

Da Amazonia à Sapucaí: pela transformabilidade da história da arte

Emerson Dionisio G. de Oliveira
Marize Malta
Maria de Fátima M. Couto

Como citar:
OLIVEIRA, E. D. G. de; MALTA, M.; COUTO, M. de F. M. Da Amazonia à Sapucaí: pela transformabilidade da história da arte. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 9, n. 3, p. 01–27, set. 2025. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8682707. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8682707.

Imagem [modificada]: Feliciano Lana, Cobra-Canoa da Transformação, aquarela e caneta; 28,7 x 19,9 cm; acervo Museu da Amazônia. Fonte: https://museudaamazonia.org.br/pinturas-de-feliciano-lana/.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

Da Amazonia à Sapucaí: pela transformabilidade da história da arte

From Amazonia to Sapucaí: for the transformability of art history
De la Amazonía a Sapucaí: por la transformabilidad de la historia del arte

Emerson Dionisio G. de Oliveira; Marize Malta; Maria de Fátima M. Couto
Editoras

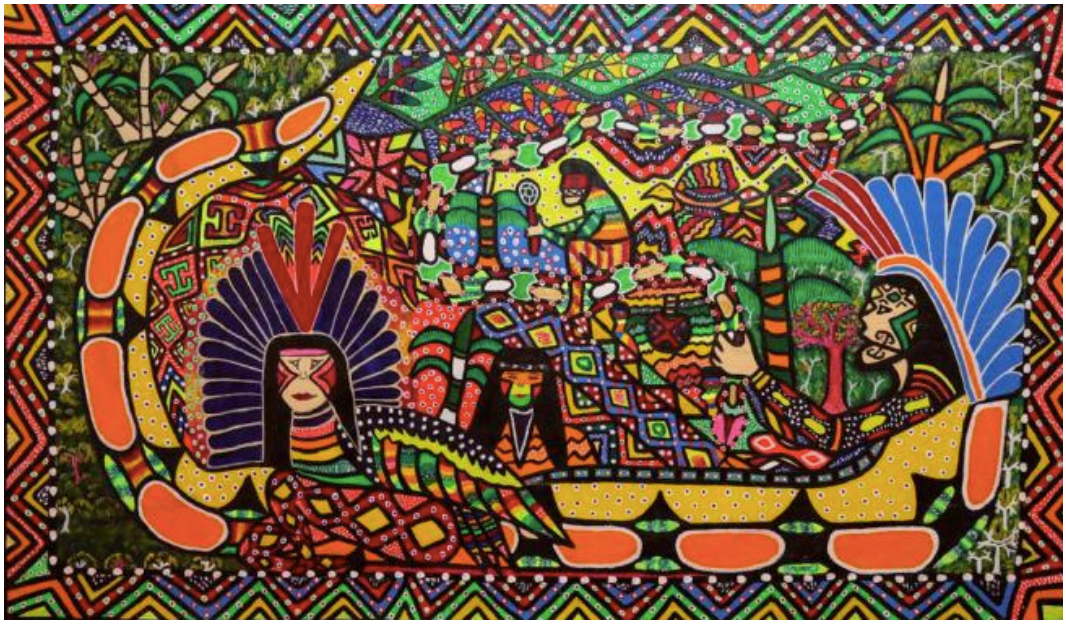


FIG.1. MAHKU Ibã Huni Kuin, Yube nawa aibu, 2024, acrílica sobre tela, 160 x 97cm. Divulgação.
Fonte: Portal Cultura/ Cultura Rede de Comunicação.

"Não estamos fora da Terra: somos a própria Terra", afirma Aline Ambrósio, curadora da exposição *Espíritos da Floresta: Mahku*, realizada na Caixa Cultural Belém, aberta em outubro de 2025, semanas antes do início da COP30, a conferência das Nações Unidas sobre Mudança do Clima, que ocupou Belém do Pará, umas das metrópoles amazônicas. Em sua proposta de apresentar pinturas inéditas do coletivo Movimento dos Artistas Huni Kuin[1] (MAHKU) [Fig.1], Ambrósio conciliou *florestania* e *floresticidade*, ou seja, o direito de pertencimento à floresta e o direito de conviver

em harmonia na floresta. Esses direitos foram constantemente desafiados, uma vez que, pela perspectiva arqueológica e colonial (Gomes, 2002), até nosso presente, a Amazônia é um dos territórios mais disputados do planeta, espacial e simbolicamente.

Na imagem, não há separação de iconografias que pertençam exclusivamente a categorias como humana, animal, vegetal, geométrica, objetal, simbólica, real ou onírica. Todas estão coligadas e fundidas, numa explosão de formas e cores que se apresentam numa epifania do mundo vivido e imaginado pelos Huni Kuin. Essas formas de olhar a *florestania* e a *floresticidade* invocam outras visões e posturas do mundo da arte. Ao mesmo tempo, importante ponderar sobre a materialidade com que essas imagens se constroem, fazendo uso de suportes (tecido para compor a tela) e materiais (tintas industrializadas) consagrados no campo das artes visuais, num processo de negociação de como adentrar nos espaços de visibilidade da arte contemporânea evitando categorizações como arte popular ou artesanato. Ao mesmo tempo, não há chassi, muito menos moldura, relativizando o modo como pinturas tradicionalmente foram e ainda são expostas. Muitas etnias indígenas, assim, deslocam-se do lugar-comum em que foram colocadas (o preconceituoso primitivismo ingênuo, estancado em um passado) e convocam seu direito, mais que legítimo, de participação cidadã no mundo presente social e político. Essa presentificação retira muitos grupos de um pretenso isolamento e faz com que ocupem espaços antes interditados a eles, num movimento de autopromoção e plena consciência de sua contribuição nos processos da globalização, inclusive da arte.

O coletivo Mahku é um dos mais conhecidos projetos artísticos – podemos pensar em programa visual – oriundos das populações ancestrais amazônicas na atualidade. O coletivo surge por volta de 2012, sob a liderança de Ibã Huni Kuin, "exímio cantor de *nixi pae*" (Lagrou; Velthem, 2018). Após mostrar as pinturas do grupo na exposição *Histoires de Voir* na Fundação Cartier, em Paris, em 2012, o coletivo ganhou uma visibilidade crescente dentro e fora do país, cujo momento mais emblemático foi a criação do painel da fachada do Pavilhão Central do Giardini, na 60ª edição da Bienal de Veneza (2024), intitulado *Kapewë Pukeni*, que, de forma sintética, significa jacaré-ponte, uma representação da origem do povo Huni Kuin.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

A produção visual do coletivo é um processo de tradução que, nas palavras de Ibã, significa "pôr no sentido" (Mattos; Ibã, 2017: 65) os cantos *huni mekas*. Tais cantos operam dentro do ritual com ayahuasca (*nixi paeé*). Quando postos nos desenhos e pinturas, indicam uma forma de apresentar a conexão que emerge do contato com o grande espírito e com os seres criadores (*yuxibu*) e o humano (*yuxin*) (Bomfim, 2025: 3). Trata-se de um processo contemporâneo, capitaneado por Ibã com a publicação de seu livro *Nixi Pae* – o espírito da floresta, de 2026, com transcrições coletadas por três cantores (*txanas*) nas terras do Rio Jordão, no Acre. Tais registros sonoros foram, nos anos seguintes, paulatinamente transportados para registros visuais. Assim, o coletivo cria "um repertório comum, de forma que os demais Huni Kuin, aqueles que não desenham, começam, recentemente, a relacionar determinados desenhos com determinadas músicas" (Dinato, 2018: 39). Certamente, esse processo incide na reinvenção das suas próprias tradições, de modo a mantê-las vivas e transmissíveis.

Os artistas Huni Kuin criaram um vocabulário visual comum efetivamente reconhecível no sistema da arte contemporânea atual (Dinato, 2019). Além disso, sua produção artística é constituída como forma de relacionamento entre o mundo branco e indígena; vincula-se diretamente aos anseios de preservação territorial e cultural da etnia, na medida em que popularizou o lema: "Vende tela, compra terra", segundo Ibã Huni Kuin. Daniel Dinato, ao analisar a atuação do movimento e sua história, aponta que o MAHKU visa pesquisar, retomar, recriar e transformar as tradições de seu povo. Dessa forma, a sua atuação política não está fundamentada em uma perspectiva nostálgica e estática da cultura Huni Kuin. Assim, como lembra Ambrósio, "o coletivo MAHKU reafirma não só a dimensão espiritual de sua produção, mas principalmente, a luta concreta pela reconquista de territórios ao redor das aldeias Huni Kuin, garantindo a preservação da floresta e de seus saberes ancestrais" (Ambrósio apud Artesoul, 2025).

A presença da produção Mahku no circuito de arte contemporânea brasileira e internacional auxiliou a reposicionar a antiga premissa de uma arte cooptada pelas elites não indígenas. O controle produtivo e a autoconsciência da criação de novos valores visuais em aliança com processos ancestrais da "cartografa à cosmologia visionária do cipó *nixi pae*" (Mattos; Ibã, 2017: 64) trouxeram uma nova complexidade

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

à relação entre o sistema das artes ocidentais e os artistas Huni Kuin.

Espíritos da Floresta: Mahku explicita uma mudança no modo como a produção cultural e artística da Amazônia começou a ser percebidas em outras geografias. Há muitos protagonistas nesse processo e ele não começou nem em 2025, nem graças a COP30, como demostram trabalhos como os de Claudia Andujar (Moraes, 2024), também apresentados durante a cúpula das Nações Unidas em Belém, no Centro Cultural Palacete Faciola, com curadoria de Eder Chiodetto. Seria infrutífero tentar lembrar de todos, mas podemos voltar nosso olhar na direção da segunda edição da Bienal das Amazônias (o plural explicita a dinâmica do evento).

Erigir uma bienal, mesmo que seja regional, é um processo difícil e custoso. A primeira edição funcionou quase como um manifesto de intenções. Como na lógica da antiga indústria fonográfica com a maldição do segundo disco, a edição seguinte iniciou um processo de consolidação que pode ser longo. Orientada pela lógica do sonho e com o tema "Verde-distância", a 2ª Bienal das Amazônias teve como curadora a equatoriana Manuel Moscoso e contou com a participação de 74 artistas, como Sara Flores, Aimemma Uai, L. Emperatriz Plácido San Martin, Antonio Paucar, Roberto Evangelista, Jaider Esbell, La Vulcanizadora (María Rojas Arias e Andrés Jurado), Feliciano Lana Dessana, entre outros. Adotando a lógica da pan-amazônica (com a inclusão do Caribe), a curadoria defendeu que a heterogeneidade interdependente da região ajuda a evitar um princípio identitário unificador: "Acre e Macapá, apesar de serem floresta, são lugares muito diferentes; ou Macas, no Equador; ou Iquitos no Peru; ou Leticia, na Colômbia", defendeu Moscoso (apud Alzugaray, 2025).

Enquanto na primeira edição da bienal estiveram presentes artistas indígenas mais reconhecidos no eixo Rio-São Paulo, como Denilson Baniwa, Gê Viana, Glicéria Tupinambá, Gustavo Caboco, Uýra Sodoma e Xadalu Tupã Jekupé, a presença de inúmeros artistas indígenas de diferentes etnias e nacionalidades menos conhecidos do público brasileiro evidencia as apostas da segunda edição da bienal. Dentre eles podemos citar Feliciano Lana, nome em português de *Kenhiporã* ("filho dos desenhos dos sonhos"). Filho de pai desana e mãe tukano, o artista apresentou obras que oscilam da realidade social da região do Rio Negro, no Amazonas, às intepretações de

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

sonhos, cosmovisões da tradição multiétnica da região como a cobra-canoa. Segundo os Tukanos (*Yepá Mahsã*), trata-se de uma cobra em transformação (*pamuri-yukesé ou pameri yukehse*) que transportou os primeiros ancestrais, também chamados de pessoas em transformação[2]. Em uma expressiva aquarela, Lana representa *pamuri-yukesé* [Fig. 2], que, em tradução literal, significa canoa de fermentação (Andrello; Nascimento, 2024: 11).



FIG.2. Feliciano Lana, *Cobra-Canoa da Transformação*, aquarela e caneta; 28,7 x 19,9 cm; acervo Museu da Amazônia.
Fonte: https://museudaamazonia.org.br/pinturas-de-feliciano-lana/; acesso dez. 2025.

E o que é essa imagem de fermentação? Vemos, com olhos treinados por imagens europeias, uma forma meio barco e meio cobra, com um indígena à frente. Ele parece navegar não em um rio, mas pelas cores, num mar de céu, com suas nuvens. O horizonte originado pelo encontro das margens escuras é estreito. A cobra-canoa não se dirige a ele. Ela se dirige ao seu próprio horizonte e espaço simbólico, que nega o espaço pictórico da perspectiva euclidiana. Só quem conhece o processo de

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

fermentação da mandioca, pode tentar alcançar a potência da imagem... Se esse nome é da língua portuguesa, que significa em termos bioquímicos uma transformação enzimaticamente controlada de um composto orgânico, o processo vivido é muito mais complexo do que a própria palavra usada no título. É uma agitação e transformação, uma combinação que leva a uma efervescência de ânimos.

Apesar de inúmeras palavras em português que incorporaram formas de dizer as coisas nas línguas e dialetos indígenas, elas foram traduzindo outros sentidos e perdendo as profundidades originais. Apesar de fermentar estar relacionada a transformar, aqui a questão é a importância do processo. Na imagem de Feliciano Lana, não é barco nem cobra que se apresentam. É o híbrido que se mostra na transição, como se nunca chegasse à conclusão do processo porque são sempre os dois em um. Se olhamos para uma canoa indígena como mero pedaço de madeira, somos nós que não sabemos ver que a cobra está ali.

Quimeras: a estética da transformação

A estética da transformação é um dos elementos matriciais para compor um amplo quadro de similitudes entre produções visuais em povos amazônicos distintos. Como o jacaré-ponte dos povos Huni Kuin, a cobra-canoa é representada em seu momento de conversão ou transição. Carlos Fausto (2023), a partir de suas pesquisas com os Parakanã, povo tupi-guarani do Xingu-Tocantis, e os Kuikuro, no Alto Xingu, defende que o modelo visual da maioria dos povos amazônicos se caracteriza pela representação entre os humanos e os não-humanos, sendo atravessada pela confecção de artefatos que surgem em contextos rituais.

Esses contextos não são meramente matriciais ou instrutivos. As imagens rituais são oscilantes porque se fazem presentes e ausentes na interrelação entre a imagem, o executor e o observador. Tradicionalmente, essa relação permite-nos observar as visualidades indígenas, e dentre elas o que tradicionalmente foi considerado "arte", dentro de um movimento pendular entre imagens literais e figurativas. A cobra-canoa é apenas um exemplar desse processo de correspondências

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

marcadas pela ambiguidade da transformação. Fausto nos alerta que devemos tomar cuidado em não ativar o que chamamos de imagens ambivalentes pela matriz judaico-cristã-ocidental, acostumada a tipificar a transformação quimérica a partir do negativo do ser, fartamente conhecido como demoníaca. Pelo contrário, não são significados ocultos que se prestam às visualidades indígenas amazônicas; antes, elas celebram a própria forma, "em seu poder de evocar suas partes não visíveis e convocar um ato do olhar, detonando uma projeção imaginativa" (Fausto: 2023: 42). Em toda sua variação, sutileza e singularidade, trata-se de visualidades que exigem uma projeção imaginativa para compor quadros de uma ficção persuasiva. Sobrevivem nos sonhos, como em nossos olhos, graças ao regime do engano, força motriz da criatividade transformativa – "imagens são ambíguas e com múltiplos referentes, encaixam-se umas nas outras e replicam-se ao infinito, produzindo uma topologia equívoca e uma oscilação dinâmica entre figura e fundo"[3]. Assim, mesmo com finitos recursos metodológicos, historiadores da arte precisam resistir à tentação de tomar as visualidades ancestrais, especialmente as amazônicas, a partir das lógicas da verossimilhança constitutiva-reflexiva, pois, como assinala Severi, as imagens quiméricas não refletem algo, elas:

> não representam entidades ou seres, mas relações possíveis ou conceituais entre eles. A ideia de representação quimérica não pode ser inserida em uma tipologia de iconografias possíveis ou reais, mas deve ser vista no contexto de uma lógica de relações icônicas que se desenrolam não apenas nas imagens, mas nos jogos de olhares que elas invocam.[4](Severi, 2018: 237).

Nesse tocante, na dinâmica do jogo há uma constante oscilação entre a pressuposição recíproca e a percepção-projeção – daí a importância do sonho para muitas etnias, da transformabilidade dos seres, das formas. A constatação da representação quimérica indica, na maioria dos casos, que os povos amazônicos tradicionais apresentam uma baixa adesão à antropomorfização dos objetos rituais[5]. Ao mesmo tempo que a produção mais contemporânea, assumidamente indígena ou mestiça, apresenta combinações antropomórficas mais afeitas às teorias ocidentais da verossimilhança, um reflexo do processo de colonização.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

Decerto a aproximação dos historiadores da arte à produção indígena ainda carece de investidas mais aprofundadas com as pesquisas da Antropologia e suas abordagens mais recentes e até as menos atualizadas. Podemos resgatar a tese de Berta Ribeiro (1980), que afirmou que os povos indígenas brasileiros, então considerados como da civilização cerâmica, deveriam ser considerados como da palha, devido à ampla produção de artefatos nas fibras vegetais trançadas. Do tipiti às redes de dormir, dos abrigos aos cestos de carga, das peneiras às esteiras, os indígenas brasileiros foram muito mais afeitos às palhas do que a cerâmica. Consequentemente, a antropoformização nesse processo de trançado foi bem mais rara. Mas os historiadores da arte, em sua grande maioria, não lançaram interesse sobre esses objetos, vistos como não-arte. Como artefatos, muitas produções indígenas foram canalizadas para os museus de história natural, de antropologia e etnologia, ou mesmo os museus indígenas (caso do Brasil).

Ainda que hoje certas instituições criadas sob jugos imperialistas procurem absorver outras narrativas, com exposições temporárias, como é o caso do Quai Branly e outras, esses museus "continuam profundamente implicados na forma como a Europa foi 'obrigada a ver' e a imaginar o mundo através das vidas materiais dos povos que subjugou e explorou" (Vázquez, 2020: 4). Não custa lembrar de todo o processo ligado ao manto Tupinambá (ou aos muitos mantos), entre os cinco acervados no Museu Nacional da Dinamarca, levados desde o século XVII, que foi enviado ao Museu Nacional no Rio de Janeiro em 2024...

E podemos nos perguntar se existe algo somente simbólico, unicamente artístico ou exclusivamente etnológico nessas peças, obras e trabalhos. Sejam os artefatos indígenas acervados em instituições estrangeiras ou as obras de artistas contemporâneos indígenas, essas criações nos indagam dos limites de cada campo disciplinar e dos conceitos e métodos que foram utilizados para construir conhecimento, incluindo-se a categoria de "arte indígena" ou mesmo de arte.

No Brasil, já vimos assistindo várias iniciativas de exposições temporárias que procuram rever o que se entende por "arte indígena" e de incorporação a acervos. Podemos exemplificar o caso da Pinacoteca de São Paulo, que firmou parceria com o projeto de pesquisa *Decay without Mourning: Future Thinking Heritage Practices*

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

(Riksbankens Jubileumsfond), ocorrido entre 2022 e 2023. Coordenado por Helena Indiara Ferreira Corezomaé, pesquisadora do povo Umatina Balatiponé (MT) e contando com outros vários investigadores, a ideia foi de incorporar ao acervo uma presença indígena significativa (hoje o acervo conta com 34 obras de 15 artistas e coletivos indígenas), bem como trazer suas vozes para intermediar as escolhas e os discursos de mediação, fortalecendo os saberes indígenas dentro de uma instituição museal tradicional.

Como celebração do projeto, a Pinacoteca organizou a publicação intitulada *Legendas comentadas de obras de autoria indígena* (Pinacoteca, 2025). Cada uma das obras é acompanhada de texto em três línguas – português, inglês e da etnia correspondente ao/à artista-autor. E aqui podemos refletir sobre a perspectiva das legendas historicamente construídas como descrições condensadas das obras, bem como numa publicação de uma renomada instituição museal que se propõe a publicar textos mais extensos sobre as obras que estão presentes na sua coleção por meio de "legendas comentadas". Não se tratam de textos críticos nem de histórico das obras, mas trazem diferentes perspectivas de cada autor-pesquisador convidado. Sem uma coerência explicitamente conduzida, a ênfase, no geral, é dada ao/à artista, sua etnia, seu percurso e às simbologias do trabalho, ainda que a análise iconográfica permaneça como uma forte chave de leitura. Os autores dos textos recorreram aos próprios artistas para se aprofundarem na obra a ser comentada e, na maioria dos casos, foram eles que indicaram os tradutores a transporem o texto para sua língua nativa. Buscando representar uma diversidade de regiões, reuniram-se artistas dos povos Macuxi (RR), Tukano (SP e AM), Baniwa (AM), Wanano (AM), Xetá (PR), Wapichana (PR), Guarani-Mbya (SC), Xakriabá (MG), Karajá (GO, MT, TO, PA), Kurã-Bakairi (MT), Huni-Kuin (AC), Tupinambá e Pataxó Hãhãhãe (BA), Yudjá (PA e MT) e Karipuna (AP). Com um rico e diverso sistema de práticas, ritos e crenças de cada etnia, cada obra implica um universo a ser desvendado e fruído por outras lentes e sensações.

Nas imagens não há exatamente homens e mulheres representados. Como lembra Lucia Hussak Van Velthem (2010: 25), "características antropomorfas não representam, necessariamente, um ser humano específico", pois estamos diante de uma "humanidade de um corpo que não é inata, mas deve ser construída

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

culturalmente, de modo contínuo". Nas pinturas, desenhos, bordados, fotografias, potes e esculturas, não são corpos específicos que vemos, buscando verossimilhanças ou recursos miméticos. São coisas indígenas, sempre em transformação.

A diplomacia é uma habilidade essencial

Tanto a estética da transformabilidade quanto a busca por representações antropomórficas foram cortejadas em *Amazônia: Créations et futurs autochtones*, mostra aberta no Museu do Quai Branly em setembro de 2025, fruto do esforço curatorial colaborativo entre Leandro Varison e Denilson Baniwa. No disputado jogo das curadorias contemporâneas, o processo de seleção mirou em outras formas de perceber a variedade da produção visual da região. A curadoria da mostra selecionou tanto obras que instruíam o público europeu sobre a percepção de uma Amazônia ancestral, quanto outras marcadas pelo tempo presente, em plena crise climática. Como esclarece Varison: "Para a maioria dos europeus, os povos da Amazônia são indígenas genéricos e indiferenciados, congelados em tradição" (Varison apud Geoffroy-Schneiter, 2025)[6]. Nesse tocante, a quimera funciona como uma metáfora pedagógica que evidencia híbridos temporais e tenta combater a ideia de uma região "perdida" em algum lugar do tempo. A esse respeito, escreve Baniwa:

> Mais de 350 comunidades indígenas habitam a Amazônia e mais de 300 línguas ainda são faladas ali. Seu pensamento é a antítese dos mitos de criação europeus. Segundo esses povos, o mundo é sempre resultado de constante transformação e o propósito da criação é justamente manter sua vitalidade. A floresta é percebida como um espaço de relações sociais; é um mundo habitado por seres humanos e não humanos que interagem constantemente. A diplomacia é uma habilidade essencial para se comunicar com plantas, animais, espíritos e outros habitantes desse ambiente.[7](Baniwa apud Geoffroy-Schneiter, 2025).

O tratamento etnocêntrico que isola a cultura indígena num passado ancestral, negando-lhes a contemporaneidade e a sobrevivência de suas ancestralidades no

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

tempo presente, não é um monopólio das sociedades europeias. É preciso lembrar o quanto a história da arte contribuiu para esse isolamento do indígena num passado ideal, especialmente com a publicação de manuais dedicados às memórias das artes plásticas no último quarto do século XX. Em tais produções, como afirma Patricia Côrrea, "emerge uma incapacidade, rejeição ou mesmo um desinteresse em incorporar o indígena à contemporaneidade" (Corrêa, 2016: 323). A autora complementa: "a arte indígena, como complexo de formas e relações vivas, perde toda efetividade e atualidade para a compreensão da arte brasileira, o que revela a marca da colonialidade em sua elaboração histórica"[8]. A curadoria no Museu do Quai Branly mirou justamente esse isolamento para propor, de forma transversal, a convivência entre produções arqueológicas, históricas e contemporâneas, sem hierarquizações expográficas ou conceituais. A partir da reunião de mais de 200 peças de diferentes linguagens, combinando práticas visuais, musicais, linguísticas e corporais de diferentes povos e países amazônicos. O embaralhamento entre urnas funerárias da Ilha do Marajó, passando pelas bonecas de terracota *ritxoko* produzidas pelas mulheres *Iny-Karajá* ou a plumária dos Tapirapé, até a pintura *El Territorio de Abuelos I* (2021), do artista aimeni peruano Rember Yahuarcani, forma um *continuum*, segundo os curadores (apud Geoffroy-Schneiter, 2025).

A mostra percorreu dois *contínuos* temporais não excludentes: a indicação do longo período histórico de ocupação da floresta, combatendo a ideia de território inabitado, e a perspectiva ativa da arte contemporânea produzida por artistas da região. No primeiro "tempo", encontram-se as peças arqueológicas, especialmente a cerâmica; no segundo, a arte plumária, os artefatos rituais e a arte indígena contemporânea presente no circuito global da arte. Neste tocante, em viés, a mostra funciona como uma quimera ao desconstruir um provável quadro temporal-visual fixo. Ao contrário, ela reflete o jogo constante de pressuposição recíproca entre percepção e projeção. Pois dentro desse espaço, a projeção e a percepção só podem funcionar estabelecendo uma forma provisória de complementaridade entre tradição e atualidade, entre fragmento e totalidades culturais, entre economias da sobrevivência e processos periféricos de exclusão.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

Espíritos de Transformação

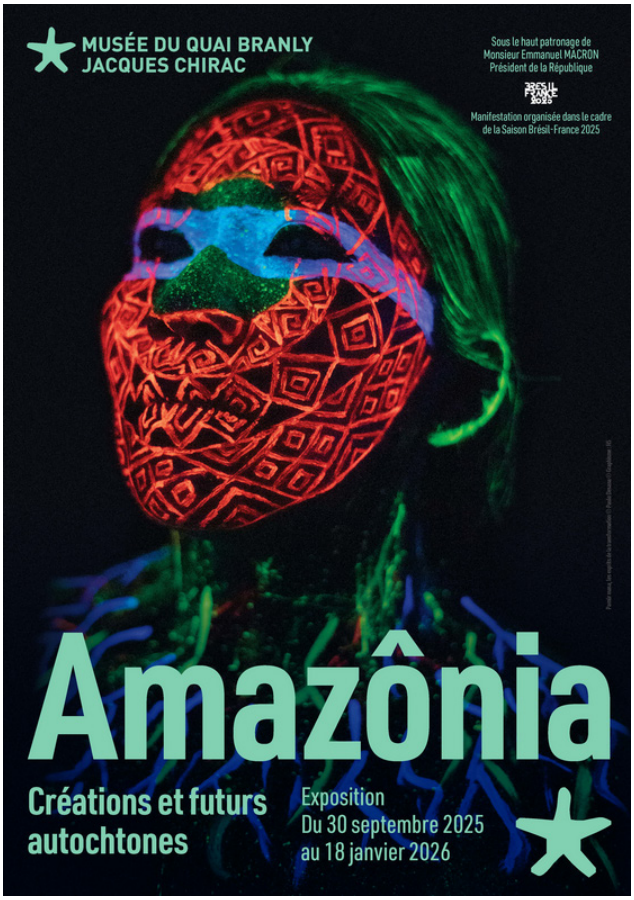


FIG.3. Cartaz da exposição *Amazônia. Créations et futurs autochtones*, 2025-2026, Museu du Quai Branly, Paris. Fonte: Site oficial do Museu du Quai Branly, Paris.

A imagem ícone da mostra *Amazônia: Créations et futurs autochtones* foi uma das fotografias da série *Pamürimasa* ("Espíritos de Transformação", 2022) de Paulo Desana [Fig.3]. O artista-fotógrafo também explora o mito da cobra-canoa da transformação, mas num viés distinto. Ele está preocupado em visibilizar as habilidades indígenas herdadas dos ancestrais transportados pela pamuri-yukesé. Para isso, a partir da pintura corporal realizada com tinta neon, cria rostos e corpos reluzentes de artistas, pajés, benzedoras e lideranças de diferentes etnias da região do Rio Negro (Tuyuka, Desana, Tukano, Baré, Wanano, Tariana e Baniwa). O efeito luminescente alcançado coliga-se à ideia de simbolização dos espíritos ancestrais: "A ideia da luminescência é mostrar que o espírito do primeiro pajé, que sai da cobra canoa, se mantém nesse

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

pajé da atualidade. Então, ele carrega toda essa ancestralidade de conhecimento até o agora", explica Desana (Museu do Pontal, 2025).

Pode-se, sem grande dificuldade, objetar que a escolha do museu parisiense pela imagem de Desana para divulgação da mostra reintroduz o elemento antropomórfico na estratégia de comunicação da exposição. Diferente seria se o artista escolhido fosse Abel Rodriguez (Mogahe Guihu) e suas imagens que estão além do humano, igualmente presentes em Paris. Sábio nonuya, nascido em La Chorrera, na Amazônia colombiana, ele é conhecido como "nomeador de plantas", responsável pelo reconhecimento de espécies botânicas, bem como pela memória dos nomes conferidos à flora (e fauna) de sua região natal. Como bem lembra Tatiana Lotierzo (2024: 373-374), Rodríguez crê que o criador do mundo amazônico tinha corpo de árvore, mas era invisível, aparecendo primeiramente como palavra. Assim, seus trabalhos obedecem a um pressuposto cíclico: "Antes árvore invisível, ele vira palavra, depois desenho, de modo que a vida e os conhecimentos vão sendo "'tirados' em desenhos"[9]. Segundo o artista, a mutabilidade das coisas é que permite a compreensão de seu trabalho. A transformação é a lei da floresta: "Pode-se desejar que o desenho seja fiel à realidade, mas nunca será idêntico. Ele precisa mudar de alguma forma, assim como os filhos, que vêm de você, mas nunca se tornam exatamente como você"[10] (Rodríguez, 2024).

Segundo seu grupo étnico, o mundo foi criado graças à disputa entre quatro sobrinhos e uma tia, responsáveis pela correlação entre árvores e o fluxo das águas, incluindo as nuvens ("o rio que voa") e as águas subterrâneas, além da grande cobra d'água que chamamos de rio Amazonas[11]. Esta cosmovisão da formação do mundo aquático dos nonuya tem organizado a obra do artista. Além da exposição parisiense sobre o território amazônico, seus trabalhos podem ser conferidos na recente exposição *Abel Rodríguez — Mogaje Guihu: A árvore da vida e da abundância*, aberta de outubro de 2025 a abril de 2026, no Museu de Arte de São Paulo, com curadoria de Adriano Pedrosa, a primeira individual do artista após seu falecimento. O conjunto de trabalhos selecionados explicita a maneira como árvores e plantas interagem de forma biológica e cosmológica na compreensão da natureza e da vida entre os nonuya e outros grupos indígenas.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

Se para os nanuya tudo começa com uma árvore ancestral, núcleo originário de toda a Amazônia, para outros grupos a cosmogonia se declara a partir de outros elementos, ainda que para muitos não haja diferenças entre plantas, bichos, artefatos e pessoas. Assim, são várias as versões de origem do mundo, gerando uma diversidade de imaginários, boa parte ainda desconhecida pelo grande público. E mais ainda, pouco se estuda e se divulga sobre as muitas interpretações artísticas a respeito desses imaginários, hoje tão propagados pelas pautas políticas ecológicas.

É a Era do Tupi Power[12]

Maery, obra de Moara Tupinambá, nos apresenta dois territórios circulares conectados pelas sombras e vegetação da floresta. A artista inspira-se em Mairi, o grande território do litoral do Amapá até o Maranhão ocupado pelos povos indígenas tupis da Amazônia (Figueiredo, 2019), incluindo seu espaço mais emblemático, uma "cidade" de origens marajoara que teria sido transferida para o que hoje conhecemos como Belém do Pará. As obras de Moara Tupinambá são frequentemente constituídas a partir da colagem digital, do desenho e da pintura. *Maery* explora um futuro hipotético: como seria o pluriverso multiétnico dos povos que habitavam Mairi se não tivesse ocorrido a colonização. Sua proposta foi especialmente produzida para o livro *Tupinicópolis é Aqui?*, idealizado pela colecionadora e pesquisadora Alayde Alves e publicado em 2025[13].

O intuito da publicação é debater o desfile "Tupinicópolis", concebido pelo carnavalesco Fernando Pinto, para a escola de samba Mocidade Alegre de Padre Miguel, do Rio de Janeiro, em 1987. Uma fabulação que apresentava uma metrópole tupi, com comércio, hotéis, cafeterias, boates, presídios, cassino, etc. Oriunda da premissa de que a colonização não havia ocorrido e, por meio de contradição operatória, os indígenas – etnicamente generalizados – teriam emulado a sociedade capitalista ocidental. Ao longo do desfile, o público pôde assistir a uma sucessão de híbridos – por que não quimeras? – como: Shopping Boitatá, Moema Modas, Supermercado Onção,

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

Palace Hotel, Farmácia Raoni, Banco Tupinicopolitano, Cine Marajoara, Bordel da Uiara, Boate Karajás, Discoteca Saci [Fig. 4], Presídio Jurupari, Tupi Tênis Clube, Tupi Lurb... Na ocasião, o público podia depreender várias referências a pautas sociais com teor onírico, pois "o desfile [tinha] um quê de alucinatório" (Antan, 2025: 92).



FIG.4. Desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel de 1987, Tupinicópolis, 02 mar. 1987.
Foto: Fernando Maia. Fonte: Agência O Globo.

Muitos pesquisadores já se debruçaram sobre a produção do carnaval brasileiro, em especial o carioca, evidenciando suas tensões, disputas e formas de resistência. Com as comemorações dos 400 anos da cidade em 1965 e a emergência da ditadura civil-militar, os desfiles cariocas eram concebidos em duas chaves principais: os enredos históricos edificantes, temas folclóricos, fortemente atrelados à brasilidade, e aqueles que rompiam com a história oficial propondo satiricamente formas diversas de abordar questões identitárias e culturais. Fred Coelho chega a arriscar uma divisão, não pouco polêmica, sobre tal distinção: "Carnaval *à la* Mário de Andrade" em contraposição ao "Carnaval *à la* Oswald" (Coelho, 2025: 73).

Ao mesmo tempo, os carnavais de outrora, antes dos célebres modernistas, já apresentavam suas versões de modernidades (Malta, 2022). Desde as fantasias aos desfiles das sociedades, havia ainda muitos grupos de foliões a fazerem da festa sua

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

forma de resistência e subversão. Os Cucumbis (ou Cacumbis) eram blocos de negros que desfilavam pelas ruas, dançando e cantando, muitas vezes usando vestimentas indígenas mesmo que celebrassem a cultura africana (Ferreira, 2005). Segundo Eric Brasil, "eram homens e mulheres negros vestidos de 'índios', com penas, tacapes, lanças, escudos, carregando cobras e lagartos (alguns vivos)" (Brasil, 2014: 273). E isso desde 1880.

Ao gosto oswaldiano, ou talvez inspirado em carnavais mais antigos, Fernando Pinto ativou um processo complexo frente ao estereótipo do indígena. Ao propor um pós-indígena, ele desconstruiu o modelo recorrente sobre o indígena, cujo Carnaval ajudara a consolidar, com a fantasia do "índio" e seu cocar; por outro lado, é justamente apelando para estes clichês que o desfile conseguiu o estranhamento, o deslocamento do senso comum pelo seu reconhecimento. Oswald chegou até um lugar, mas outros chegaram bem mais além. E mesmo na mais animada festa brasileira – o carnaval.

Se formos pensar em umas das "clássicas" marchinhas carnavalescas "Índio quer apito, se não der pau vai comer..."[14], o mote é uma mulher de homem branco oferecendo um colar esquisito e negado pelo indígena, que "quer presente mais bonito", prefere um apito ("Eu não quer colar, índio quer apito"). O "índio" nessa versão, apesar de não falar o português da língua culta, não era um estúpido. Ao contrário, já tinha pleno domínio do poder da negociação. Nesse processo de construção das imagens dos povos indígenas, é tácito que foram as muitas versões criadas em música e em imagens desde o Romantismo brasileiro que construíram estereótipos de pessoas que viviam e sobreviviam procurando manter suas tradições, crenças e modos de vida, ao mesmo tempo que foram apartadas das decisões cidadãs do país. Desde imagens construídas por viajantes a empreendimentos de pesquisas etnológicas, composições musicais e visuais foram muitas as investidas para se conhecer, usurpar e dominar muito das culturas étnicas brasileiras. Mal supunham os ouvintes e espectadores que essas ações atuavam deliberadamente para "civilizar" seus modos de estar no mundo, criando identidades distorcidas e impregnadas de preconceitos.

Quantas crianças no Brasil não comemoravam nas escolas o "Dia do índio", colocando tiras de esparadrapo no rosto e uma pena de papel presa em uma tira de papel na cabeça? No canal *Música Brasileira* no Youtube, que recupera cenas de filmes

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

antigos com apresentações musicais, há um clipe em preto e branco com a referida marchinha[15]. No cenário, aparece ao fundo a catedral de Brasília e três indígenas – um cacique e seus dois protetores. Os figurantes estão trajando saiotes pintados, os cocares são brancos e pobres, as pinturas corporais são meros traços largos sem qualquer vínculo às etnias brasileiras. A dança coreografada é tirada de filmes norte-americanos. Fica patente que os artistas e professores de outrora não conheciam seus próprios conterrâneos.

A mulher do branco no clipe citado faz atuação caricata. Ela é que, com caretas e movimentos ridículos, mostra sua discrepância e seu total desconhecimento daquele grupo que procura dar investida, a partir do comando de seu marido (vestido como caçador europeu). Apenas um exemplo. E podemos nos lembrar de muitos outros. Os indígenas brasileiros foram foco de muitas inspirações para o campo artístico. Vale lembrar do movimento art déco marajoara, que utilizou muitas grafias e referências formais para declarar uma modernidade nacionalista. São inúmeros ornatos em prédios, vasos cerâmicos, estampas para tecidos e tapetes que incorporaram não apenas as criações marajoaras, mas também de outros grupos indígenas para afirmar um Brasil desconhecido pelos próprios brasileiros e que foram convencidos do "atraso" e da "inferioridade" desses mesmos grupos, apesar de sua rica produção dizer o contrário. Fernando Pinto foi um dos que reverteu essa lógica.

Pinto chegou de Pernambuco em meados dos anos 1960, trabalhou como diretor teatral, cenógrafo, figurinista e coreógrafo; suas atuações mais conhecidas, contudo, foram junto aos grupos Dzi Croquettes e As Frenéticas (Morais, 2016). Realizou carnavais festivos e debochados, marcados sob o signo do tropicalismo, entrelaçando festa com críticas à violência social e cotidiana. Em seus carnavais, Pinto investiu na estética do Teatro de Revista e na visualidade tropicalista, com teor político sempre presente. Em 1980, por exemplo, levou para a avenida o enredo "Tropicália maravilha", contando a história do Brasil a partir de forte apelo tropicalista, debochado, e terminava o desfile com um letreiro pedindo anistia (Alves, 2025: 78). Lembremos que "Tupinicópolis" foi engendrada às vésperas da promulgação da Constituição de 1988. O desfile ocorreu mais ou menos um mês antes de ser instaurada a Assembleia

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

Constituinte e os debates sobre os direitos indígenas, em especial sobre a demarcação de terras indígenas, estavam acalorados.

Migrante nordestino, negro e gay, o carnavalesco recorrentemente investiu no tema indígena. "Viagem encantada Pindorama adentro", realizado no Império Serrano, em 1973, cujo mote era o encontro entre indígenas e os invasores portugueses, privilegiava o olhar dos primeiros (Morais, 2016: 201). Já na Mocidade, em 1983, foi a vez de "Como era verde meu Xingu", onde se cantava "Mas Mãe Natureza / Revoltada com a invasão" (Antan, 2025: 90). O desfile de 1983 lhe rendeu uma incursão no sistema da arte do período, com a mostra homônima na galeria Cesar Aché, em Ipanema (Lima, 2024). Naqueles anos, foi uma rara aproximação de um artista do carnaval com o circuito de arte convencional.

O desfile de 1987 foi uma utopia e uma distopia ao mesmo tempo. Nas palavras de Antan, "'Tupinicópolis' não seria a possibilidade de um Brasil, mas seu futuro" (2025: 85). Ao apropriar-se de signos do capitalismo, Pinto criou uma ficção carnavalesca reconhecível pelo público, o que explicitava os usos dos clichês como parte do processo de reconhecimento e adesão, tão necessários à lógica do carnaval e, em especial, à competição no Sambódromo carioca. Pelo esgarçamento dos lugares-comuns num contexto cultural distinto, produziu um efeito crítico ao modelo econômico e social da época. Tal efeito foi perceptível naquele momento, conforme comentário do cenógrafo José Dias, ao final do desfile, durante a transmissão pela Rede Globo: "A Mocidade Independente apresentou nas fantasias uma crítica à sociedade contemporânea, à devastação do verde e à invasão ao espaço indígena, com grande senso de humor, irreverência, tropicalismo e brasilidade"[16].

Hoje o debate sobre o desfile amplifica-se. Sandra Benites indica que "Fernando Pinto buscava uma inflexão entre o índio como questão do passado e o indígena como perspectiva de futuro, caminhando na contramão do imaginário estereotipado e arquetípico dos povos originários, que continua até os dias de hoje" (Benites apud Alves, 2025: 118). Mesmo reconhecendo a ousadia transgressora de Pinto, a curadora e pesquisadora guarani não deixa de salientar a ausência de pessoas autodeclaradas indígenas e como, por outro lado, "ao fabular a unidade étnica [tupis] para a sua nova

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

nação indígena, [Fernando Pinto] produz uma ficção que opera em prol da própria ideia de brasilidade, comumente compreendida como 'mistura das raças'"[17].

Por sua vez, Clarissa Diniz defende que "Tupinicópolis" não foi um elogio ao capitalismo, algo enfatizado pela última alegoria que destinava símbolos ocidentais ao lixo. Antes era uma incorporação dos signos do opressor, uma forma mimese do "inimigo". Assim, tínhamos na passarela do samba não indígenas vestidos de indígenas vestidos de brancos capitalistas. Eis a raiz do elemento alucinatório, uma dupla mimese:

> A dupla mimese carnavalesca operada por 'Tupinicópolis' – primeiramente a de ser indígena e, depois, a de serem os indígenas os proprietários da terra e do capital – afasta nesses termos, a possibilidade do argumento em torno da 'perda da autenticidade', ardilosa justificativa da discursividade colonial que, por meio do mito da 'aculturação', recorrentemente almejou deslegitimar a existência e a transformabilidade de milhões de indivíduos. Posto que em 'Tupinicópolis' tudo é teatro e 'ficção científicas tupiniquim, retrofuturista, pós-indígena', interessa menos o tema do 'cooptação' pelo capitalismo do que, noutra direção, o modo como Fernando Pinto articula a complexidade das relações étnico-raciais e socioculturais no Brasil – não para responder ao dilema de uma 'dominação' ou 'emancipação' por meio do capitalismo, senão para mostrar quanto essa equação bipolar está fadada, para usar um termo financista, à falência. (Diniz, 2025: 227)

Novamente estamos diante da dimensão da transformação. "Tupinicópolis" teve o mérito de apresentar um indígena ativo, protagonista de sua própria história – mesmo sendo a do capitalismo ocidental –, de relativizar o "índio tropical" tão exaltado e figurado nos carnavais. "Tupinicópolis" também ajudou a repensar o capitalismo não por meio do discurso de classe. Permitiu, assim, que os milhões que assistiram ao desfile pela televisão ou no Sambódromo imaginassem um futuro distinto para os povos ancestrais. A diferença da realidade indígena e aquilo que se via na ficção da Mocidade permitiu colocar à mesa o papel devastador da colonização, em especial do pensamento.

Em 2025, artistas oriundos da Amazônia estiveram em evidência em diferentes mostras. Os criadores indígenas são um grupo especial que continua a tensionar

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

nossos parâmetros do que classificamos como arte ou não. No caso da história da arte, é preciso reforçar o compromisso de profissionais com a contínua revisão dos valores e dos critérios críticos e de julgamento para investigar a produção oriunda dos povos amazônicos. A exposição no Quai Branly reforça nossa sensação de que há um esgotamento do conceito social de arte ocidental. Este, por sua vez, baseia-se num modelo estético ilusoriamente universalizante, que alimenta uma história da arte generalizadora, os quais precisamos nos esforçar para denunciar e não parodiar. Considerando que se trata de uma mostra confeccionada em um museu herdeiro de restos coloniais, toda cautela é bem-vinda. Da mesma forma, não deixa de ser casual que, neste ano de 2025, um grupo de pesquisadores, do outro lado do Atlântico, tenha publicado uma revisão sobre o legado do cenógrafo e carnavalesco Fernando Pinto, justamente a partir de seu desfile que nos parece hoje o mais polêmico. Graças ao trabalho cuidadoso e demorado do grupo de pesquisa "No Barracão" (Alayde Alves, Clarissa Diniz, Leonardo Antan e Thais Rivitti), "Tupinicópolis", como qualquer obra de arte, retoma sua força na era dos negacionismos e de crise climática. Em todos esses casos, a noção de transformabilidade emerge para a compreensão de linguagens híbridas, especialmente a partir de uma inegável conexão com as ontologias ameríndias animistas.

Atual edição

MODOS permanece investindo na variedade de abordagens da história da arte e na difusão de pesquisas dedicadas às artes visuais, à produção artística, à crítica e à historiografia, com ênfase aos lugares de exibição, à circulação, às coleções e às narrativas que instituem como percebemos, interpretamos e divulgamos a produção artística e o objeto de arte. A ampla gama de objetos de estudos da história da arte na atualidade permite observar como o campo tem se situado – desde os passados ao presente – revisitando paradigmas, repensando a construção das tradições e colonialidades, criando outras interlocuções, buscando compreender as artisticidades nas suas múltiplas operações, refletindo sobre as geopolíticas e micropolíticas que atuam

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

nas curadorias, críticas, colecionamentos, acervamentos e exposições. Nesta edição há artigos que apresentam resultados de pesquisas devotadas a algumas ênfases.

Tamara Quírico (2025) explora um dos temas mais importantes para o cristianismo, o Juízo Final. A pesquisadora debate a existência de suas representações visuais desde os primeiros séculos da era cristã em sua dimensão sinestésica por meio de instrumentos sonoros ou outras formas de evocação musical. Quírico nos lembra que o som da trombeta, como é tradicionalmente interpretada a passagem do Livro de Joel, no Antigo Testamento, ajuda a construir uma iconografia musical, em algumas pinturas executadas especialmente entre o fim do Medievo e a Primeira Época Moderna.

Guilherme Moreira Santos (2025) problematiza a "Mininal Art" enquanto construção histórico-crítica, partindo tanto de uma proposição expositiva quanto de uma publicação devotada à legitimação do Minimalismo estadunidense nos anos 1960. O aparato crítico também é a matéria-prima do artigo de Bruno Henrique Fernandes Gontijo (2025), que se debruçou sobre o Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), por meio da coluna "Itinerário das Artes Plásticas", do crítico Jayme Maurício, publicado no Correio da Manhã do Rio de Janeiro.

A constituição das coleções e sua trajetória é um dos eixos principais da Revista MODOS. Dunia Roquetti (2025) tece um amplo debate sobre o processo de assimilação de cinco obras do artista italiano Arturo Tosi por coleções e acervos brasileiros, situando-as no contexto de diplomacia cultural italiana entre o período fascista e o pós-guerra. Já o artigo de Cecilia de Oliveira Ewbank (2025) explora a coleção Simoens da Silva e sua gradativa institucionalização, com a criação de um museu homônimo. Tomando documentos da imprensa da época, Ewbank apresenta a organização do museu dentro da casa do colecionador e os valores familiares e domésticos que permearam a institucionalização do espaço doméstico. Numa proposta contemporânea, distante do modelo burguês mapeado pela pesquisadora, a ocupação de um espaço e a dinâmica entre a intimidade e a esfera pública também podem ser conferidos na pesquisa de Pedro Fiori Arantes (2025). A partir do debate sobre estética política, o pesquisador discute a ocupação cultural Ouvidor 63, instalada desde 2014

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

em um edifício de treze andares no Centro de São Paulo, explicitando manifestações e práticas próprias das zonas autônomas, das grupalidades não hegemônicas e dos aquilombamentos urbanos que confrontam as premissas do capitalismo periférico.

E encerramos o ano de 2025 com novas perspectivas a partir das mudanças nas políticas editoriais das revistas científicas. Passaremos a ter somente um número anual, cujos artigos serão publicados na medida em que forem sendo avaliados, revisados e editorados, em um processo de fluxo contínuo. E novamente agradecemos a todos e todas que acreditaram no nosso trabalho, submetendo seus textos inéditos, aos que realizaram os pareceres, aos revisores e aos que garantiram a qualidade gráfica da revista, além dos leitores/ das leitoras que continuam a prestigiar a revista e a usar os textos como referências e a transmiti-los a outros e outras pessoas interessadas nas histórias, teorias e críticas da arte.

Periódico científico on-line e gratuito no Brasil sobre história da arte, lançado em fevereiro de 2017, já contamos com 29 edições, chegando em 2026 no seu 10º volume. E a revista MODOS permanece firme no seu compromisso de divulgar pesquisas, colocar em discussão a produção artística, a crítica, os conceitos e métodos e a própria história da arte. Distante de ser um esforço individual, é na coletividade do grupo MODOS que reside a força da diversidade e da contribuição para o campo que, diante dos desafios da contemporaneidade, reafirma sua importância na transformabilidade.

Referências

ALVES, A. (org.) *Tupinicópolis é aqui?* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2025.

ALZUGARAY, P. Distância não é ausência, é matéria. *Select*, 01 set. 2025. Disponível em: https://celeste.art.br/distancia-nao-e-ausencia-e-materia/; acesso em: dez. 2025.

ANDRELLO, G.; NASCIMENTO, L.A.S. Aprender a (não) ser visto na Amazônia: encantados e gente-peixe nos rios Negro e Uaupés. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciênc. Hum.*; v. 19, n. 3, p.01-25, 2024, e20230109.

ANTAN, L. Tupinicópolis, país do futuro: imagens tropicalistas e delírios de uma nação. In: ALVES, A. (org.) *Tupinicópolis é aqui?* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2025, p. 82-93.

ARANTES, P. F. Um caracol no coração da metrópole: a Ocupação Cultural Ouvidor 63 como território de novos modos de existência. *MODOS*: Revista de História da Arte, v. 9, n. 3, p. 97–147, 2025. Disponível em: 10.20396/modos.v9i3.8680758; acesso em: dez. 2025.

ARTESOUL. Caixa Cultural Belém recebe exposição inédita do coletivo MAHKU. São Paulo: Artsoul Comunicação Digital. Disponível em: https://artsoul.com.br/revista/eventos/exposicao-espiritos-da-floresta-mahku; acesso em dez. 2025.

BRASIL, E. Cucumbis carnavalescos: Áfricas, carnaval e abolição (Rio de Janeiro, década de 1880). *Afro-Ásia*, Salvador, n. 49, p. 273-312, jun. 2014.

CORRÊA, P. Arte indígena e arte brasileira: justaposições críticas com Mário Pedrosa. R*evista VIS*, v.15, n.2, p.319–338, 2016. Disponível em: https://doi.org/10.26512/vis.v15i2.20272; acesso em: 23 set. 2025.

DINATO, Dl. ReAntropofagia: a retomada territorial da arte. *MODOS*: Revista de História da Arte, v. 3, n. 3, p. 276–284, 2019. Disponível em: 10.24978/mod.v3i3.4224; acesso em: dez. 2025.

DINIZ, C. Nem que seja no terceiro milênio. In: ALVES, A. (org.) Tupinicópolis é aqui? São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2025, p.220-228.

EWBANK, C. de O. O Museu Simoens da Silva passado em revista. *MODOS*: Revista de História da Arte, v. 9, n. 3, p. 57–95, 2025. Disponível em: 10.20396/modos.v9i3.8680746; acesso em: dez. 2025.

FAUSTO, C. *Ardis da Arte*: Imagem, Agência e Ritual na Amazônia. São Paulo: Edusp, 2023.

FIGUEIREDO, A. M. Mairi dos Tupinambá e Belém dos Portugueses: encontro e confronto de memórias. In: SARGES, M.; FIGUEIREDO, A.; AMORIM, M. (orgs.). *O imenso Portugal:* estudos luso-amazônicos. Belém: UFPA; Cátedra João Lúcio de Azevedo, 2019, p. 19-41.

BOMFIM, L. Cantos xamânicos Huni Kuin: cerimônias de ayahuasca, cosmologias e pontes entre mundos. *Revista Vórtex*, n.13, p.1-35, 2025. Disponível em: https://doi.org/10.33871/vortex.2025.13.8946; acesso em: dez. de 2025.

DINATO, D. *Os caminhos do MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

FERREIRA, F. *Inventando carnavais*. Rio de Janeiro. Editora da UFRJ, 2005.

GEOFFROY-SCHNEITER, B. Au musée du quai Branly à Paris, une exposition chatoyante bouleverse les préjugés sur l'Amazonie. *Connaissance des arts*, 2 oct. 2025, online. Disponível em: https://www.connaissancedesarts.com/musees/musee-quai-branly/au-musee-du-quai-branly-a-paris-une-exposition-chatoyante-bouleverse-les-prejuges-sur-lamazonie-11205871/; acesso em: dez. 2025.

GONTIJO, B. H. F. O Congresso Extraordinário da AICA (1959) no jornal Correio da Manhã: Cidade Nova – Síntese das Artes. *MODOS*: Revista de História da Arte, v. 9, n. 3, p. 26–55, 2025. Disponível em: 10.20396/modos.v9i2.8679296; acesso em: dez. 2025.

GOMES, D. M. C. *Cerâmica Arqueológica da Amazônia*. Vasilhas da Coleção Tapajônica MAE/USP. São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL); ANDRELLO, G.; OLIVEIRA, A. G. *Cachoeira de Iauaretê*: lugar sagrado dos povos indígenas dos rios Uapés e Papueri (AM). Brasília: Iphan, 2007. (Dossiê Iphan, n. 7)

LAGROU, E. *A fluidez da forma*: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.

LAGROU, E.; VELTHEM, L. H. van. As artes indígenas: olhares cruzados. *BIB - Revista Brasileira De Informação Bibliográfica Em Ciências Sociais*, (87), 133–156, 2018. Disponível em: https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/461; acesso em: nov. 2025.

LIMA, P. E. F. No museu e na Avenida, Leandro Vieira "de fora": considerações sobre carnavalescos em exposições de arte contemporânea. *OuvirOUver*, v. 20, n. 1, p.99-119, 2024. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-66963; acesso em: dez. 2025.

LOPERA GOMEZ, J.; BETANCUR BETANCUR, J. G. Cosmovisión nonuya e imagen poscolonial en el arte colombiano: una mirada a la obra de Abel Rodríguez. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Ciudad de México, v. 39, n. 111, p. 245-275, dic. 2017. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762017000200245&lng=es&nrm=iso. Acesso em: dez. 2025.

LOTIERZO, T. O desenho e seus tempos: Iimitya, de Abel Rodríguez. *MODOS*: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 360–401, 2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8674890. Acesso em: dez. 2025.

MALTA, M. A fantasia decorativa da modernidade dos incultos, malcriados e desviados. *ARS*, São Paulo, v. 20, n. 45, p. 55-121, 2022. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.198540; acesso em: dez. 2025.

MATTOS, A. P.; IBÃ, H. K. Why MAHKU – movimento dos artistas Huni Kuin – sing? *Gis*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 61-82, 2017.

MELO, M. A visão distorcida do indígena ao longo de décadas na produção musical brasileira. *Agência Cenarium*, 19 abr. 2023. Disponível em: https://agenciacenarium.com.br/a-visao-distorcida-do-indigena-ao-longo-de-decadas-na-producao-musical-brasileira/; acesso em: dez. 2025.

MORAES, A. C. A. de. Seres em metamorfose: sonhos, de Claudia Andujar, e o perspectivismo ameríndio. *MODOS*: Revista de História da Arte, v. 8, n. 2, p. 219–258, 2024. Disponível em: 10.20396/modos.v8i2.8675612; acesso em: dez. 2025.

MORAIS, L. Tropicália brasilis os carnavais de Fernando Pinto. *Revista Concinnitas*, v. 2 n.11, p. 201–203, 2016. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/22874; acesso em: dez. 2025.

MUSEU DO PONTAL. Cobra Canoa por Paulo Desana e Larissa Ye'pa. Exposições, 2025. Disponível em: https://museudopontal.org.br/exposicao/festival-amazonica-cobra-canoa-por-paulo-desana-e-larissa-yepa/; acesso em: dez. 2025.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. *Legendas de obras de autoria indígena*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2025.

QUÍRICO, T. Os sons do Além: evocações musicais em representações visuais do Juízo Final. *MODOS*: Revista de História da Arte, v. 9, n. 3, p. 149–175, 2026. Disponível em: 10.20396/modos.v9i3.8681102; acesso em: jan. 2026.

RIBEIRO, B. G. *A civilização da palha: a arte do trançado dos índios do Brasil.* Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

RODRIGUÉZ, A. Abel Rodríguez: Between Planting and Painting. Relatado a Juaniko Moreno. *MoMA Magazine*, Apr. 22, 2024. Disponível em: https://www.moma.org/magazine/articles/1071#fn:1; acesso em: dez. 2025.

ROQUETTI, D. Do Novecento Italiano ao MAC USP: Arturo Tosi e a diplomacia cultural italiana. *MODOS*: Revista de História da Arte, v. 9, n. 3, p. 177–207, 2026. Disponível em: 10.20396/modos.v9i3.8681964; acesso em: jan. 2026.

SANTOS, G. M. Reflexões sobre a historicização da Minimal Art: reiterações expositivas. *MODOS*: Revista de História da Arte, v. 9, n. 3, p. 209–237, 2026. Disponível em: 10.20396/modos.v9i3.8681752; acesso em: jan. 2026.

SEVERI, C. *Capturing Imagination. A proposal for a Anthropology of Thought*. Chicago: Hau Books, 2018.

VÁZQUEZ, R. *Vistas of Modernity*: Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary. Amsterdam: Mondriaan Fund, 2020.

VELTHEM, L. H. Van. Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, Rio de Janeiro, v. 7, n.1, p.19-29, maio 2010.

Notas

* Emerson Dionisio Oliveira é docente e pesquisador da Universidade de Brasília, e-mail: dionisio@unb.br, ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3705-1667.Marze Malta é docente e pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e-mail: marizemalta@eba.ufrj.br, ORCID: http://orcid.org/0000-0002-0559-0658; Maria de Fátima Morethy Couto é docente e pesquisadora da Universidade Estadual de Campinas, e-mail: mfmcouto@iar.unicamp.br, ORCID: http://orcid.org/0000-0003-0561-6616.

1 O grupo étnico Huni Kuin-Kaxinawá vive entre o leste do estado do Acre e no Peru. Kaxinawá é denominação da etnia por indígenas de outros grupos étnicos e significa "gente-morcego".

2 Conforme o Dossiê Iphan nº 7 (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL et. al., 2007), sobre a região da cachoeira de Iauaretê, ou Cachoeira da Onça, trata-se do espaço de comunidades indígenas multiculturais filiadas às étnicas Tukano Oriental, Aruaque e Maku, na região dos Uaupés e Papuri, no estado do Amazonas.

3 *Ibidem*: 303.

4 Tradução livre do texto original: "Chimeras do not represent entities or beings but, rather, possible or conceptual relations between them. The idea of chimeric representation cannot be slotted into a typology of possible or actual iconographies but should be viewed instead in the context of a logic of iconic relations that play out not only in images but in the gaze-games they invoke".

5 Não podemos deixar de notar a ironia aqui contida, visto que nossas coleções e mostras buscam o contrário: priorizam apresentar visualidades antropomórficas, especialmente no âmbito das tradições ceramistas e nos "povos do desenho" da região (Lagrou, 2007). Enfim, poderíamos alegar que Narciso acha feio o que não é espelho...

6 Tradução livre do texto original: "Pour la plupart des Européens, les peuples de l'Amazonie sont des Indiens génériques et indifférenciés, figés dans la tradition".

7 Tradução livre do texto original : "Plus de 350 communautés autochtones habitent l'Amazonie et plus de 300 langues y sont encore parlées. Leur pensée est aux antipodes des mythes de création européens. Selon ces peuples, le monde est toujours le résultat d'une transformation permanente et

le but de la création est précisément de maintenir sa vitalité. La forêt est perçue comme un espace de relations sociales, c'est un monde habité par des personnes humaines et autres qu'humaines qui interagissent en permanence. La diplomatie est une compétence essentielle pour dialoguer avec les plantes, les animaux, les esprits et les autres habitants de ce milieu."

8 *Ibidem*: 324.

9 *Ibidem*.

10 Tradução livre do texto original: "You might want the drawing to look like the real thing, but it will never turn out the same. It has to change in some way, just like children, who come from you but never turn out just like you".

11 Para conferir a narrativa completa do mito fundacional nonuya, ver: (Lopera Gomez; Betancur Betancur, 2017).

12 Trecho da Sinopse para Tupinicópolois de Fernando Pinto: "A arte indígena brasileira é revisitada e revivida na estética pós-Marajoara Tupinicopolitana. A moda é o Tupi Look. *É a Era do Tupi Power*. É a cultura Tupiniquim falando para o mundo via Tupinicópolis" (Pinto apud Alves, 2025:7, grifo nosso).

13 Alayde Alves criou o projeto "No Barracão" em 2021 e convidou Clarissa Diniz, Leonardo Antan, Thais Rivitti, entre outros curadores e intelectuais dedicados a promover a aproximação entre o sistema da arte contemporânea e a arte do Carnaval.

14 "Índio quer apito", marcha de Haroldo Lobo e Milton de Oliveira, com Walter Levita, Continental: 3.140/A - Faixa 7 - Carnaval de 1961.

15 Walter Levita. "Indio quer apito se não der pau vai comer". Canal Música Brasileira, 14 jul. 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0JLrCCQyvxs&list=RD0JLrCCQyvxs&start_radio=1&rv=0JLrCCQyvxs; acesso em: dez. 2025.

16 Cf. "Mocidade 1987. Tupinicópolis. Desfile Completo. Carnaval do Rio de Janeiro". Arquivo Sapucaí, YouTube, 1'24''20. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=arbQ934ruBI; acesso em nov. 2025.

17 *Ibidem*: 119.

Texto aprovado em janeiro de 2026. Publicado em fevereiro de 2026.

MODOS. REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE

Grupo de Pesquisa MODOS - História da Arte: modos de ver, exibir e compreender

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Programa de Pós-graduação de Artes Visuais da Universidade de Brasília

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia

Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
UNIVERSITY OF CAMPINAS

Dr. Antonio José de Almeida Meirelles
REITOR

Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto
DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTES

Dr. Cesar Augusto Baio Santos
COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dr. Roberto Medronho
REITOR

Dra. Madalena Grimaldi
DIRETORA DA ESCOLA DE BELAS ARTES

Dra. Rogéria de Ipanema
COORD. DO PPGEM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
UNIVERSITY OF BRASILIA

Dra. Márcia Abrahão Moura
REITORA

Dra. Fátima Aparecida dos Santos
DIRETORA DO INSTITUTO DE ARTES

Dr. Cayo Vinicius Honorato da Silva
COORD.DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO GRANDE DO SUL

Dr. Carlos André Bulhões Mendes
REITOR

Dr. Raimundo José Barros Cruz
DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTES

Dra. Teresinha Barachini
COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FEDERAL UNIVERSITY OF BAHIA

Dr. Paulo César Miguez de Oliveira
REITOR

Dr. Paulo Roberto Ferreira de Oliveira
DIRETORA DA ESCOLA DE BELAS ARTES

Dr. Dilson Rodrigues Midlej
COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
STATE UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dra. Gulnar Azevedo e Silva
REITORA

Dra. Tâmara Carneiro Quírico
DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTES

Dr. Luiz Cláudio da Costa
COORD. DO PPG EM ARTES

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963

EQUIPE EDITORIAL/ GRUPO DE PESQUISA MODOS - História da Arte: modos de ver, exibir e compreender

Dra. Ana Maria Albani de Carvalho
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO GRANDE DO SUL

Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
UNIVERSITY OF BRASILIA

Dr. Luiz Alberto Freire
FEDERAL UNIVERSITY OF BAHIA

Dr. Luiz Cláudio da Costa
STATE UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
UNIVERSITY OF CAMPINAS

Dra. Marize Malta
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

CONSELHO CIENTÍFICO

Dra. Anne Benichou
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Dr. Bernard Guelton
UNIVERSITÉ PARIS 1

Dra. Catherine Dossin
PURDUE UNIVERSITY

Dr. Jean-Marc Poinsot
UNIVERSITÉ RENNES 2

Dr. Jesus Pedro Lorente Lorente
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Dr. José Emilio Burucúa
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Dr. Jorge Coli
UNIVERSITY OF CAMPINAS

Dr. Márcio Seligmann-Silva
UNIVERSITY OF CAMPINAS

Dr. Paulo Knauss
FLUMINENSE FEDERAL UNIVERSITY

Dra. Raquel Henriques da Silva
NEW UNIVERSITY OF LISBON

Dra. Sonia Gomes Pereirea
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dra. Sônia Salzstein
UNIVERSITY OF SÃO PAULO

Dr. Stéphane Huchet
FEDERAL UNIVERSTITY OF MINAS GERAIS

EDITOR-CHEFE

Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
UNIVERSITY OF CAMPINAS

EDITORES-ASSISTENTES

Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
UNIVERSITY OF BRASILIA

Dra. Marize Malta
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

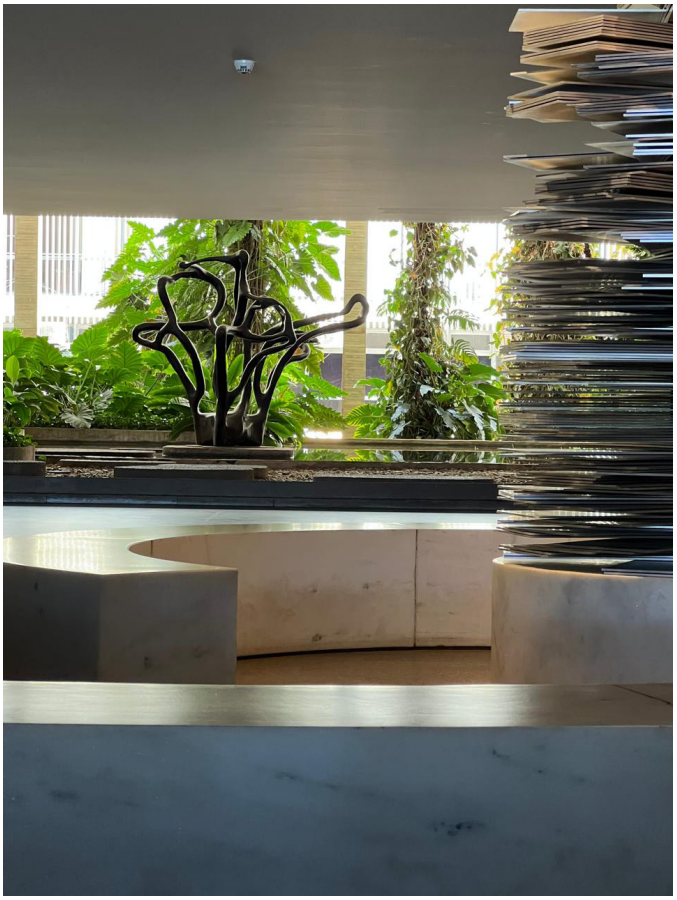
PROJETO GRÁFICO/ EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Julio Giacomelli

Designer visual [Giacko Studio]

IMAGEM DE CAPA

Interior do Palácio Itamaraty. Ministério das Relações Exteriores (MRE) do Brasil. Foto: Marize Malta.



CATALOGAÇÃO NA FONTE ELABORADA POR GILDENIR CAROLINO SANTOS – CRB- 8ª/5447

MODOS. Revista de História da Arte [recurso eletrônico]. v.9, n.3, (2025). -
Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes,
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, 2024 –

Periodicidade quadrimestral
e-ISSN: 2526-2963.
Disponível online
Título abreviado: MODOS: Rev.Hist.Arte
Preservada digitalmente na Rede de Serviços de Preservação Digital – Cariniana (Ibict).

1. Artes Visuais – Periódicos. 2. História da Arte – Periódicos. I. Universidade Estadual de Campinas. Sistema de Bibliotecas. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes/ Artes Visuais.

CDD:701.05
PP-20-048

MODOS. REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas
Rua Elis Regina,50. Cidade Universitária "Zeferino Vaz". Barão Geraldo, Campinas-SP – CEP 13083-854
e-mail: revista.modos@gmail.com
Todos os artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores,
não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à revista.

Pareceristas

Adele Nelson, University of Texas
Alberto Martin Chillón, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Aldilene Marinho César Almeida Diniz, Centro Fed. Ed. Tec. Celso Suckow da Fonseca
Alessandra Mello Simões, Universidade Federal do Sul da Bahia
Alexandre Ragazzi, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Alice Fatima Martins, Universidade Federal de Goiás
Almerinda da Silva Lopes, Universidade Federal do Espírito Santo
Ana de Gusmão Mannarino, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Ana Pato, Memorial da Resistência de São Paulo
Ana Carolina Albuquerque de Moraes, Universidade Federal de Sergipe
Ana Gonçalves Magalhães, Museu de Arte Contemporânea da Univ. de São Paulo
Ana Maria Albani de Carvalho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Ana Maria Tavares Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Ana Paula Nascimento, Museu Paulista da Universidade de São Paulo
Andréia Machado Oliveira, Universidade Federal de Santa Maria
Angela Grando, Universidade Federal do Espírito Santo
Anna Paula da Silva, Universidade Federal da Bahia
Angela Brandão, Universidade Federal de São Paulo
Anne Benichou, Université du Québec à Montréal
Antonio Wilson Silva de Souza, Universidade Estadual de Feira de Santana
Artur Freitas, Universidade Estadual do Paraná
Arthur Valle, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biagio D'Angelo, Universidade de Brasília
Bruna Fetter, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Bruno Brulon, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Camila Maroja, Brandeis University
Carla Mary S. Oliveira, Universidade Federal da Paraíba
Carlos Augusto Moreira da Nóbrega, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Célio Macedo Alves, Universidade Federal de Ouro Preto
Cesar Baio, Universidade Estadual de Campinas
Claire Farago, University of Colorado Boulder
Claudia Mattos Avolese, Tufts University

Christiane Arcuri, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Daniela Felix Martins Kawabe, Universidade de Brasília
Daniela Queiroz Campos, Universidade Federal de Santa Catarina
Dária Jaremtchuk, Universidade de São Paulo
Daiana Schvartz, Instituto Federal de Santa Catarina
Daniel Hora, Universidade Federal do Espírito Santo
Daniela Pinheiro Machado Kern, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Diego Souza de Paiva, Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Elaine Dias, Universidade Federal de São Paulo
Fabiana Serviddio, Universidad Nacional de Tres de Febrero
Fabio D'Almeida Lima Maciel, Universidade Estadual de Campinas
Fabiola do Valle Zonno, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Fabrícia Jordão, Universidade Federal do Paraná
Felipe Bernardes Caldas, Universidade Federal do Rio Grande
Felipe Scovino, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Felipe Sevilhano Martinez, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Fernanda Carvalho de Albuquerque, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Fernanda Pequeno, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Fernanda Pitta, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Flavia Galli Tatsch, Universidade Federal de São Paulo
Francisca Ferreira Michelon, Universidade Federal de Pelotas
Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior, Univ.Fed. do Rio Grande do Norte
Francisco Dalcol, Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Gabriel Ferreira Zacarias, Universidade Estadual de Campinas
German Alfonso Nunez, Universidade Estadual de Campinas
Gisele Barbosa Ribeiro, Universidade Federal do Espírito Santo
Guilherme Marcondes, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Guilherme Simões Gomes Júnior, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Heloisa Espada, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Heloisa Selma Fernandes Capel, Universidade Federal de Goiás
Iara Lis F. Schiavinatto, Universidade Estadual de Campinas
Ivair Reinaldim, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Jesus Pedro Lorente Lorente, Universidad de Zaragoza
Joana Baião, Instituto Politécnico de Bragança

Joseania Miranda Freitas, Universidade Federal da Bahia
Julia Nolasco de Moraes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Juliana Coelho Gontijo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Juliana Estanislau de Ataide Mantovani, Instituto Federal de Brasília
Kleber Antonio de Oliveira Amancio, Universidade Federal do Recôncavo Baiano
Leonor de Oliveira, Universidade Nova de Lisboa
Luana Maribele Wedekin, Universidade do Estado de Santa Catarina
Luciana Benetti Marques Valio, Universidade Federal do Rio Grande
Luciano Vinhosa, Universidade Federal Fluminense
Luciene Lehmkuhl, Universidade Federal da Paraíba
Luis Edegar de Oliveira Costa, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Luiza Mader Paladino, Instituto Federal de Brasília
Luiz Alberto Freire, Universidade Federal da Bahia
Luiz Claudio da Costa, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Maraliz de Castro Vieira Christo, Universidade Federal de Juiz de Fora
Marcele Linhares Viana, Centro Federal de Educação Tecnológica
Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha, Universidade Federal da Bahia
Marcelo Ribeiro Vasconcelos, Universidade Federal de Juiz de Fora
Marcilon Almeida de Melo, Universidade Federal de Goiás
Marco Antonio Pasqualini de Andrade, Universidade Federal de Uberlândia
Maria Berbara, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Maria Cristina Correia L. Pereira, Universidade de São Paulo
Maria Claudia Bonadio, Universidade Federal de Juiz de Fora
Maria de Fátima Costa, Universidade Federal do Mato Grosso
Maria de Fátima Medeiros de Souza, Secretaria de Cultura do Distrito Federal
Maria do Carmo Couto da Silva, Universidade de Brasília
Maria Elizia Borges, Universidade Federal de Goiás
Maria Lúcia Bastos Kern, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Maria João Neto, Universidade de Lisboa
Marina Andrade Câmara, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Marina Pereira de Menezes de Andrade, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Martinho Alves da Costa Junior, Universidade Federal de Juiz de Fora
Mateus Rosada, Universidade Federal de Minas Gerais
Maurício Barros de Castro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Mauricius Martins Farina, Universidade Estadual de Campinas
Melissa Etelvina Oliveira Rocha, Universidade Federal de Minas Gerais
Mirtes Marins de Oliveira, Universidade Anhembi-Morumbi
Moema de Bacelar Alves, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Mônica Hoff, Universidade do Estado de Santa Catarina
Naiara dos Santos Damas Ribeiro, Universidade Federal de Juiz de Fora
Nara Cristina Santos, Universidade Federal de Santa Maria
Neiva Maria Fonseca Bohns, Universidade Federal de Pelotas
Niura Legramante Ribeiro, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Paola Lins de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Patricia Delayti Telles, Universidade de Évora
Patricia Franca-Huchet, Universidade Federal de Minas Gerais
Patricia Leal Azevedo Corrêa, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Patrícia Martins Santos Freitas, Universidade Federal do Espírito Santo
Patricia Reinheimer, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Patricia Teles Sobreira de Souza, Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira, Un.Federal do Rio Grande do Sul
Paulo Knauss, Universidade Federal Fluminense
Paulo Reis, Universidade Federal do Paraná
Pedro Augusto Vieira Santos, Universidade de São Paulo
Pedro Ernesto Freitas Lima, Universidade de Brasília
Rafael Alves Pinto Junior, Universidade Católica de Goiás
Raíza Ribeiro Cavalcanti, Universidad de Santiago de Chile
Raquel Henriques da Silva, Universidade de Lisboa
Raquel Quinet Pifano, Universidade Federal de Juiz de Fora
Reginaldo da Rocha Leite, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Rejane Galvão Coutinho, Universidade Estadual Paulista
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, Universidade Federal de Juiz de Fora
Renata Gomes Cardoso, Universidade Federal do Espírito Santo
Ricardo Nascimento Fabbrini, Universidade de São Paulo
Roberto Casazza, Universidad de Buenos Aires
Roberto Conduru, Southern Methodist University
Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, Universidade Federal da Bahia
Rosa Maria Blanca Cedillo, Universidade Federal de Santa Maria

Rogéria Moreira de Ipanema, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Sabrina Parracho Sant'Anna, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Serzenando A. Vieira Neto, Universidade Federal de São Paulo
Sônia Gomes Pereira, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Sheila Cabo Geraldo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Sylvia Furegatti, Universidade Estadual de Campinas
Tales Bedeschi Faria, Instituto Federal Minas Gerais
Tamara Quírico, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Taisa Helena Pascale Palhares, Universidade Estadual de Campinas
Teresa Cristina Jardim de Santa Cruz Oliveira, Universidade de Brasília
Tiago Machado de Jesus, Instituto Federal de São Paulo
Vanessa Barrozo Teixeira Aquino, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Vanessa Seves Deister de Sousa, Universidade Estadual de Maringá
Vera Beatriz Siqueira,Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Vera Pugliese, Universidade de Brasília
Vinicius Pontes Spricigo, Universidade Federal de São Paulo
Virgínia Gil Araujo, Universidade Federal de São Paulo
Viviane Furtado Matesco, Universidade Federal Fluminense
Yasmin Fabris,Universidade Federal do Paraná

EDITORIAL

Da Amazonia à Sapucaí: pela transformabilidade da história da arte

From Amazonia to Sapucaí: For the transformability of art history

Emerson Dionisio Oliveira; Marize Malta; Maria de Fátima Morethy Couto

ARTIGOS / COLABORAÇÕES

O Congresso Extraordinário da AICA (1959) no jornal Correio da Manhã: Cidade Nova – Síntese das Artes

The Extraordinary Congress of AICA (1959) in the newspaper Correio da Manhã: New City – Synthesis of the Arts

Bruno Henrique Fernandes Gontijo

O Museu Simoens da Silva passado em revista

The Simoens da Silva Museum in review

Cecilia de Oliveira Ewbank

Um caracol no coração da metrópole: a Ocupação Cultural Ouvidor 63 como território de novos modos de existência

A spiral in the heart of the metropolis: the Ouvidor 63 Cultural Occupation as a Territory of New Modes of Existence

Pedro Fiori Arantes

Os sons do Além: evocações musicais em representações visuais do Juízo Final

The Sounds of the Beyond: musical evocations in visual representations of the Last Judgment

Tamara Quírico

Do Novecento Italiano ao MAC USP: Arturo Tosi e a diplomacia cultural italiana

From Novecento Italiano to MAC USP: Arturo Tosi and Italian Cultural Diplomacy

Dunia Roquetti

Reflexões sobre a historicização da Minimal Art: reiterações expositivas

Reflections on the Historicization of Minimal Art: Exhibition Reiterations

Guilherme Moreira Santos

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 3
setembro - dezembro 2025
ISSN: 2526-2963