

# ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA E RESISTÊNCIA: POVOS ORIGINÁRIOS DO BRASIL\*

Larissa Lacerda Menendez

Este capítulo é resultado da reflexão proposta na mesa temática XIV Colóquio Nacional/VII Colóquio Internacional do Museu Pedagógico e XII Seminário Nacional/II Internacional do HISTEDBR, realizada pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia -UESB, no período de 25 a 28 de outubro de 2022, em missão de trabalho custeada pelo Projeto Nacional de Cooperação Acadêmica na Amazônia<sup>1</sup>.

O problema a ser analisado constitui em refletir sobre a importância das artes indígenas e sua visibilidade enquanto um dos modos de resistência dos povos originários do Brasil. A que resistem e como resistem estas populações?

As ideias aqui apresentadas são resultado parcial do mapeamento de artes indígenas realizadas em projeto de pesquisa desenvolvido na Universidade Federal do Maranhão, sendo que no desenvolvimento de tal pesquisa estão presentes alunos de graduação e pós-graduação, que participam com projetos de ensino e pesquisa vinculados à temática indígena.

Um problema que se coloca para a realização deste trabalho é que a temática das artes indígenas abrange produções coletivas contemporâneas – a saber, produzidas nas aldeias, na atualidade – e produções individuais, de artistas indígenas que circulam no meio artístico e museus, como Amatinawã Trumai, Jaider Eisbell, Feliciano Lana, entre outros.

Assim, abordar a temática indígena no campo das Artes Visuais implica, necessariamente três aspectos principais: a classificação dos artefatos de acordo com a taxonomia presente em estudos anteriores; a abordagem da produção coletiva em suas diferentes modalidades, caso da cestaria e da cerâmica; e a abordagem das produções de artistas indígenas.

---

\* DOI - 10.29388/978-65-6070-055-0-0-f.131-143

<sup>1</sup> Este projeto inclui parceria entre o Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Estadual do Maranhão e a Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

Dentro deste projeto realiza-se o mapeamento da Arte Indígena Contemporânea, marcada pela visibilidade de curadores, exposições e artistas indígenas como Sandra Benites (a primeira mulher Guarani a ser curadora do Museu de Arte de São Paulo), Denilson Baniwa (artista e curador da exposição “Re-Antropofagia”, na Universidade Federal Fluminense em 2019), Naine Terena (curadora da exposição “Véxoa: nós sabemos”, na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2020), Jaider Esbell (artista e curador da exposição “Moquém Surari”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2021), isso para citar apenas alguns exemplos.

Percebemos em discursos de artistas e curadores desse segmento artístico a relação que a arte indígena tem enquanto resistência cultural, constituindo-se como território de disputa de memórias perante uma cruel sociedade brasileira, que historicamente se opõe às populações originárias, perpetuando ainda hoje a negação de seus modos de vida, inviabilizando sua existência, para além da violência empregada pela disputa de terras.

Neste contexto as artes indígenas se constituem como formas de resistência por apresentar memórias e símbolos muitas vezes relacionados às suas tradições ancestrais e nos casos da arte indígena contemporânea, fazendo uso de técnicas oriundas da tradição europeia, retratando um viés da história a partir de sua própria perspectiva e vivência.

No campo das Artes Visuais, as produções indígenas foram oficialmente reconhecidas a partir da implementação da lei nº 11645/2008, que institui a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Indígena e Afro-Brasileira em todas as instituições de ensino, sobretudo por meio das disciplinas de Letras, História e Artes Visuais. Essa lei está contextualizada no campo das políticas de educação étnica-racial para combate ao racismo e às desigualdades sociais.

Atualmente, no Brasil, há 305 etnias, falantes de 274 línguas indígenas de diferentes troncos linguísticos. Tais grupos populacionais, embora protegidos por lei, especialmente na Constituição Federal, vivem em contextos de embates territoriais com os não-indígenas que, muitas vezes, resultam em violência e morte de lideranças.

Diante de um cenário desenhado com brutal hostilidade é possível perceber que, no decorrer da história do Brasil, os povos originários foram

pouco a pouco perdendo seu lugar de relevância, tornando-se comunidades que estavam à margem da sociedade civil, embora, fossem cidadãos de direito como todos os outros.

Apesar dos estudos antropológicos a respeito das artes na investigação da tradição e criatividade indígenas, a maioria das análises não considera os processos de criação, como se o fato de que possam deter a tradição assegure por si mesmo o sucesso de seu uso por todos os indivíduos. Entretanto, Boas (2014) destacou a existência de virtuosos na confecção de objetos, como o escultor Haida Charles Edensaw. Ruth Bunzel, discípula de Boas, tratou da interação entre tradição e criatividade nas artes indígenas e Raymond Firth foi o pioneiro a reconhecer a autoria dos artistas indígenas (Price, 2000). Deste modo, a produção de diversos artistas indígenas tem sido veiculada em espaços institucionais oficialmente reconhecidos no circuito das artes visuais (Menendez, 2009).

A tese de doutorado de Lúcia Hussak Van Velthem (1995) intitulada *O Belo é a Fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana* analisa a cestaria dos Wayana, povo indígena que vive no Pará e revela o profundo significado entre a cestaria e a cosmologia de suas tradições. Em estudos mais recentes (2014), a autora demonstra que os desenhos dos trançados e o próprio arumã, como matéria prima, são intimamente associados às práticas rituais e narrativas míticas. Destaca-se também a interpretação do significado dessas artes por Lúcia Van Velthen e diversas contribuições a respeito dos grafismos indígenas por pesquisadores da área de Antropologia.

Vidal (1992) organizou o “Grafismo Indígena”, livro que apresenta um panorama sobre importantes pesquisas realizadas na década de 1980. Mais recentemente podemos destacar a coletânea *Quimeras em diálogo*, organizada por Lagrou e Severi (2013) com as mais novas análises sobre as produções indígenas. Nesta obra, os artigos organizados abordam as relações dos grafismos presentes em tecidos, bordados e pinturas indígenas, sob a perspectiva de uma Antropologia da Percepção, cujo objetivo é investigar o estatuto e agência da imagem em sua relação com o universo cognitivo com o qual opera. A partir da constatação de que os grafismos indígenas são caracterizados por um minimalismo figurativo, que é muito característico destas artes, os autores examinam a relação entre as imagens mentais e a representação dos seres mitológicos.

## Os artistas e suas obras

A ideia da resistência presente nos discursos dos artistas sobre sua obra pode ser compreendida como uma forma da arte por trazer a memória dos povos originários e afirmar seus modos de vida a partir das linguagens em diversos campos das artes. Constatamos que o mercado artístico faz a curadoria de obras que trazem suportes já conhecidos e consagrados pela arte ocidental. Outras produções indígenas de arte plumária, pintura corporal, cerâmica, raramente são apresentadas no cenário da arte indígena contemporânea pelas grandes instituições que as fomentam.

Mais abaixo citaremos exemplos de várias produções indígenas que podemos denominar como trabalhos que se apropriam de suportes usados nas artes ocidentais, mormente de origem europeia, e que a partir dessas técnicas expressam memórias e histórias que tangem a luta das populações indígenas pelo direito à vida e a territórios.

Apresentaremos obras que usam técnicas de pintura sobre papel, pintura sobre tecido, vídeo performance, instalações e nessa seleção podemos destacar que os artistas conectaram suas produções não apenas com as suas memórias coletivas e ancestrais como também conectaram a arte indígena a um dos modos de resistir e de luta política das populações indígenas brasileiras.

Sem aprofundar tanto nossa análise, podemos sugerir que o mercado de artes por um lado difunde a obra de artistas indígenas que tratam de tradições ancestrais, de críticas ao período colonial, mas por outro evita difundir obras que apontem para os problemas enfrentados atualmente pelos povos originários. Mais adiante, na conclusão, retornaremos a este problema.

As obras aqui citadas, enfim, relacionam diretamente questões políticas enfrentadas pelos povos indígenas na atualidade.

### Feliciano Lana

Em primeiro plano destacaremos a obra do artista indígena Feliciano Lana, do clã Desana Kehiriporã, do alto Rio Negro, falecido em 2020 em meio à pandemia de COVID-19. Lana nasceu na comunidade de

São João Batista do Rio Tiquié e, na década de 1980, sua obra foi difundida pelo missionário Casemiro Beksta e pela antropóloga Berta Ribeiro; hoje é referenciado por Daiara Tukano, Denilson Baniwa – dois artistas indígenas brasileiros de visibilidade internacional no campo das Artes Visuais – como precursora da arte indígena contemporânea.

A arte dita assim apenas contemporânea, sem anunciar sua própria raiz, é na verdade tributária de uma tradição bastante específica, de ascendência moderna, ocidental, metropolitana, europeia, branca, colonial. Assim, a ideia de uma “arte contemporânea indígena” implicitamente sugere que a arte (ocidental) contemporânea se tornaria também indígena ao englobar, ao trazer para dentro de si mesma inclusive as produções de artistas indígenas. E não é disso que se trata, estamos diante de formas distintas de se pensar e de se fazer arte, a indígena e ocidental. Suas práticas e sistemas estão hoje em diálogo, mas não se confundem nem se reduzem uma à outra. Falamos então da arte indígena contemporânea, e não de uma vertente particular de arte contemporânea que seria indígena. Arte indígena contemporânea e não arte contemporânea indígena. Percebem a diferença? (Berbet, 2021, p. 22).

A obra de Feliciano iniciou-se com os seus desenhos de “O começo antes do começo”, no final da década de setenta e depois desdobrou-se numa série de outros trabalhos que foram catalogados, expostos e adquiridos em diversos países. Sua obra de 2019, a última produzida antes de seu falecimento, foi exposta recentemente no museu etnológico de Berlim no catálogo, organizado por Thiago Oliveira e Andreia Schultz, intitulado *A história dos brancos no alto rio Negro*.

Nessas obras, Feliciano Lana ilustra pela primeira vez alguns episódios e acontecimentos praticados contra as comunidades indígenas. Por exemplo, a presença do Serviço de Proteção ao Índio - SPI dentro da terra indígena. As ilustrações mostram um funcionário liderando a exploração da borracha e punindo as populações das comunidades as quais, pelo contrário, deveria proteger. Noutra ilustração há a seguinte legenda: “Chegou aqui o padre, engravidou a menina, então a comunidade ficou contra ele, contra o padre”. Nesta vemos o padre e uma mulher grávida.

O artista, assim, a partir de sua técnica de guache e aquarela sobre papel entrecruza sua memória pessoal com a memória coletiva do seu

grupo, trazendo dados importantes para alguns silenciamentos que ocorreram durante a Ditadura Militar em relação aos povos indígenas. Revela também os abusos cometidos pelo SPI que foram escandalosamente expostos no Relatório Figueiredo. Em seu trabalho de 1985, feito sob encomenda para a antropóloga Berta Ribeiro, **A história verdadeira ou a realidade atual**, retratará a expulsão de vários indígenas da Serra da Traíra, onde ocorria a exploração de garimpo na região. Nos episódios Feliciano retrata a Vila Bittencourt populosa, habitada por diversas pessoas do rio Negro, expulsando garimpeiros invasores. No segundo episódio, o artista retratou a casa dos moradores queimadas pela polícia federal para que uma mineradora chamada Paranapanema pudesse explorar o território.

Aqui não realizaremos um cotejamento entre os registros oficiais deste acontecimento, ou de narrativas não-indígenas do Estado brasileiro justificando tal ato, pois nosso objetivo é somente dar visibilidade a fatos ocultados, reprimidos, silenciados de uma memória individual e coletiva, que puderam, em décadas posteriores, transparecer nas obras de Feliciano Lana.

Relacionando a obra do artista com o conceito de arte indígena contemporânea (visto que este é aclamado enquanto um de seus precursores) podemos destacar que sua produção causa impacto na sociedade não-indígena pelo uso de materiais consagrados pela arte ocidental (papel, aquarela etc.), pela linguagem do desenho que representa figuras humanas e, concomitantemente, revela a memória silenciada do povo Desana: a criação da humanidade ilustrada em detalhes pela Avó do Universo e as atrocidades cometidas pelos não-indígenas em diferentes períodos históricos.

Em seu trabalho “Contas de vidro, enfeites de branco e potes de malária”, de 1988, publicado no livro *Pacificando o branco*, Feliciano retrata o corpo de um homem coberto de feridas provocadas pela evolução da varíola. O texto aponta para uma reorganização das tradições narrativas de memória coletiva que associam então as miçangas trazidas pelos invasores da terra indígena enquanto prováveis transmissores de doenças como malária e varíola, cujas epidemias dizimaram populações indígenas. A semelhança entre o formato esférico da miçanga e as feridas de varíola retratadas por Lana evidenciam de que modo a memória coletiva

reorganizou, reelaborou e atualizou suas narrativas consoante os acontecimentos históricos.

## Jader Esbell

Outro artista indígena que também se destaca pela forma como sua arte trata da resistência é Jaider Esbell, que militou pela causa indígena. Em sua obra *It was Amazon*, de 2016, o artista representa em preto e branco a floresta destruída, árvores cortadas, numa paisagem desoladora que reflete a relação que o capitalismo desenvolve com os recursos naturais prejudicando o equilíbrio ecológico.

Depois, em 2017, a obra **Entidades** foi exposta na capital de Minas Gerais, Belo Horizonte e se constituía numa estrutura em que duas serpentes coloridas iluminadas se tocavam em cima do Viaduto Santa Tereza, sendo posteriormente exibida na 34ª Bienal de São Paulo, no Parque do Ibirapuera, entre outros locais.

Jaider Esbell em suas *lives* expunha as questões cruciais da luta pela terra. No campo das Artes Visuais reivindicou que mais artistas indígenas participassem da 34ª Bienal, de 2021 e, ao mesmo tempo, fez a curadoria da Exposição *Moquém Surarí: arte indígena contemporânea*, de 2021, revelada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com participação de mais de vinte artistas indígenas, demarcando um acontecimento inédito nesse museu.

O artista, falecido em 2021, no auge de sua carreira, teve sua obra *Transmakunaímí: o buraco é mais embaixo* mostrada na 59ª Exposição Internacional de Arte da Bienal de Veneza, em 2022. Seus trabalhos alcançaram um valor considerável no mercado de artes, entretanto, na obra exposta na referida Bienal de Veneza, a crítica direta ao capitalismo e aos problemas do desmatamento dão lugar a uma crítica da apropriação pelo movimento modernista brasileiro, da mitologia do povo Macuxi, cuja entidade Makunaíma é evocada por Esbell como seu avô ancestral.

## Outros artistas

Zahy Guajara, por exemplo, em sua videoinstalação intitulada *Akiu-ê R-Existo*, exibida no Museu de Arte de São Paulo em 2021 e, em

seguida disposta *online*, conta em língua tenetehar a história de seu povo (Guajajara, Tenetehara), seu território e sobre as violências sofridas pelas populações originárias na região maranhense, em que suas lideranças sofrem atentados frequentes por invasores em busca de exploração de madeira e por terra voltada para pasto de gado, resultando assim num dos maiores índices de assassinatos de indígenas do Brasil.

Nesse contexto podemos destacar ainda a performance registrada em fotografia a respeito dos caixões que foram colocados no largo da Esplanada do Ministério no 14º Acampamento Terra Livre, em 2017, retratando o genocídio dos povos indígenas e o descaso das autoridades a respeito da situação indígena:

Um gigantesco cortejo fúnebre tomou conta da Esplanada dos Ministérios por volta das 15h. Os manifestantes saíram do acampamento onde estão, ao lado do Teatro de Nacional de Brasília, levando os caixões e um banner com a expressão “Demarcação Já”. Eles seguiram tranquilamente até o Congresso (APIB, 2017).

O 14º Acampamento Terra Livre foi considerado a maior mobilização indígena dos últimos anos (aproximadamente três mil pessoas), e embora o protesto tenha sido pacífico, foi reprimido pelas autoridades policiais (Figura 1):

**Figura 1** - Os caixões do 14º Acampamento Terra Livre



**Fonte:** APIB, 2023.



Aqui também destacamos a obra de Denilson Baniwa chamada *Ekúkwé* (A terra envenenada e com odor de morte), de 2018, em que o artista retrata numa pintura sobre tela um avião borrifando diversas palavras sobre uma plantação e acima vemos os crânios. O tema da obra, extremamente atual, evoca a luta pela demarcação da terra, pois faz referência ao uso de agrotóxicos e ao agronegócio. Em 2023, com a tramitação do Projeto de Lei 490, o do Marco Temporal das Terras Indígenas<sup>2</sup>, o conflito entre os interesses dos povos originários e do agronegócio expõe ainda mais a vulnerabilidade dos direitos conquistados pelos povos indígenas.

## Um novo olhar

Zulma Palermo (2012) em seu artigo *Mirar para compreender* interroga, a partir da exibição de diversas imagens de produções tradicionais indígenas, como estas são vistas e de que modo integram o campo cultural latino-americano. Em seu texto há também exemplos artísticos de artes consideradas menores, caso da tecelagem e cerâmica, denominadas como sendo artesanatos.

Esta autora demonstra que as imagens e produções apresentadas em seu artigo têm igual valor estético entre si e são reconhecidas como obra de arte. De fato, constatamos que a força simbólica dessas produções é indubitável, porém não se encaixa ao cânone ocidental, levando-nos a questionar uma ideia de arte universal e a pensar que os processos de fazer da América Latina talvez tragam reflexões diferentes daqueles da Europa. Assim, a definição de resistência relacionada a estas produções se apresenta:

Hacerlas visibles es un acto decolonial de re-existencia desde el momento en que se intenta poner en juego dos estrategias en un mismo proceso: dejar en evidencia la imposición epistémica de la colonialidad desarticulando la universalidad asumida por la modernidad occidental y, simultáneamente, avanzar en su

---

<sup>2</sup> O PL490 determina que as terras indígenas devem se restringir à área ocupada pelos povos na data da promulgação da Constituição Federal de 1988.

deslegitimación postulando la validez de otras formas de conocer y de ver, por fuera de la ratio cartesiana (Palermo, 2012, p. 234).<sup>3</sup>

Palermo continua e destaca que as artes produzidas pelos povos originários são formas de expressões centradas na sensibilidade e produzem efeitos diversos em cada um dos observadores, pois não são obras culturalmente naturalizadas como expressões artísticas. Ela se refere à história do processo civilizatório desde a Conquista e Colonização que inseriu essas produções num tipo de cartografia em que as poéticas se definem a partir do olhar do colonizador de um lugar de produção ou função, gerando uma diferença colonial no instante em que as culturas geradoras de cânones não conseguem incorporar outras referências estéticas em suas narrativas de arte universal.

Aqui a falta colonial identifica grupos, gentes, populações que são sempre apontados pelos colonizadores como exóticos, através de uma diferença mais marcante, visando por meio dela classificá-los e, desta maneira, inferiorizá-los:

En efecto: si dejamos de lado las especulaciones relacionadas con la definición del arte en su relación con la artesanía y nos localizamos en el valor económico y en el movimiento comercial fuertemente incentivado por la producción internacionalizada del turismo, quienes resultan encontrarse siempre en situación de inferioridad son los productores de los objetos “artesanales”, sin acceso a las redes del mercado, sin alternativas para incorporarse autónomamente a sus exigencias (Palermo, 2012, p. 231).<sup>4</sup>

Assim a autora destaca que as produções artísticas indígenas são um ato decolonial de resistência porque colocam em jogo estratégias de um mesmo processo. Desarticulam uma suposta universalidade assumida na modernidade ocidental e validam outros modos de conhecer e ver que

---

<sup>3</sup> Torná-las visíveis é um ato decolonial de reexistência, desde o momento em que se pretende colocar em jogo duas estratégias em um mesmo processo: deixar evidente a imposição epistêmica da colonialidade, desarticulando a universalidade assumida pela modernidade ocidental e, simultaneamente, avançar sua deslegitimação postulando a validade de outras formas de conhecer, ver, por fora da razão cartesiana. Tradução nossa.

<sup>4</sup> Com efeito: se deixamos de lado as especulações relacionadas com a definição de arte em sua relação com o artesanato e nos focamos no valor econômico e no movimento comercial fortemente incentivado pela produção internacionalizada do turismo, quem se encontra sempre em situação de inferioridade são os produtores dos objetos “artesanais”, sem acesso às redes de mercado, sem alternativas para incorporar-se autonomamente às suas exigências. Tradução nossa.

não se relacionam nem podem ser compreendidos a partir de paradigmas cartesianos de compreensão do mundo.

## Conclusão

Em 2023, na cidade de São Paulo destacaram-se inúmeras exposições de artes indígenas. Como exemplo podemos citar *Histórias indígenas* no Museu de Arte de São Paulo que apresentou obras do Movimento de Artistas Huni-Kuin, Carmézia Emiliano, entre outros. Na Pinacoteca do Estado de São Paulo, a exposição da instalação de Denilson Baniwa, intitulada *Maloca Panapaná* e a presença de obras de artistas como Jaider Esbell, Kaya Agari, na Feira de Artes de São Paulo demonstra que as artes indígenas estão inseridas no mercado em reparação à dívida histórica de uma história da arte que nunca considerou as produções indígenas enquanto tal. Na próxima bienal a presença destes artistas também está garantida.

Em contraste com a visibilidade e valorização das culturas indígenas, as populações enfrentam a ameaça de terem a demarcação de seus territórios revogadas pelo projeto de lei do Marco Temporal.

Observamos, contrariamente ao que foi exposto neste artigo, que as obras exibidas nessas grandes instituições raramente trazem em seus temas referências explícitas às ameaças às quais estão submetidos os povos indígenas. A este respeito podemos observar um outro fenômeno que é justamente a inserção das produções indígenas no mercado das artes. A negociação com curadores é uma questão enfrentada por qualquer artista que pleiteie se inserir nas instituições que fomentam as artes visuais no Brasil e no exterior.

Goldstein (2021) expôs esta dificuldade, comparando a inserção dos povos aborígenes australianos no mercado artístico com a situação recente das artes indígenas no Brasil. Denilson Baniwa em sua obra exposta na Pinacoteca do Estado de São Paulo afirmou que a instalação construída não poderia se tornar mercadoria passível de ser comprada e incorporada ao espaço da Pinacoteca. A estrutura construída em local estratégico fazia com que o som emitido em qualquer uma das atividades propostas no espaço ecoasse pelos diversos corredores da instituição.

Dayara Tukano, no ano de 2023, ecoou sua voz pelos corredores dizendo “Não ao Marco Temporal!”.

Ainda não temos dados suficientes para concluir de que modo essas obras e manifestações de artistas indígenas poderão impactar em sua luta política. Esperamos que agora que seus nomes e produções estão catalogadas nos principais meios de criação, produção e difusão da história da arte do nosso país nós possamos educar as futuras gerações para a criação de um Brasil em que as existências indígenas sejam possíveis.

## Referências

APIB (ASSOCIAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL) Disponível em: <https://apiboficial.org/2017/04/25/protesto-pacifico-de-povos-indigenas-e-atacado-pela-policia-na-frente-do-congresso/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

BERBERT, P.; ESBELL, J. *et al.* **Moquém Surarí**. Arte indígena contemporânea. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021.

BOAS, F. **Arte Primitiva**. Trad. Fábio Ribeiro. Coleção Antropologia. Petrópolis: Vozes, 2014.

DINATO, D. Re-Antropofagia: a retomada territorial da arte. **MODOS - Revista de História da Arte**, Campinas, v. 3, n. 3, p. 276-84, set. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4224>. Acesso em: 29 ago. 2023.

GELL, A. **Arte e agência**. Trad. Jamille Pinheiro. Coleção Argonautas. São Paulo: UBU, 2018.

GOLDSTEIN, I. Diálogos, pontes e redes. *In*: CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO “VÉXOA: NÓS SABEMOS”, , 2021, São Paulo. [...] São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2021.

LAGROU, E. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

LAGROU, E.; SEVERI, C. **Quimeras em diálogo**: grafismo e figuração nas artes indígenas. Coleção Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2013.

MENENDEZ, L. **Iconografias do invisível**: a arte de Feliciano e Luís Lana. São Paulo: Annablume, 2009.

OLIVEIRA, T.; SCHOLZ, A. Feliciano Lana, Sibé. *In*: CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO: A HISTÓRIA DOS BRANCOS, , 2022, Berlim. [...] Berlim: 2022.

PALERMO, Z. Mirar para comprender: artesanía y re-existencia. **Otros Logos - Revista de Estudios Críticos**, Argentina, n. 3, dez-2012.P223-236.

PRICE, S. **Arte primitiva em centros civilizados**. Trad. Inês Alfano. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2000.

RIBEIRO, B. **A civilização da palha**. 1980. (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH, Universidade de São Paulo, 1980.

RIBEIRO, B. **Arte indígena e linguagem visual**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

VELTHEM, L. H. v. **O Belo é a fera**: a estética da produção e da predação entre os Wayana. 1995. (Tese em Antropologia) - Programa de Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH, Universidade de São Paulo, 1995.

VIDAL, L. (org.). **Grafismo indígena**. Local Studio Nobel. São Paulo: FAPESP/EDUSP, 1992.