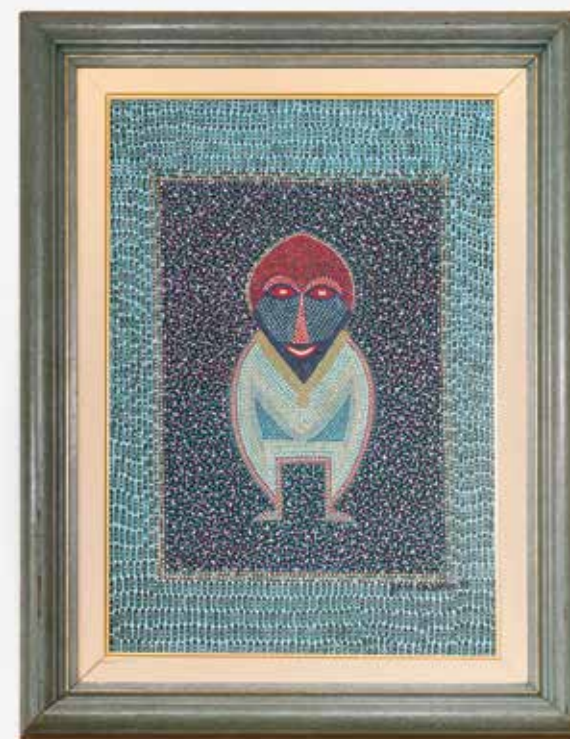
< *Ralando mandioca*, 2008
Óleo sobre tela, 50 x 60 cm

> *Catando piolho*, 2006
Óleo sobre tela, 51 x 70 cm

Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



Miranda
Sem título, s.d.
Óleo sobre madeira, 54 × 72,5 cm
Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



Jair Gabriel
Homem coruja verde, s.d.
Acrílico sobre tela, 70 × 55 cm
Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



Antes do Estado, a terra: o artigo 231 e a queda do marco temporal

Maíra Villela Almeida

PESQUISADORA DA FGV JUSTIÇA

O artigo 231 da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 representa um dos mais relevantes marcos normativos de proteção dos povos originários no ordenamento jurídico brasileiro. O dispositivo reconhece aos indígenas sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, bem como os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, incumbindo à União o dever de demarcá-las, protegê-las e fazer respeitar todos os seus bens. A noção de “direitos originários” é central: ela indica que o direito à terra precede o próprio Estado brasileiro, não derivando de concessão, mas de reconhecimento de uma relação histórica e cultural preexistente. Contudo, passados mais de 30 anos da promulgação da Constituição, parcela significativa das terras indígenas ainda aguarda a conclusão dos processos administrativos de demarcação – situação reconhecida pelo Supremo Tribunal Federal (STF), em dezembro de 2025, como mora inconstitucional da União.

A chamada “tese do marco temporal” estabelecia que os povos indígenas somente poderiam reivindicar as terras que estivessem sob sua ocupação ou em disputa judicial até o dia 5 de outubro de 1988, data da promulgação da Constituição Federal. Essa interpretação, gestada no âmbito do julgamento do caso Raposa Serra do Sol (Pet 3.388/2009), no qual o STF homologou a demarcação contínua de extensa área em Roraima, ganhou força progressiva e foi incorporada à Lei 14.701/2023 após a derrubada, pelo Congresso Nacional, do veto parcial do presidente da República.

Em setembro de 2023, o STF já havia declarado a tese inconstitucional, com repercussão geral, entendendo que ela impõe às comunidades indígenas uma prova impossível, desconsiderando os esbulhos e as expulsões sofridas ao longo da história. A controvérsia, porém, não cessou: novas ações foram ajuizadas para questionar a validade da lei, levando o Plenário da Corte, em julgamento virtual concluído em 19 de dezembro de 2025, a reafirmar, pela segunda vez, a inconstitucionalidade do marco temporal inscrito na legislação ordinária, reconhecendo que a lei não assegura segurança jurídica ao impor um marco temporal retroativo, atingindo comunidades que não dispõem de documentação formal de ocupação.

Maureen Bisilliat

Série Xingu – Kokomantem Mekragnotire, c. 1975

Parque Indígena do Xingu

Fotografia

©Maureen Bisilliat / Acervo Instituto Moreira Salles

Para as tradições indígenas, a terra não se limita a patrimônio: ela é o substrato material da existência coletiva, o repositório da memória ancestral e a condição de possibilidade da reprodução cultural. Línguas, rituais, medicina tradicional, cosmovisões e formas próprias de organização social estão indissociavelmente ligadas a territórios específicos: rios, florestas, montanhas e campos que figuram não apenas como espaços geográficos, mas como dimensões sagradas e identitárias. Privar um povo de seu território é, portanto, muito mais do que uma violação patrimonial: é uma forma de erosão cultural que pode conduzir ao etnocídio silencioso. Por conta disso, o artigo 231, interpretado à luz do pluralismo jurídico e do reconhecimento da diversidade étnica como valor constitucional, confere ao direito à terra indígena o status de direito fundamental de natureza coletiva, cuja proteção é condição inafastável para que os povos originários possam existir, resistir e transmitir às gerações futuras o que são.

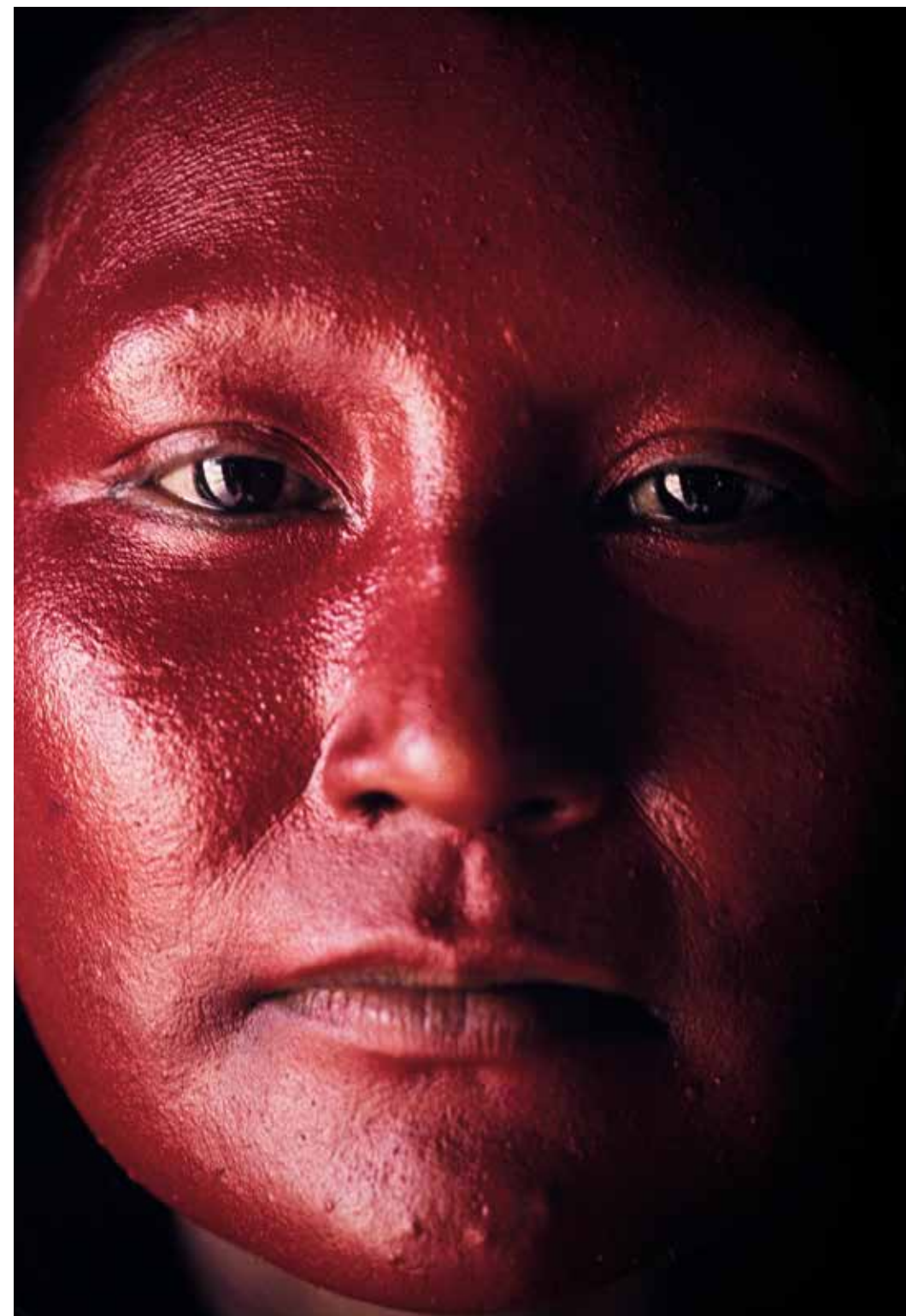


Maureen Bisilliat

Xingu, 1978
Álbum, 60 x 42 cm
Acervo da Fundação Itaú
©Maureen Bisilliat / Acervo Instituto Moreira Salles

› **Maureen Bisilliat**

Série Xingu – Mulher do povo Txucarramãe, c. 1975
Parque Indígena do Xingu
Fotografia
©Maureen Bisilliat / Acervo Instituto Moreira Salles





Maureen Bisilliat

< Série Xingu – Adorno plumário, c. 1975

> Série Xingu – Criança Txucarramãe
carregada no dorso, c. 1975

Parque Indígena do Xingu

Fotografia

©Maureen Bisilliat / Acervo Instituto Moreira Salles





Elza Lima
Sem título, s.d.
Fotografia, 40 x 27 cm
Coleção da artista



Milton Guran
Série Filhos da terra, 1991
lanomâmi
Fotografia



> **Louise Botkay**
*Oficina de cinema promovida
 pela Hutukara Associação Yanomami, 2022*
 Fotografia

< **Edgar Kanaykô Xakriabá**
Kunmã – fogo que aquece a sabedoria
 Terra Indígena Xakriabá (MG), 2020
 Fotografia
 Coleção do artista



< **Milton Guran**
Série Filhos da terra, 1991
 Yanomami, Toototobi, Amazonas
 Fotografia

> **Ricardo Sena**
Curumim da etnia Tuyuka, Rio Negro, 2019
 Fotografia
 Coleção da FGV Arte





< **Luiz Braga**
Casa de farinha, da série *Mapa do Éden*, 2019
 Fotografia
 Coleção do artista

> **Paulo Sérgio Domingues**
Maloca Yanomami, 2025
 Fotografia
 Coleção do artista





Paulo Sérgio Domingues
 < *Maloca yanomami*, 2025
 > *Jovem yanomami*
 Fotografias
 Coleção do artista





< **Paula Giordano**
Praia, corpo encantado, 2025
 Juazeiro do Norte, Ceará
 Fotografia

< **Guy Veloso**
Pankararus, romaria de Finados
 Juazeiro do Norte, Ceará, 2010
 Fotografia

> **Regina de Paula**
Teko Haw Brasil, 2018
 Ação realizada na Aldeia Marakanã,
 Rio de Janeiro
 Foto de Wilton Montenegro



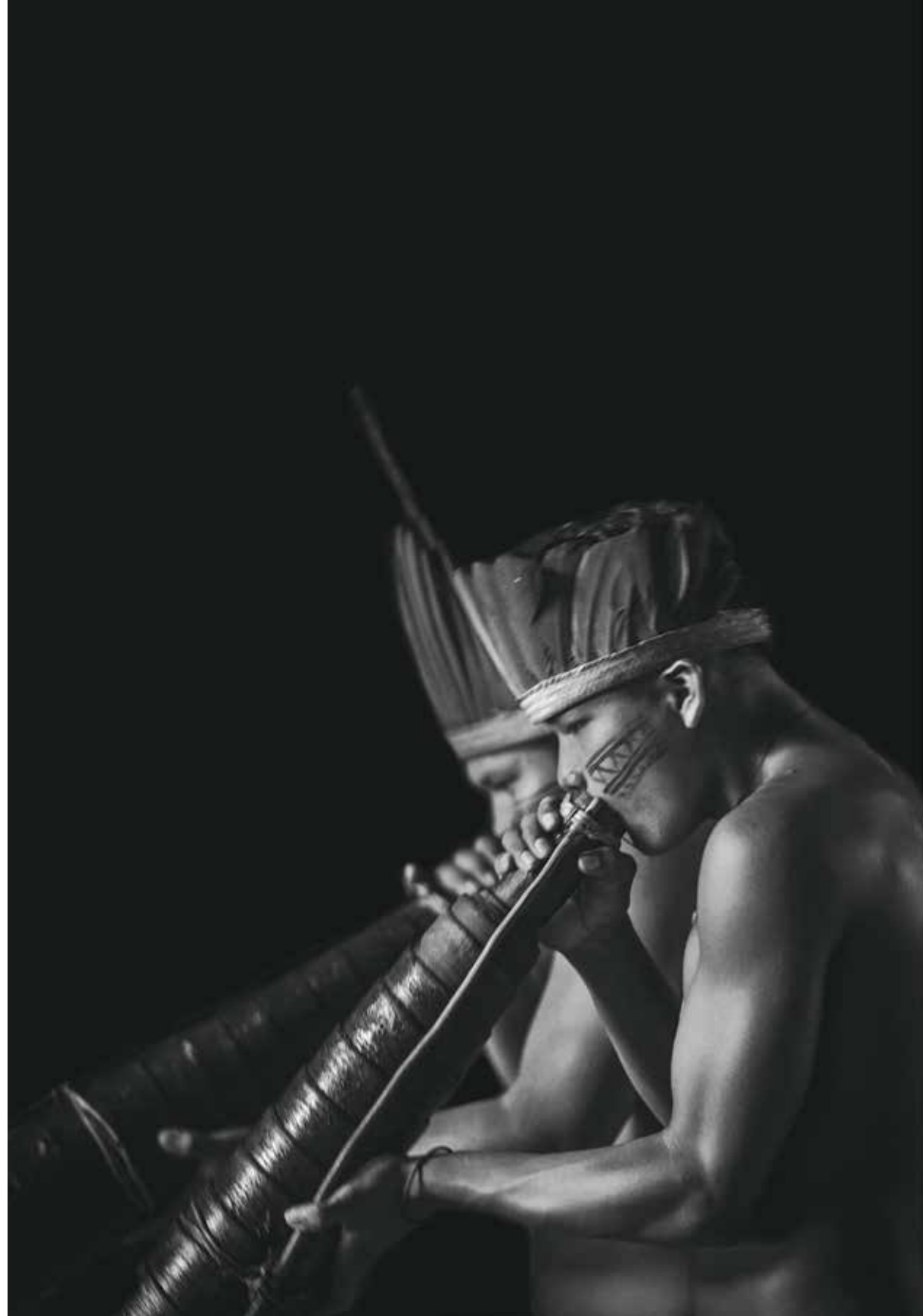


Paulo Jares

Tuira Kayapó aproxima facão do rosto do então presidente da Eletronorte, José Antônio Muniz Lopes, no I Encontro dos Povos Indígenas do Xingu, Altamira, PA, fevereiro de 1989
Fotografia
Arquivo Paulo Jares

> Ricardo Sena

Apresentação ritual de indígenas da etnia Desana, 2018
Fotografia
Coleção da FGV Arte





Claudia Andujar

Sem título, *Funai – Serra Parima*,
da série *Consequências do contato*, 1982
Fotografia pb negativo 35 mm
Ampliação analógica feita com
gelatina e prata sobre papel fibra ILford, 60 x 90 cm

> *Pista de pouso militar na região de Surucucus*,
da série *Consequências do contato*, 1983
Ampliação analógica feita com gelatina e prata
sobre papel fibra ILford, 60 x 90 cm

Coleção da artista
Cortesia da Galeria Vermelho

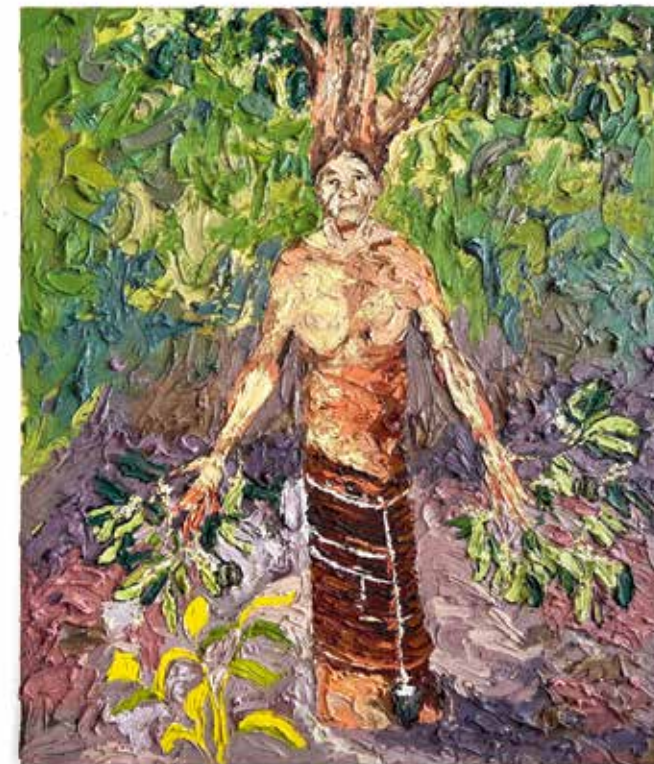
Brasil, década de 1970. Claudia Andujar suspende o tempo: de um lado, o corpo-floresta – território indivisível que observa em silêncio; do outro, a máquina-nação que confunde clareira com pista de pouso. Helicópteros militares raspam o ar com a promessa estridente de um futuro que lhes é alheio. A cerca, mais do que dividir o espaço, esculpe ontologias em desacordo. É nesse entrelugar que vibra a potência anunciadora da imagem. Cada hélice que corta o ar reencena um *big bang* particular do Brasil moderno, engolindo cosmogonias inteiras sob a promessa de progresso e novo começo. Ao mesmo tempo, o gesto do registro rasga o véu civilizatório: imagem não é vitrine neutra, mas arena na qual memórias reivindicam narrativa. Durante o auge do regime militar, a Amazônia foi convertida em fronteira de segurança nacional, subordinada

a um projeto desenvolvimentista que via na floresta um “vazio a ser ocupado”. Estradas cortavam territórios milenares, enquanto postos de atração promoviam contatos forçados sob a bandeira da “integração”, disseminando epidemias, deslocamentos e violência. Nesse contexto, Claudia Andujar tornou-se testemunha e aliada dos povos indígenas, especialmente dos Yanomami. A sua relação ultrapassou os limites da fotografia e a levou a enfrentar o Estado: foi expulsa da região pela Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai) após denunciar as violações aos direitos indígenas e os efeitos devastadores decorrentes dessas práticas. Como resposta, fundou a Comissão Pró-Yanomami em 1978, articulando uma rede internacional em defesa da demarcação territorial e dos direitos dos povos originários. (Paulo Herkenhoff)



Moara Tupinambá

Deusa de Mairi – série Kunhãs que me inspiram, 2023
Reprodução em tecido, 60 x 43 cm
Coleção da artista



Rafael Prado

Nicinha, da série Povos amazônicos
não morrem, viram semente, 2023
Óleo sobre tela, 140 x 120 cm
Coleção do artista

Natural de Porto Velho, Rafael Prado construiu uma trajetória marcada pela investigação das paisagens amazônicas como espaço físico e campo simbólico, atravessado por histórias de exploração, apagamento e resistência. A produção de Rafael dialoga com heranças históricas da região, como o ciclo da borracha e a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. Seu método parte das lembranças

personais e dos fatos históricos, produzindo uma “encantaria” visual, na qual figuras humanas são transformadas em árvores e assumem o papel de guardiãs da floresta. Nilce de Souza Magalhães, conhecida como Nicinha, pescadora e uma das lideranças do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), foi assassinada em Rondônia no ano de 2016. (Carlos Eduardo de Azevedo Silva)

A série de fotoperformance *Pajé Peixe*, de Ziel Karapotó, articula corpo, território e cosmologia ao tensionar as relações entre humano e mais-que-humano. Realizada na cidade de Maragogi, em Alagoas, terra natal do artista, a obra se ancora em uma experiência situada na localidade, na qual paisagem e memória se configuram como extensões do corpo.

Ao mobilizar a figura do pajé em simbiose com o peixe, Karapotó ativa dimensões espirituais e sensíveis do território, deslocando a imagem para além do registro e aproximando-a de um campo ritual. A série afirma, assim, uma prática em que corpo e ambiente se co-constituem mutuamente e, delineando delineiam uma visualidade atravessada por pertencimento, transformação e continuidade. (Reinan Ramos dos Santos)

Ziel Karapotó
Série *Pajé Peixe*, 2024
Fotoperformance



A Cobra Grande tá sempre trabalhando nos bastidores, sempre, incansavelmente pra nos alertar, nos proteger, nos manter vivos neste mundo enquanto povos originários dessas terras todas. A Cobra Grande representa várias simbologias, desde a fertilidade e o caminho das águas, da fartura, porque ela vive debaixo da terra, nos grandes rios subterrâneos, mantendo o movimento da água sempre pulsando para que sejam mantidas as fontes. Ela também está distribuída no universo através da Via Láctea, também no intermediário, através dos rios voadores. Então, é uma ideia de sacralizar mesmo esse animal, que é tão banalizado ainda na própria Amazônia, o quanto as pessoas não valorizam a sua sabedoria, a sua medicina, o seu poder e também distendendo essa cosmologia para a nossa realidade cotidiana e atual, que é o desafio que nós temos, de substituir o garimpo por outra forma de economia. O objetivo é uma expansão, tentando fazer as pessoas entenderem que Minas Gerais, assim como a Amazônia, ainda se mantém fortemente arraigada nessa base econômica garimpeira. (Jaider Esbell)

> **Jaider Esbell**
Entidades, 2026
 Esculturas infláveis, 500 x 1.000 cm cada
 Cortesia Galeria Jaider Esbell
 Foto de Diana Sandes

p. 170–171

Jaider Esbell
Entidades, 2026
 Esculturas infláveis, 500 x 1.000 cm cada
 Cortesia Galeria Jaider Esbell

Everton Hilo de Souza
Jardim dos saberes, 2026
 Instalação paisagística com espécies nativas
 Foto de Gabi Carrera





Fotógrafo atuante desde os anos 1980 na cena artística amazônica, o paraense Octavio Cardoso (1963) afirma que a sua produção é “bissexta, inconstante, mas ‘verdadeira’”. Sempre sujeita a inquietações próprias que nem sempre são as mesmas, e que, portanto, precisam de abordagens diferentes”. Na série *Notícias nem sempre felizes*, Cardoso cruza e justapõe imagens da extrema urbanização e de regiões do interior da Amazônia, revelando as tensões entre modernização e vida tradicional. Na obra exibida, o artista instala em plena floresta uma fotografia da vista da obra *Moema* (1866), do pintor romântico Victor Meirelles, exposta no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp). O contraste de um espaço museal sobreposto ao espaço de mata revela, certamente, a diferença entre os dois. Por outro lado, reafirma a ideia de que “o museu é o mundo”, como refletiu Hélio Oiticica. Criada por Santa Rita Durão no poema épico *Caramuru* (1781), a personagem que dá nome ao quadro e à fotografia, a indígena tupinambá Moema, foi um tema muito visitado na pintura do século XIX, como símbolo do seu amor heroico pelo viajante português Caramuru. Ao recolocar *Moema* no contexto amazônico, Cardoso faz uma provocação contracolonial, fabulando novos destinos para figuras antes sub-representadas. (Reinan Ramos dos Santos)

Octavio Cardoso
Moema, 2017/2026
Fotografia, 92 x 135 cm
Instalação no Jardim dos saberes,
de Everton Hillo de Souza





Jefferson Medeiros
Lança, 2021
 Ferro e madeira de aroeira
 (pimenta rosa), 194 x 10 x 3 cm
 Coleção do artista



^ **Arissana Pataxó**
Refúgio, 2020
 Barro sobre papel cartão, 47 x 89 cm
 Coleção *Um outro céu*
 Acervo de Felipe Milanez e Maira Kubik Mano

> **Autoria desconhecida**
(Povo Sioux)
Machado, s.d.
 Madeira entalhada, pedra, couro e sisal
 Coleção de Irapoan Cavalcanti de Lyra



Fernanda Wechter –
Douze Filmes para Aegea Saneamento
O gesto da água
Manaus, AM, 2024
Fotografia

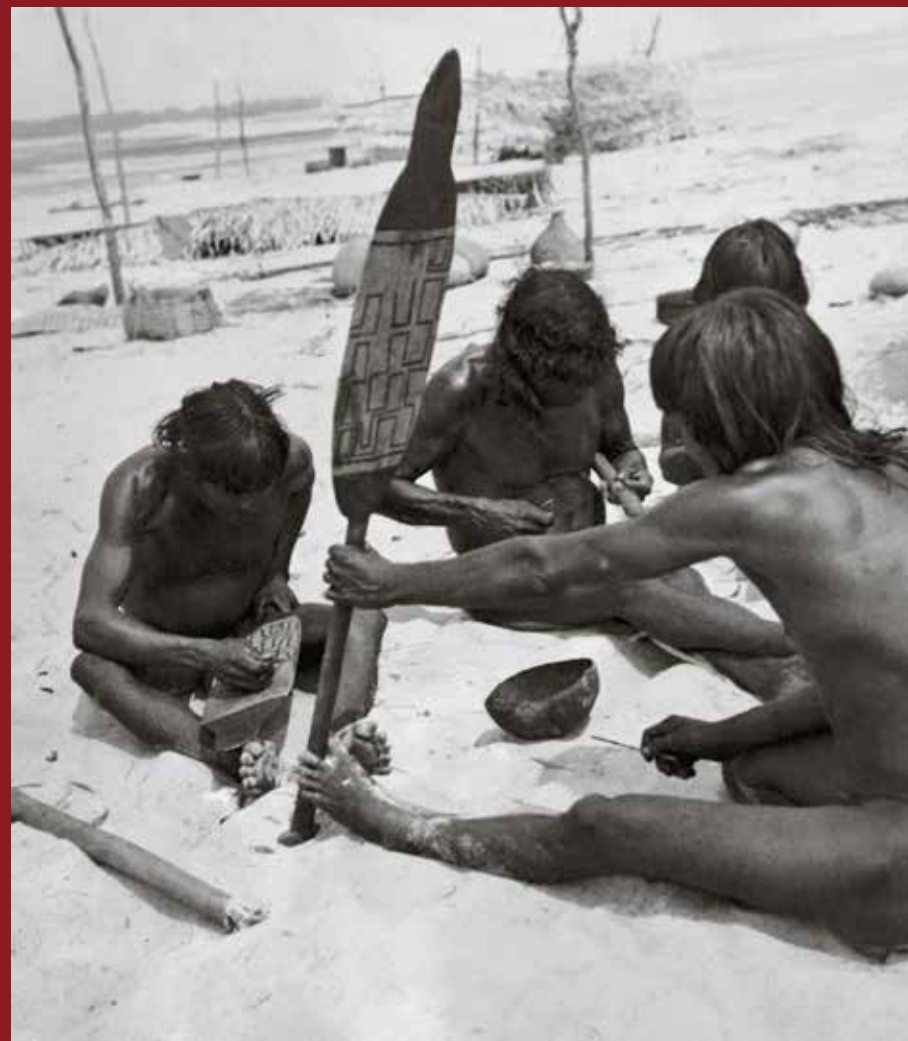
O gesto da água é uma série fotográfica que parte de gestos simples: acompanha mãe e filha indígenas no cotidiano da comunidade Parque das Tribos, em Manaus, revelando a água como uma presença tangível, próxima e transformadora. O acesso à água tratada deixa de ser uma abstração e se inscreve no cuidado entre as gerações. O que se observa é mais do que um recurso, é um exercício de cidadania.

Desde o início das operações, a Águas de Manaus atua para ampliar o acesso à água em comunidades indígenas urbanas, reconhecendo esses territórios como espaços vivos de saber, resistência e continuidade. Nesse contexto, a infraestrutura se integra, tratando a água também como parte da vida e do futuro. (Equipe Águas do Rio)





Mario Baldi
Indígenas Karajá, c. 1930/1940
Ilha do Bananal
Fotografias
Cortesia da Galeria MaPa



Mario Baldi
Indígenas Karajá, c. 1930/1940
Ilha do Bananal
Fotografias
Cortesia da Galeria MaPa

Cosmolinguística Panhĩ Apinajé

Júlio Kamêr Ribeiro Apinajé

PESQUISADOR DA FGV CPDOC E

PROFESSOR EM LÍNGUA PANHĨ KAPĚR (LÍNGUA MATERNA)

NA ESCOLA INDÍGENA TEKATOR SEDUC-TO



Gôhtàxkà ho kawà, acessório
Apinajé para armazenamento
e transporte de pequenos
objetos
Coleção FGV Arte

A língua indígena panhĩ kapĚr, pertencente ao povo panhĩ Apinajé, localizado no extremo norte do estado do Tocantins, é um dos pilares fundamentais da organização sociocultural, política e cosmológica dos falantes. Em termos etnolinguísticos, ela não é apenas um código comunicativo, mas um sistema de significados que estrutura a vida coletiva, orienta as práticas sociais e sustenta a continuidade histórica do grupo. Todas as marcas das falas estão associadas à etnolinguística da fonologia social, que permeia a cultura e história da língua e do povo. Conforme argumenta Duranti (1997), a linguagem é uma forma de ação social, e o panhĩ Apinajé produz e atualiza modos próprios de existência, articulando identidade, memória e territorialidade.

A cosmologia linguística faz parte da organização cultural dos Apinajé. O próprio conceito linguístico não cabe na conceituação epistemológica da cosmolinguística. Nessa perspectiva, o conceito de linguagem formulado pela tradição linguística ocidental revela-se insuficiente para abarcar a complexidade epistemológica da cosmolinguística indígena, uma vez que se fundamenta em pressupostos distintos. Em contrapartida, a linguística etnossocial, ao articular a linguagem às dimensões socioculturais e aos sistemas próprios de produção de conhecimento, oferece um arcabouço teórico mais adequado para compreender esses fenômenos, considerando as especificidades das ciências e dos saberes culturais indígenas. Por isso, apenas os falantes indígenas devem explicar e sistematizar esse sistema, conforme o domínio etnolinguístico cultural que apresentam.

Nesse sentido, cada comunidade possui um repertório comunicativo que organiza valores, normas e modos de interpretação e interação. O panhĩ kapĚr é precisamente esse repertório: são estruturadas categorias culturais, sistemas de parentesco, narrativas de origens, práticas ritualísticas e conhecimentos ecológicos tradicionais. A língua funciona como uma matriz de interpretação do mundo, permitindo que os Apinajé mantenham viva a sua cosmologia e as suas relações com o território, como discute Viveiros de Castro (1996) ao tratar das ontologias ameríndias.

Para os Apinajé, o panhĩ kapĚr é o meio pelo qual se transmitem os saberes ancestrais, as práticas de manejo ambiental, os conhecimentos sobre plantas medicinais e valores comunitários. Assim, a língua não apenas preserva conhecimentos, mas organiza a vida social do povo, orientando papéis, responsabilidades e formas de convivência. Além dos aspectos científicos e culturais envolvidos, a língua reflete o uso expresso da sonoridade da fala, exclusiva dos Apinajé. Por isso,

somente eles podem explorar essa característica, relacionando a prática social ao estudo linguístico. É fundamental, dessa forma, que os próprios falantes estudem a etnolinguística de sua língua.

A minha dissertação de mestrado, realizada em 2019, acrescenta um elemento crucial a essa discussão, pois evidencia que o panhĩ kapẽr é também um instrumento de agência política e afirmação territorial. A língua opera como um marcador de pertencimento, que reforça a coesão do grupo e sustenta os processos de autodeterminação. Nesse cenário, o uso cotidiano da língua panhĩ kapẽr – especialmente em contextos comunitários, assembleias, rituais e práticas de transmissão de saberes – fortalece a autonomia sociopolítica dos Apinajé e funciona como um mecanismo de resistência diante das pressões externas que historicamente tentaram desarticular a sua organização social. A estrutura sociohistórica e etnomemorial não permitiu que a organização sociopolítica deixasse de existir, mas a fortaleceu, com a vivência social da comunidade e o apoio dos anciãos e mestres dos saberes. A história e a cultura permanecem preservadas por meio das práticas culturais, enquanto a cultura e a língua, por sua natureza dinâmica, estruturam-se em consonância com a organização sociocosmológica. A ciência social dos Apinajé é representada pela grafia e fonologia panhĩ kapẽr. Observe a seguir a tabela com o alfabeto da língua:

As 16 woks

A	À	Ã	E	Ê	Ë	I	Í	O	Ô	Õ	U	Û	Y	ÿ	Ỹ
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

As 13 kôsôãx

G	H	J	K	M	N	NH	P	R	S	T	W	X
gỳ	hỳ	jỳ	kỳ	mỳ	nỳ	nhỳ	pỳ	rỳ	sỳ	tỳ	wỳ	xỳ
gỹ				mỹ	nỹ							

No alfabeto panhĩ kapẽr, há três letras com pronúncias diferentes. Essa mudança ocorre por conta das vogais orais e nasais. Nesse caso, os sons aparecem nas falas. O alfabeto com os sons das consoantes

Panhĩ Kapẽr Kamã Silabário¹

	A	À	Ã	E	Ê	Ë	I	Í	O	Ô	Õ	U	Û	Y	ÿ	Ỹ
G	ga gra gwa gwra	gà grà	gã grã	ge gre	gê grê	gê grê	gi gri	gi grĩ	go gro	gô grô	gô grô	gu		gy gry	gỳ	
H	ha	hà	hã	he	hê	hê	hi	hĩ	ho	hô	hõ	hu		hy	hỳ	hỹ
J	ja	jà	jã	je	jê	jê	ji		jo	jô	jõ	ju	jũ	jy	jỳ	
K	ka kra kwa	kà krà	kã krã kwã	ke kre kwe	kê krê	kê krê kwê	ki kri	kĩ krĩ	ko kro	kô krô	kô krô	ku kru	kũ	ky kry	kỳ	kỹ kwỳ kwrỳ
M	ma mra	mà	mã mrã	me mre	mê mrê	mê mrê	mi mri	mĩ	mo mro	mô mrô	mô mrô	mu mru	mũ mrũ	my mry	mỳ mrỳ	mỹ
N	na	nà	nã	ne	nê	nê	ni	nĩ	no	nô	nô	nu	nũ	ny	nỳ nwỳ	
NH	nha	nhà	nhã	nhe	nhê		nhĩ	nhĩ	nho	nhô	nhô	nhu	nhũ	nhỹ nhwỳ	nhỳ	nhỹ
P	pa pra	pà prà	pã prã	pe pre	pê prê	pê prê	pi pri	pĩ prĩ	po pro	pô prô	pô prô	pu pru	pũ prũ	py pry	pỳ prỳ	pỹ
R	ra	rà	rã	re	rê	rê	ri	rĩ	ro	rô	rô	ru	rũ	ry	rỳ	
S	sa	sà	sã	se	sê	sê	si	sĩ	so	sô	sô	su		sy	sỳ	
T	ta	tà	tã	te	tê	tê	ti	tĩ	to	tô	tô	tu	tũ	ty twy	tỳ	tỹ
W	wa wra	wà wrà	wã wrã	we wre	wê	wê	wi	wĩ		wô	wô	wu		wy wry	wỳ	wỹ
X	xa xwa	xà	xã	xe	xê	xê	xi	xĩ	xo	xô	xô	xu	xũ	xy xwy	xỳ	xỹ xwỳ

¹ Material pedagógico de alfabetização em panhĩ kapẽr. Há um silabário no qual a consoante aparece depois de cada vogal. Exemplo: "pur= ur" / "tertet= et" etc. O uso de silabários é uma estratégia crucial para promover a leitura e a escrita da língua, respeitando as características fonológicas e semânticas que apresenta.

ainda está em construção. Os sons do alfabeto panhĩ kapẽr estão sendo analisados pelos próprios falantes da língua, de modo que são continuamente atualizados de acordo com o uso, por meio da perspectiva etnolinguística.

A língua é um território simbólico, que acompanha e legitima o território físico, fundamental para a manutenção das fronteiras identitárias do povo. Nesse sentido, a vitalidade da língua panhĩ kapẽr está diretamente relacionada à capacidade do grupo de reproduzir a sua sociabilidade, reafirmando continuamente a sua existência enquanto coletivo diferenciado. Assim, a língua indígena é um elemento ativo na luta por reconhecimento, direito e continuidade histórica, expressando a visão de mundo de cada povo, bem como os valores, os modos de viver e as formas de se relacionar com a natureza.

Práticas linguísticas são, portanto, indissociáveis das práticas sociais. No caso dos Apinajé, o panhĩ kapẽr é parte constitutiva das formas de organização comunitária, das decisões políticas e das estratégias de resistência cultural.

A língua panhĩ kapẽr materializa a memória, estrutura a organização social, preserva a cosmologia, fortalece a identidade, garante a continuidade cultural e sustenta a agência política dos Apinajé. É, portanto, um instrumento de afirmação territorial e resistência, indispensável para compreender a dinâmica sociocultural e política desse povo.

Odair Giralдин

Pintura corporal na comemoração de formatura. Aldeia Mariazinha, Tocantins, 2015
Fotografia

Para os Apinajé, a pintura corporal constitui uma linguagem visual que comunica posições, idades e pertencimentos. Há grafismos específicos para crianças, jovens e anciãos, acompanhando as transformações do corpo ao longo da vida. Jovens mulheres utilizam a pintura *Gwra kà* (casca de buriti), enquanto jovens homens usam a *Amànxwa* (dente de piranha).

Essas pinturas aparecem em momentos marcantes da cultura do povo, como rituais, relações de amizade formal e funerais, quando o corpo é preparado e ornamentado. Mais do que uma decoração, os grafismos representam uma rede de significações estéticas que envolve o corpo, o tempo e a vida coletiva.
(Reinan Ramos dos Santos)





Segundo a antropóloga Raquel Pereira Rocha, o choro ritual é, para os Apinajé, uma forma de expressão recorrente em momentos de passagem, como chegadas, casamentos, nomeações, morte e luto. Os *mẽ myrmãpĩ* são choros de lamentação realizados de forma intensa, geralmente por mulheres agachadas, que entoam narrativas dirigidas a pessoas vivas ou mortas. Há também os *mẽ myrmākati*, cantados e executados em pé, frequentemente por mulheres mais velhas, cujos conteúdos remetem a mensagens

dos mortos aos vivos, além dos *myrmākati*, que articulam vozes e perspectivas diversas, incluindo humanos, espíritos e outros seres. O registro acima refere-se a uma cerimônia de casamento coletivo, realizada em 2009, na qual quatro casais se uniram. Nesse contexto, o choro ritual foi realizado pelas mulheres como forma de apaziguar os espíritos de familiares falecidos, evitando interferências sobre os noivos e estabelecendo uma mediação entre os vivos e mortos. (Reinan Ramos dos Santos)



Luis Olinto
Trançado da palha na aldeia
São José, Tocantins, 1980
Fotografia
Acervo da FGV CPDOC

< **Raquel Pereira Rocha**
Noivos durante a cerimônia
de casamento, 2009
Fotografia

O cientista social e fotógrafo Luis Olinto visitou o povo Apinajé no início dos anos 1980, a convite do antropólogo José Reginaldo Gonçalves, e permaneceu por cerca de dois meses em campo. Nesse período, realizou registros de pessoas, rituais e atividades cotidianas. Em 2024, doou seu acervo à FGV CPDOC, contribuindo para a preservação desse conjunto de imagens. O registro acima mostra o trançado da palha, etapa central na feitura das paredes das casas. Entre os Apinajé, a palha de babaçu é preparada e entrelaçada manualmente,

formando superfícies que podem funcionar como vedação ou base para o barro batido. Esse trabalho exige domínio técnico e conhecimento dos materiais do Cerrado, articulando corte, secagem e amarração das fibras vegetais. As casas, geralmente dispostas em forma circular, combinam essas paredes com coberturas de palha, compondo um ambiente adaptado ao clima. Nesse contexto, o gesto de trançar não é isolado, mas parte de um fazer coletivo que transforma matéria vegetal em abrigo e estrutura o espaço da vida na aldeia. (Reinan Ramos dos Santos)

Curt Nimuendaju

Caçador camuflado com
folhas de palmeiras, déc. 1920–1930.
Acervo do Staatliche Kunstsammlungen,
Dresden, Alemanha



Considerado uma figura central da Antropologia no Brasil, Curt Nimuendaju (1883–1945) viveu no país desde 1903 e trabalhou com diversos povos indígenas, entre eles os Apinajé, no atual Tocantins. Utilizou a fotografia como forma de registro e reuniu coleções para museus por meio de trocas e negociações, evitando práticas de pilhagem. Parte desse acervo foi perdida no incêndio do Museu Nacional.

A caça foi historicamente uma das principais fontes de alimento no Cerrado entre os Apinajé, realizada a partir de conheci-

mentos sobre o ambiente e de cuidados corporais específicos, como restrições alimentares, controle de odores e uso de plantas. Após o abate, há regras sobre o consumo e destino dos restos do animal. Segundo a sua narrativa de origem, os animais eram inicialmente mansos, até que um episódio envolvendo Myyti (Sol) e Mytwrýyre (Lua) provocou a sua dispersão. A partir disso, a relação entre humanos e animais passa a exigir atenção, medida e respeito, sob o risco de consequências para o próprio caçador. (Reinan Ramos dos Santos)

Roberto DaMatta

Corte de cabelo, 1967
Fotografia
Acervo da FGV CPDOC



O antropólogo Roberto DaMatta doou o seu arquivo pessoal sobre o povo Apinajé à FGV CPDOC, reunindo cerca de 2 mil fotografias, além de gravações e filmes realizados em campo, conjunto que deu origem ao projeto colaborativo com o povo Apinajé. Em 2026, a FGV CPDOC, em colaboração com a FGV Conhecimento, publicou o volume *Mê àhpumunh Karô – Cem anos de registros Apinajé*.

O cabelo funciona como um marcador visível de momentos de transformação para o povo Apinajé. No passado, um corte

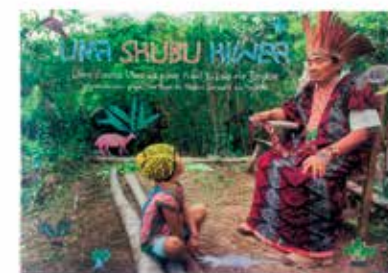
específico — com um sulco atravessando a cabeça — distinguia o grupo de outros povos, como Timbira. Hoje, esse corte aparece sobretudo em rituais. O nascimento de um filho implica um período em que os pais não cortam o cabelo, encerrado posteriormente por uma cerimônia; da mesma forma, durante o luto, o cabelo cresce até o ritual que marca o seu término. Nesse contexto, o cabelo indica estados transitórios da pessoa, tornando visíveis processos como nascimento, luto e mudança de condição, que se inscrevem no corpo ao longo da vida (Reinan Ramos dos Santos).



Acelino Sales Tuí Huni Kuin
Kape Tawa Pukeni (História do Jacaré), 2020
 Acrílico sobre tecido, 162 x 223 cm
 Coleção de Charles Cosac



Maspã Huni Kuin
História do parto, 2020
 Acrílico sobre tecido, 76 x 146 cm
 Coleção Museu de Arte do Rio – MAR
 Secretaria Municipal de Cultura da cidade
 do Rio de Janeiro



Pajé Dua Busê
Una Shubu Hiwea: livro escola viva do povo
Huni Kuin do Rio Jordão, 2017
 Publicação 382 p.
 Coleção Museu de Arte do Rio – MAR / Secretaria
 Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro
 Doação de Anna Dantes



Xadalu Tupã Jekupé

Invasão colonial Yvy Opata – a terra vai acabar, 2022

Reprodução sobre PVC estruturado
com metalon, 176 x 360 x 36 cm

Foto de Gabi Carrera



Xadalu Tupã Jekupé é um artista indígena, nascido no Pampa gaúcho, em Alegrete, no ano de 1985. Ele é de origem Guarani, ligada aos indígenas que historicamente habitavam as margens do Rio Ibirapuitã, na antiga terra Araranguá: os Guarani Mbyá, Charrua, Minuano, Jaros e Mbone. Em suas obras, utiliza serigrafia, pintura, fotografia e diversos objetos que abordam a tensão entre as culturas indígena e ocidental nas cidades, com pesquisa ligada aos processos coloniais de conversão, catequização e apagamento dos povos e da memória indígena. Como artista residente, já esteve em diversos países da Europa, bem como em cidades pelo Brasil afora.

O trabalho de Xadalu Tupã Jekupé envolve questões de identidade e pertencimento indígenas, sobretudo no contexto urbano. Cenas e ícones de retomada, fabulações com mitos de origem Guarani e arte com *stickers* (adesivos) são temas recorrentes de sua produção, que tem, nas paredes da cidade, o seu local de atuação. O reconhecimento da diáspora dos povos originários, portanto, é a principal tônica de sua obra. Na exposição, o título da série fotográfica *Seres invisíveis*, de 2016, nos faz contemplar fotografias em preto e branco do povo Guarani, instaladas no formato de lambe-lambe, como intervenção urbana em vários pontos do centro de Porto Alegre. Em maioria, os retratados



olham fixamente para quem os observa, causando um estranhamento de “quem vê quem”. Afirmativas da presença indígena, essas imagens falam de presença e resiliência, nos fazendo refletir sobre como a história é contada e os indivíduos que antecedem essa narrativa, ainda que esquecidos ou não contemplados por ela. Com a ajuda de jagaretê (uma onça-pintada de contornos cartunescos reproduzida massivamente por meio de adesivos) e outros membros de uma fauna gráfica desenvolvida e disseminada por Xadalu, a sua arte constitui um poderoso recurso contra o apagamento das culturas indígenas no Rio Grande do Sul. (Georges Gonçalves)

Xadalu Tupã Jekupé
Seres invisíveis, 2017
 Fotografia em caixa de luz, 43 x 30 x 10 cm
 Coleção particular



Yy Arandu, o nosso rio que corre por dentro

Xadalu Tupã Jekupé

ARTISTA VISUAL

Yy Arandu é uma sensibilidade para escutar, com o próprio, corpo os sinais da água na natureza. É como se fosse um par de orelhas gigantes tentando captar a linguagem do rio por meio da sensibilidade. Entender que as águas são profundas e frias no inverno e mornas e rasas no verão, além de entender o tempo e a força da correnteza, é escutar o som das águas nas pedras tentando se comunicar com os nossos espíritos.

Eu nasci à beira de um rio chamado Ibirapuitã. Aquele rio era o quintal da minha casa na antiga terra indígena do Araranguá, na cidade de Alegrete. Eu passava horas escutando e observando a correnteza do rio. A minha avó conhecia como ninguém o Yy Arandu. Na época, eu pensava que aquilo era um poder e, hoje, eu tenho certeza de que é.

No inverno, à noite, quando escutava o barulho do rio nas pedras durante a chuva, ela chegava à beira dele com a sua taquara mágica e media o quanto estava cheio. Se o rio passasse de uma marcação definida, minha avó sabia que teríamos de sair, pois ele ia encher e querer o espaço dele. Morar na beira do rio é assim: saber entender o quanto a natureza é superior a nós...

O girino originário

A criação da água aconteceu num tempo muito antigo, na mais profunda escuridão, localizada no útero do universo. Os seres, com os seus espíritos antigos, vagavam pelo vazio eterno numa caminhada sem fim. Eles carregavam a própria luz, pois ainda não haviam nascido os irmãos Jaxy (lua) e Kuaray (sol).

Nesse contexto, apareceu o girino originário, que carregava dentro de si pequenas gotas-d'água dos deuses. Ele vagava e vagava, movimentava-se com uma força descomunal, até que encontrou o primeiro raio de luz e partiu-se ao meio. As gotas-d'água cresceram e se transformaram numa enorme bola de água indomável, com vida própria. Era uma verdadeira divindade da natureza...

Yvy Tenondé, o primeiro mundo

Enquanto a imensa bola d'água se movimentava ferozmente, apareceu o Nhanderu Tenondegua em cima de seu Apyka, um banco sagrado em forma de onça que flutuava e estava muito perto de tocar a água.

Em meio à escuridão, abriu-se um feixe de luz e começou a criação das cinco palmeiras azuis celestiais. Eram as palmeiras eternas, as

primeiras árvores a serem criadas. As suas raízes não precisavam de terra e flutuavam com a força dos ventos. Junto ao banco sagrado veio o tatu-bola, que se multiplicava apenas com um punhado de terra colado na água por deus, à medida que o animal cavava cada vez mais.

Até que se formou o território Yvy Tenondé, que correspondia ao perímetro do Aquífero Guaraní. A partir do Yvy Byté, o umbigo da Terra, foram criados os cinco grandes rios, conhecidos hoje como Rio Paraguai, Rio Uruguai, Rio da Prata e Rio Iguaçu.

Os habitantes da Yvy Tenondé viveram em paz no primeiro mundo por muito tempo, até o dia em que se desentenderam com os deuses, pois as divindades resolveram destruir a Yvy Tenondé através de um cataclisma climático. Então, a Terra adormeceu em meio à escuridão por dezenas de invernos.

Yvy Vai Terra, o segundo mundo perecível

A antiga Terra ficou adormecida por longos invernos, até que o brotar de uma flor fez o impossível acontecer. Os ventos mornos se aproximaram e um novo mundo começou a surgir. Do sagrado fruto do primeiro Yvy Byté, surgiram as primeiras vertentes de água, e os rios, que haviam virado cicatrizes na Terra, foram invocados e tiveram contato com a água, criando vida. Então, rios cheios de vida renasceram no território chamado Yvyrupa, a terra sem fronteiras, em que os rios eram estradas e determinavam o ritmo e as escolhas do Jeguatá, a caminhada da vida.

A vida era bonita. Havia muitas dificuldades, mas a cultura e a natureza encantavam o território sagrado. A caminhada era sem fronteiras e o horizonte fazia sonhar. O estilo de vida, com os princípios Guaraní Nhandereko, era construído como um ritual de boas práticas na bonita caminhada.

Até o dia em que os colonizadores chegaram em barcos gigantes. Com o espírito da ganância e da destruição, eles trouxeram doenças e guerras; escravizaram e criaram fronteiras. O território Yvyrupa nunca mais seria o mesmo, pois o choque entre as culturas indígenas e a dos colonizadores teve um impacto irreversível para os indígenas.

Por isso, chegamos aos dias atuais com um pedido de socorro da Mãe Terra. Os rios, veias abertas da nossa mãe, estão agonizando. Alguns foram enterrados pelas construções das cidades e outros foram transformados em esgoto. Há também muitos deles envenenados no campo.



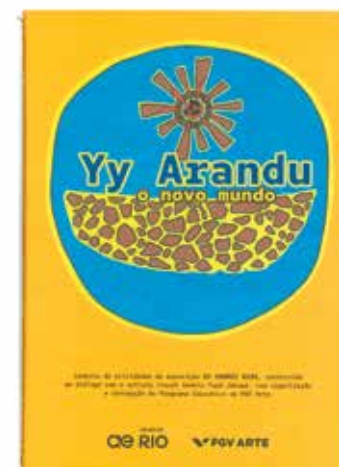


E se os rios secarem? E se os rios morrerem? A cultura Guarani diz que temos um rio que corre dentro de cada um de nós. Se for assim, será que o nosso rio sobrevive?

O terceiro mundo e a grande canoa

Ainda na cosmologia Guarani, muitos sábios falam sobre o próximo formato de sociedade que o mundo terá. Eles pensam que o futuro mapa terá a forma parecida com a de uma canoa, por isso vamos precisar de união e força. Não haverá mais o sol Kuaray, que voltará para a sua morada celestial com Jaxy, a irmã lua.

No alto, haverá uma grande fogueira em formato de relógio. Quando chegar esse dia, será preciso muito tempo para sentar-se, olhar para a grande fogueira, repensar tudo aquilo que não faz sentido e usar o Rekoa, as boas maneiras do bem-viver.



Esse texto foi originalmente concebido para Yy Arandu: o novo mundo, caderno de atividades da exposição *Eu chorei rios*. Elaborado em diálogo com o artista, o material foi organizado e produzido pelo Programa Educativo da FGV Arte como parte das ações de mediação e formação vinculadas à mostra.



Xadalu Tupã Jekupé

Oĩ Yakã oxyry va'e nhadere, 2026

Pintura mural, 320 x 2.800 cm

EXECUÇÃO Rudá, Luis Flávio Trampo, Vinícius Amorim

Foto de Gabi Carrera

Arte indígena como forma de conhecimento: a programação acadêmica de *Eu chorei rios*

Blanche Marie Evin da Costa

Charlotte Riom

Laura Belik

Paula Baltar

COORDENAÇÃO ACADÊMICA DA FGV ARTE



Autoria desconhecida

Pontas de flechas, s.d.
Vidro vulcânico (obsidiana)
Medidas variadas
Coleção particular

Ao lado da educação física, já uma fila enorme de pedagogos modernos sustenta que deve vir imediatamente a educação artística, isto é, a educação propriamente dos sentidos e das emoções. Essa deve proceder a educação do intelecto e do espírito, e, ao invés de um aprender primeiro a geografia ou a matemática e o outro se impregnar do catecismo ou de filosofia, aprendam primeiro a ver os objetos, a distinguir os sons, o sentir da vida palpitante das coisas por si mesmas.

Mário Pedrosa, em *A força educadora da arte* (1946).

Desde 2023, ano de criação da FGV Arte, minicursos e seminários vêm sendo organizados em um espaço com forte vocação acadêmica. Com a continuidade de seu projeto educacional, o Acadêmico da FGV Arte foi criado em 2025 com uma proposta formativa, crítica, interdisciplinar e científica que parte, sobretudo, dos diálogos e das questões elaboradas pela curadoria das exposições em cartaz. Em 2026, as atividades se intensificaram, tanto quantitativa quanto geograficamente, com a realização de cursos e encontros também na FGV SP.

O ciclo de atividades educacionais e formativas da mostra *Eu chorei rios: arte dos povos originários da América*, com a curadoria de Paulo Herkenhoff e Glicéria Tupinambá, buscou ampliar a reflexão sobre a valorização das culturas e dos saberes dos povos originários das Américas por meio de uma abordagem interdisciplinar, que reuniu antropologia, educação, curadoria, políticas públicas, museologia, cinema e história da arte.

A programação foi inaugurada com uma conversa entre os curadores Paulo Herkenhoff e Glicéria Tupinambá, concebida como uma aproximação crítica ao projeto curatorial da exposição. O encontro, organizado por Reinan Ramos dos Santos, pesquisador da FGV Arte, apresentou ao público as principais questões que orientaram a construção da mostra, refletindo sobre os desafios de reunir produções de diferentes povos indígenas da América sem submetê-las a categorias homogêneas ou exclusivamente etnográficas. Ao longo da conversa, foram discutidos temas como memória, território, restituição de patrimônios culturais, protagonismo das mulheres indígenas e arte como forma de pensamento, evidenciando a construção compartilhada da curadoria entre uma liderança indígena e um dos

principais curadores brasileiros. O diálogo permitiu compreender a exposição como um espaço de encontro entre diferentes regimes de conhecimento, reafirmando a arte indígena como produção contemporânea, intelectual e politicamente atuante.

O primeiro minicurso do ciclo, “Diálogos entre estética e antropologia”, ministrado pela professora titular de Estética e Teoria da Arte da Universidade Federal da Bahia (UFBA) Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, buscou oferecer um panorama das relações entre a antropologia e a institucionalização da história da arte como área acadêmica. Ao longo de quatro aulas, temas como o primitivismo na história da arte europeia, a relação contemporânea entre arte moderna e antropologia, a criação dos museus etnográficos, a distinção entre arte e artefato, a arte e a etnografia entre os modernistas brasileiros e a construção poética dos movimentos Pau-Brasil e Antropofagia foram discutidos com o objetivo de contextualizar o campo da antropologia e a sua instrumentalização pelas instituições de arte.

Dando continuidade à programação, foi realizada a exibição de *As hiper mulheres* (2011), seguida de um diálogo com os diretores do documentário, Takumã Kuikuro e Carlos Fausto. A atividade, organizada por Reinan Ramos, integrou a programação concebida para ampliar, por meio de diferentes linguagens, as questões propostas pela mostra *Eu chorei rios*, aproximando o público de debates sobre arte, cinema, antropologia e produção intelectual indígena contemporânea. Ao reunir um cineasta Kuikuro e um antropólogo cuja trajetória está profundamente ligada ao Alto Xingu, o encontro evidenciou o caráter colaborativo que orientou a realização do filme e a construção de um campo compartilhado entre pesquisa, criação e transmissão de conhecimentos dos povos originários.

Centrado no ritual feminino Jamurikumalu, o filme acompanha um dos mais importantes acontecimentos cerimoniais do Alto Xingu, revelando as relações entre canto, corpo, memória e vida coletiva. Presente também na seleção audiovisual da exposição, a obra expande as questões propostas pela mostra ao compreender o cinema como um espaço de elaboração estética, preservação e transmissão de saberes, no qual os povos indígenas não apenas se tornam um objeto de representação, mas assumem o protagonismo na construção das próprias imagens e narrativas. O diálogo entre os diretores permitiu aprofundar junto ao público as etapas de realização do filme, os desafios da colaboração intercultural e o papel do audiovisual na continuidade e renovação das cosmologias indígenas no presente.

Já o segundo minicurso do ciclo acadêmico, intitulado “Contemporaneidades indígenas e quilombolas”, foi ministrado por José Maurício Arruti, professor da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e pesquisador do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebap). Ao longo de quatro aulas, o docente propôs uma reflexão crítica sobre as formas de representação dos povos indígenas e quilombolas na sociedade brasileira. Frequentemente apresentados como externos à sociedade nacional, remanescentes de processos históricos concluídos, portadores de tradições fixas ou destinados ao desaparecimento e à assimilação, esses povos foram discutidos a partir do conceito de contemporaneidade.

Em contraposição a tais leituras, o curso atuou nos dilemas e nas transformações do presente, destacando a elaboração de projetos políticos, a defesa de direitos, a produção de conhecimento, a presença crescente nas universidades, a criação de museus próprios, a mobilização de ferramentas digitais, a articulação de redes nacionais e internacionais e a construção de respostas autônomas aos desafios ambientais, econômicos e culturais do século XXI. Pensar as contemporaneidades indígenas e quilombolas significou, assim, utilizar essas experiências para interrogar criticamente categorias como Estado, cidadania, patrimônio, educação e produção do futuro.¹

O terceiro minicurso do ciclo, “O corpo no mundo: cantorias, narrativas e adornos indígenas”, foi coordenado por Charlotte Riom (FGV Arte) e Sara Seilert (Memorial dos Povos Indígenas) e reuniu Eduardo Viveiros de Castro, Júlio Kamêr Ribeiro Apinajé, Rosilene Teptyk Apinajé, João Dantas, Asariku Wauja e Els Lagrou. Ao longo de cinco encontros, foram abordadas as relações entre corpo, identidade e cosmologia a partir de diferentes expressões das culturas indígenas, como a musicalidade, as narrativas orais, as brincadeiras e a pintura corporal. Em diálogo com a antropologia, a história da arte e os saberes indígenas, as aulas refletiram sobre os modos de conhecer, criar e habitar o mundo que desafiam as distinções ocidentais entre natureza e cultura, compreendendo o corpo como um lugar de conhecimento, memória e relação. Voltado a educadores, estudantes e interessados nas áreas de artes e ciências humanas, o minicurso contribuiu para expandir os repertórios pedagógicos e promover uma aproximação crítica com as formas indígenas de produção e transmissão de saberes.

1 ARRUTI, José Maurício. Por que a educação escolar quilombola é relevante para a democracia? *Jornal Nexa*, 2026.

O quarto e último minicurso do ciclo, “Objetos vivos: artes e curadorias indígenas nos museus”, coordenado pelo antropólogo e curador do Museu de Arte de São Paulo (Masp) Guilherme Giufrida, trouxe ao debate diferentes perspectivas sobre a circulação, a classificação e a preservação de objetos indígenas em instituições museológicas. Organizado em quatro encontros, reuniu pesquisadores, artistas e curadores indígenas para refletir sobre as transformações sofridas por objetos culturalmente vivos ao serem incorporados às coleções dos museus e enquadrados em categorias ocidentais de patrimônio, arte ou artefato.

Sandra Benites discutiu os processos de reclassificação dos objetos indígenas nos museus; Naine Terena apresentou casos emblemáticos de restituição de bens culturais; Renata Tupinambá analisou comparativamente as práticas curatoriais indígenas em diferentes contextos internacionais, incluindo América Latina, América do Norte, Oceania e Norte da Europa; e Denilson Baniwa refletiu sobre as tensões produzidas pela inserção da arte indígena no sistema da arte contemporânea e nas instituições museológicas.

A primeira aula aberta da programação foi ministrada pela historiadora de arte Fernanda Pitta, professora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), e teve como tema a pesquisa artística de Glicéria Tupinambá. Partindo da leitura crítica de gravuras, relatos de viajantes e objetos preservados em coleções europeias, a conferência analisou como a artista transforma imagens produzidas durante o período colonial em espaços de reconhecimento das permanências culturais de seu povo. Ao acompanhar a sua investigação sobre mantos, bordunas, técnicas de tecelagem e outros objetos de origem tupinambá, a aula evidenciou como acervos museológicos e arquivos históricos podem ser reinterpretados a partir de perspectivas indígenas contemporâneas, convertendo-se em instrumentos de retomada cultural, produção de memória e projeção de futuros.

Ao longo de quatro minicursos, duas aulas abertas e dois diálogos, a programação acadêmica da exposição *Eu chorei rios: arte dos povos originários da América* buscou ampliar o debate sobre a valorização das culturas e dos saberes dos povos originários por meio de uma abordagem interdisciplinar. As atividades reuniram pesquisadores, artistas, curadores, antropólogos, lideranças indígenas e estudantes em torno de questões que atravessam a história da arte, a antropologia, a museologia, a educação e as políticas culturais.

Ao colocar em perspectiva temas como a constituição da história da arte, as relações entre arte e antropologia, a atuação contemporânea dos povos indígenas e quilombolas, a circulação de objetos vivos nos museus e os processos de restituição patrimonial, o ciclo procurou contribuir para a construção de novas formas de compreender a produção artística indígena e os lugares que ocupam nas instituições culturais. Mais do que apresentar conteúdos especializados, a programação reafirmou o compromisso do Acadêmico da FGV Arte com a produção e a circulação de conhecimento crítico, fortalecendo o diálogo entre universidade, cultura e sociedade.

Programação acadêmica *Eu chorei rios*

Maio

Conferência inaugural com os curadores
Paulo Herkenhoff e Glicéria Tupinambá

Minicurso “Diálogos entre arte, estética e antropologia”,
com Rosa Gabriela de Castro Gonçalves (UFBA)

Julho

Minicurso “O corpo no mundo – modos indígenas de aprender
e ensinar”, com o professor Dr. Eduardo Viveiros de Castro.
Coordenação de Sara Seilert (MPI) e Charlotte Riom (FGV Arte)

Exibição e debate do filme “As Hiper Mulheres”, com os diretores
Takumã Kuikuro e Carlos Fausto.

Agosto

Minicurso “Objetos vivos: artes e curadorias indígenas
nos museus”, com coordenação de Guilherme Giufrida (MASP)
e Laura Belik (FGV Arte).

Setembro

Aula “Glicéria Tupinambá: imagens parente, pacificação
do branco e futuros Tupinambá”, com Fernanda Pitta.



Olinda Tupinambá
Kaapora, 2020
Video, 20'08"
Coleção da artista

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS

PRIMEIRO PRESIDENTE FUNDADOR
Luiz Simões Lopes

PRESIDENTE
Carlos Ivan Simonsen Leal

VICE-PRESIDENTES
Clovis José Daudt Darrigue de Faro
Marcos Cintra Cavalcanti de Albuquerque

EU CHOREI RIOS

CURADORIA
Glicéria Tupinambá
Paulo Herkenhoff

CONCEPÇÃO E ORIENTAÇÃO
Paulo Herkenhoff
Sidnei Gonzalez
Sílvia Finguerut

Todos os esforços foram feitos para
contactar com os detentores dos
direitos das imagens. Em caso de
omissão, faremos todos os ajustes
necessários em futuras edições

FGV ARTE

COORDENAÇÃO
Maria Fernanda Baigur

COORDENAÇÃO DE DESENVOLVIMENTO
ACADÊMICO
Blanche Marie Evin da Costa
Charlotte Riom
Laura Belik
Paula Baltar

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO
Marina Bichara

PESQUISA E EDIÇÃO DE TEXTOS
Reinan Ramos dos Santos

DESIGN GRÁFICO
Fernando Leite

REVISÃO DE TEXTOS
Georgia Pignataro
Lia Mota
Luana Marques

PROJETO EDUCACIONAL
Felipe Barros da Silva

EDUCADORES
Alan Muniz de Souza
Camila de Medeiros Faleiros
Carlos Eduardo de Azevedo Silva
Georges Gonçalves

PRODUÇÃO INSTITUCIONAL
Ana Pimenta

PRODUÇÃO DE GALERIA
Luana Alves

PRODUÇÃO EXECUTIVA
Barbara Rodríguez

COMUNICAÇÃO E GESTÃO
DE MÍDIAS SOCIAIS
Amanda Montenegro
Clara Mello
Daniel Grehs
Gabriela Mazza
Gustavo Senna
Isabella Xavier
Luana Bianchi
Maria Antônia Soeiro
Maria Clara Lewenkopf
Maria Eduarda Gimenes

GESTÃO FINANCEIRA
E ADMINISTRATIVA
Elaine Pereira
Nicolle Plaas Voss

CURADORIA BOTÂNICA
Everton Hilo de Souza

Exposição produzida pela
equipe FGV Arte com a colaboração
dos seguintes profissionais:

PROJETO EXPOGRÁFICO
Leila Scaf Rodrigues

CENOTÉCNICA
Gabarito

MONTAGEM DAS OBRAS
Kbedim

MUSEOLOGIA
Bruna Lustosa
Bruna Nicolau
Ramon Oliveira

PROJETO DE ACESSIBILIDADE
Conecta Acessibilidade

IMPRESSÃO FINE ART
Aragon
Thiago Barros
Estúdio Lupa

MOLDURAS
Moldurax
Metara

SINALIZAÇÃO
AJB Comunicação visual
Convix
Jpeg Digital
Profisinal

ILUMINAÇÃO
Julio Katona

AUDIOVISUAL
EVJ Produções
Linha D Montagem

MATERIAL EDUCATIVO
Xadalu Tupã Jekupé

ASSESSORIA DE IMPRENSA
Monica Villela

SEGURO DAS OBRAS
Howden Corretora de Seguros
EZZE Seguros

TRANSPORTE DAS OBRAS
Fink Expo

IMPRESSÃO DO CATÁLOGO
Leograf

AGRADECIMENTOS
A Gentil Carioca
Adriana Fernandes
Aegea – Águas do Rio
Ailton Krenak
Almeida & Dale
Ana Buarque
Ana Pellegrini
Andréa Zabrieszach Santos
Andressa Iremex Apinajé

Associação Selvagem
Bruna Sanjuan
Bruna Nicolau
Caetana Nestorov
Carmen Fajardo
Cassiano Kosêt Sotero Apinagé
Celso Castro
Charles Cosac
Clara Jares
Claudio Anjos
Comlurb
Cristiano Vasconcelos
Eduardo Brandão
Eduardo Paes
Fabio Settimi
Felipe Milanez
Flávia França
Frances Reynolds
Francy Baniwa
Frederico Pellachin
Fundação Itaú
Gabriel Cardoso
Galeria Estação
Galeria Inox
Galeria Portas Vilaseca
Galeria MaPa
Galeria Vermelho
Gomide&Co
Guy Veloso
Ileana Pradilla
Instituto Moreira Salles
Irapoan Cavalcanti de Lyra
Jan Fjeld
Jéssica Tupinambá
Júlio Kamêr Apinajé
Laura Dias Leite
Laura Guimarães
Livia Maria Rodrigues Paiva
Luiz Márcio de Carvalho
Luiz Zerbini
Luiza Martelotte
Mara e Marcio Fainziliber
Marcelo Palotta
Marcos Gallon
Maria Aparecida Amnhàk Apinajé
Marta Batista
Mauro Saraiva
Museu de Arte do Rio – MAR
Museu do Amanhã
Odair Giralдин
Pedro Buarque de Hollanda
Rafaela Campos
Ricardo Pilotto
Sara Seilert
Sílvia Monnerat
Sofia Fan
Thaissa Lamha
Vera Lucia Nascimento

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca Mario Henrique Simonsen/FGV

Eu chorei rios: arte dos povos originários da América.

Curadoria: Glicéria Tupinambá, Paulo Herkenhoff.

Rio de Janeiro: FGV Arte, 2026. 216 p.

Catálogo da exposição realizada na Fundação Getúlio Vargas,
Rio de Janeiro, de 6 de maio de 2026 a 30 de setembro
de 2026.

ISBN 978-65-02-24593-4

1. Arte indígena – Exposições. 2. Indígena – Arte –
Exposições. I. Tupinambá, Glicéria. II. Herkenhoff,
Paulo, 1949-. III. FGV Arte.

Elaborada por Mariane Pantana Alabarce – CRB-7/6992