



Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Geografia - UFPR

REANTROPOFAGIA COMO REVOLTA DO LUGAR E TECNOLOGIA ESPIRITUAL NAS ARTES DE DENILSON BANIWA

REANTHROPOPHAGY AS A REVOLT OF PLACE AND SPIRITUAL TECHNOLOGY IN THE ARTS OF DENILSON BANIWA

(Recebido em 13-03-2025; Aceito em: 29-12-2025)

Carlos Roberto Bernardes de Souza Junior

Doutor em Geografia pela Universidade Federal de Goiás, Goiânia/GO, Brasil
Professor Assistente do Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte, Brasil
carlosroberto2094@gmail.com

Resumo

A arte indígena contemporânea difunde contraimaginários e estéticas irreverentes que partem dos pluriversos ancestrais para se infiltrar nos espaços artísticos hegemônicos. Partícipe desse movimento, Denilson Baniwa se guia na ideia de Reantropofagia ao realizar montagens, sobreposições e intervenções que subvertem imaginários ocidentais por meio dos sentidos existenciais nascentes dos pluriversos indígenas. As maneiras em que ele consubstancia suas obras ao se apropriar de elementos do regime escópico ocidental se aproxima dos modos indígenas de saber-fazer e de ser-no-mundo que Anastácio Peralta conceitua com tecnologias espirituais. Nesse contexto, o ensaio parte das geografias criativas para analisar como a Reantropofagia de Denilson Baniwa potencializa-se como revolta do lugar e tecnologia espiritual indígena. Para tanto, utiliza a bibliografia da geografia cultural e de áreas afins, assim como trechos de entrevistas, poemas e manifestos do artista. Decifra-se que a Reantropofagia, como tecnologia espiritual, traz ao centro o devir-outro canibal que mobiliza contra-espacos de irreverências. As obras interpretadas evidenciam que as artes podem realizar (re)voltas nos, dos e com os lugares rumo ao redevir-índio.

Palavras-chave: Arte indígena contemporânea; tecnologias espirituais; Geografias Criativas.

Abstract

Contemporary indigenous art spreads counter-imaginaries and irreverent aesthetics that come from ancestral pluriverses in order to infiltrate into hegemonic artistic spaces. As a part of this movement, Denilson Baniwa is guided by the idea of Reanthropophagy in his montages, superpositions and interventions that subvert occidental imaginaries through existential meanings from indigenous pluriverses. He creates his works and appropriates elements from the occidental scopic regime in ways that are close to what Anastácio Peralta conceives as spiritual technologies. In this context, the essay employs creative geographies to analyse how Denilson Baniwa's Reanthropophagy is potentialized as a revolt of place and indigenous spiritual technology. To do so, it employs bibliography from cultural geography and related fields alongside parts of interviews, poems and manifestos of the artist. It is deciphered that Reanthropophagy, as a spiritual technology, brings the cannibal becoming-another to

the centre to mobilize irreverent counter-spaces. The interpreted works show that the arts can bring out revolts and returns of, by and with places toward indigenous-rebecoming.

Key words: Contemporary indigenous art; spiritual technologies; Creative Geographies.

Preparando o prato principal: apontamentos iniciais

Está em curso no Brasil uma espécie de reviravolta nos horizontes das artes. De acordo com Paiva (2022), há uma virada decolonial que possibilita a emergência de vozes, estéticas e ativismos contrahegemônicos advindos de práticas afro-brasileiras, experiências quilombolas, experimentações LGBTQIA+, cosmopolíticas ameríndias, entre outras. Esse movimento suscita a tomada de posição em que aqueles que antes eram retratados pelos outros passaram a ocupar as instituições artísticas com suas próprias obras e curadorias.

Em contraposição à hegemonia do regime escópico moderno-colonial, se difundem criações artísticas advindas de outros modos de ser-no-mundo. Entre elas, destaca-se o protagonismo dos povos indígenas que crescentemente adentram nos espaços não-indígenas por meio das suas composições artísticas. Transcendente à visão etnográfica sobre suas práticas criativas, eles reclamam pelos direitos à coetaneidade e autoexpressão pautadas em seus próprios referenciais, lugares e pluriversos. Essa retomada envolve dialogias com abordagens da arte contemporânea por meio de pinturas, esculturas e grafismos, temários recorrentes nas artes indígenas (Fausto, 2023), assim como expressões cinematográficas, montagens, instalações, performances e outros meios (Lagrou; Velthem, 2018).

O artista Jaider Esbell (2018a), do povo Macuxi, propôs que esse movimento seja denominado como arte indígena contemporânea. Essa ideia-denominação advém como modo de identificar as especificidades e a atualidade das suas práticas como partícipes do no circuito artístico (inter)nacional. Conforme discorrem Flores, Melo e Luna (2021), ela enquadra uma maneira de construir e difundir suas artes que exploram múltiplas relações obra-público, como intervenções urbanas, performances, interações digitais, dentre outras, que se situam para além dos limiares tradicionais da curadoria, das galerias e dos museus.

Inserido nessa virada artístico-ativista, Denilson Baniwa se destaca pelas maneiras como conflui as epistemologias e saberes-fazeres indígenas com as possibilidades multimeios da arte contemporânea. Nascido na aldeia Dari da região do Rio Negro no Amazonas, ele transita entre diferentes experimentações artísticas que aliam referenciais da história da arte com aqueles do xamanismo, da cosmovisão e dos pluriversos ameríndios.

Nas suas obras são recorrentes o pastiche, a ironia, a vingança e a sobreposição de ideais estéticos modernos, os friccionando (Santos; Hernandez, 2022). Isso emerge com particular força na

sua proposição do fazer artístico como uma Reantropofagia. Para tanto, se apropria da Antropofagia modernista da *Semana de Arte Moderna* de 1922 e a subverte por meio do protagonismo imagético dos povos indígenas (Baniwa, 2023; Oliveira, 2022).

Mobilizada como uma espécie de revolta sobre o lugar hegemonicamente etnográfico reservado aos pensamentos, fazeres e artes indígenas, a Reantropofagia possibilita uma outra forma de negociar as relações entre os mundos da arte contemporânea e os das epistemologias ancestrais. Essa maneira de intervir na realidade se aproxima ao que Anastácio Peralta (2022), do povo Kaiowá e originário da aldeia Te'yikue, conceitua como tecnologias espirituais: modos indígenas de saber-fazer e de se relacionar com variados pluriversos humanos e não-humanos em que se inserem.

Ao trazer para o centro o contraimaginário multissensorial dos pluriversos indígenas, as tecnologias espirituais conjuradas pelas obras reantropofágicas tensionam quais são os lugares das experiências das artes-vidas indígenas. Em função dessa possibilidade, a criação artística de Denilson Baniwa abre-se para entendimentos geográficos que perpassem os entrelaces entre a dimensão existencial, política e imagética dos lugares que afetam e são afetados pela arte indígena contemporânea. Nesse contexto, esse ensaio almeja analisar como a Reantropofagia do artista potencializa-se como revolta do lugar e tecnologia espiritual indígena.

Para tanto, parte-se da proposta das geografias criativas difundidas por Hawkins (2014), em que se almeja entender as geografias que compõem as criações artísticas em conjunção aos afetos, os significados e as experiências geográficas que surgem nas experiências das obras de arte. Infundidos por essa perspectiva e na bibliografia a ela concernente centra-se nas análises das significações que irrompem nas obras *ReAntropofagia* (2018), *A Celebração do Lagarto* (2022), *Menu* (2019), *Petróglifos na selva de Pedra* (2018) e *Me deixa ser selvagem* (2020). Também utiliza trechos de poesias, entrevistas e manifestos compostos por Denilson Baniwa como caminho para compreensão das experiências geográficas da sua Reantropofagia.

Contextualizando a arte indígena contemporânea

Mormente relegadas ao papel de artefatos etnográficos, as artes indígenas foram situadas como elementos preteridos pela concepção estética ocidental. Na história da arte, elas comparecem como notas de rodapé, inspirações para determinados vanguardas ou uma curiosidade. No caso do volume de Gombrich (2013), livro quase-onipresente nas graduações em artes, as obras indígenas são agrupadas como parte das “artes primitivas” da pré-história euro-centrada.

Em contraponto a essa perspectiva colonialista, reclama-se hoje por outros modos de compreensão das manifestações artísticas ameríndias. Conforme discorrem De Paula, Alves, Oliveira e

Brussolo (2022), esse processo distingue que há mais de cinco séculos de histórias das artes secundarizadas, violadas, roubadas ou estereotipadas pelos não-indígenas. Coetâneas, esses artistas ebulam pelo reconhecimento de suas imagens, performances, imaginações, pluriversos e narrativas.

Terena de Jesus (2022) aponta que as manifestações estéticas indígenas possuem seus próprios suportes e fazeres artísticos pautadas em mundos e fazeres situados para além dos cânones da história da arte hegemônica. As artes indígenas se organizam em transcendência aos conceitos ocidentais de arte e artista, posto que são permeadas por autorias coletivas, indistinções arte-artefato e por intencionalidades políticas (Burocco, 2024). Em distinção à contemplação, cada obra é concebida como uma criação de afetos, formas de afetar e de ser afetado.

Lagrou (2009) elucida que esses elementos tornam possível observar um conjunto de semelhanças com as rupturas que foram promovidas pela arte contemporânea (ocidental) ao longo do final do século XX. Esses pontos de partilha demonstram que as artes indígenas convergem com ideários artivistas irreverentes pautados em estéticas transgressoras das dicotomias, institucionalidades e cânones vigentes.

Essas proximidades das manifestações estéticas indígenas com temários e práticas da arte contemporânea – como a prevalência da performance, a importância do processo, as abordagens multimeios e a ebulição de práticas para além dos muros dos museus e galerias – fomentou que as próprias instituições tivessem uma crescente abertura às suas obras. Desde a década de 2010 os artistas indígenas infiltraram-se nas brechas do sistema artístico e passaram a liderar mostras, exposições e adentrar nos acervos (Paiva, 2022).

Burocco (2024, p. 583) explicita que ao circular, ocupar e se expressar nos espaços institucionais, os artivistas indígenas incitam “práticas artísticas e curatoriais atípicas e revolucionárias no sistema ocidental das artes e da academia”. Ante às pretensões de universalidade que por vezes marcam esse cenário, eles mobilizam curadorias compartilhadas e descentralizadas (Flores; Melo; Luna, 2021), experimentações multissensoriais pluriversais, práticas centradas nos lugares, articulações coletivas e aproximações cosmopolíticas nas reciprocidades arte-vida.

Essa virada oferta uma lufada de novos ventos na arte contemporânea como um todo ao expandir as fronteiras das estéticas e fazeres possíveis. Ao abarcar as manifestações artísticas indígenas em suas pluralidades de emergências experienciais, segundo Lagrou (2020, p. 67), o mundo das artes “abriu os olhos e uma arte indígena, que sempre esteve lá para se mostrar, encontrou meios de se fazer ver-ouvir, de se introduzir nas imagens-mundos que procuram se realizar”.

Entrelaçados nessa conjuntura, os artivismos indígenas se organizam de modo a dialogar com os referenciais ocidentais ao mesmo tempo que os subvertem. Trata-se de uma estratégia de infiltração

nos lugares institucionais e de difusão de subversões, rupturas e criação de brechas. Face a esse atravessamento de mundos, Esbell (2018a) propôs a denominação de arte indígena contemporânea como conceito-manifesto das aproximações, dos tensionamentos e das possibilidades advindas das manifestações artísticas que abertamente transitam nos espaços institucionais da arte contemporânea.

Nas suas palavras, a arte indígena contemporânea pode ser definida como “o que se consegue conceber na junção de valores sobre o mesmo tema arte e sobre a mesma ideia de tempo, o contemporâneo, tendo o indígena artista como peça central.” (Esbell, 2018a, n. p.). Protagonizada pelas estéticas, formas de ser-no-mundo, experiências e práticas indígenas, ela é um movimento artístico que visa retomar o lugar dos seus olhares e horizontes existenciais. Ao demarcar sua contemporaneidade, ela reafirma sua presentificação – tanto como *presença* geográfica quanto como *atualidade* histórica – e nega sua exotização etnográfica.

Silva e Bastos (2023) explicam que a insurgência iniciada por Esbell (2018a) reverberou no circuito artístico (inter)nacional como uma força motriz para a conquista de espaços antes reservados à arte canônica. Ao se apropriar das linguagens e meios das expressões artísticas ocidentais, esse movimento fez ecoarem obras que irrompem contraimaginários, desfazem ocultamentos históricos e provocam a emersão das geografias colonialmente preteridas pela modernidade. Em síntese, como apontam De Paula, Alves, Oliveira e Brussolo (2022), a arte indígena contemporânea compõe formas de resistência e de reexistência perante um mundo que intentou nega-la.

Esse movimento é uma incitação política que reclama pela retribuição do olhar nevrálgicamente situado em seus pluriversos. Ao se apropriar das brechas da história da arte, eles convocam sensibilidades que foram soterradas pelos epistemicídios e genocídios ocidentais. Conforme discorre o artista Denilson Baniwa (2018, n. p.), “Os povos nativos sempre foram representados, expostos e estudados por meio do seu silenciamento. Dessa forma a arte produzida por indígenas, seja ela qual for (artes plásticas, cinema, teatro, fotografia etc.), nunca estará destituída de seu sentido e intenção política”. Logo, a arte indígena contemporânea posiciona-se na condição de ebulição estética de vanguarda nascente dos interesses de futuridade, auto-organização, coletividade e emancipação dos próprios indígenas.

Ante a serem fotografados e terem seus objetos capturados pelos invasores, a arte indígena contemporânea visa oportunizar um contato distinto com esse mundo. Ela se organiza por meio de mostras e exposições individuais ou coletivas que passaram a compor parte do circuito artístico (inter)nacional, como recentemente exemplificam a 35ª Bienal de São Paulo (2023), que contou com um número significativo de obras do movimento, a 1ª Bienal das Amazônias (2023), que se centrou na apresentação de artistas de diversos povos (Velthem, 2024), as curadorias do Museu de Arte de São

Paulo (MASP) realizada por Sandra Benites e do Museu do Ipiranga por Daiara Tukano, e as participações de Denilson Baniwa no prêmio PIPA, como indicado em 2019 e 2021, vencedor em 2019, artista selecionado em 2021 e membro do comitê de indicação em 2022 e 2023.

Em busca da antropofagia originária no prato servido por Denilson Baniwa

Em suas criações partícipes da arte indígena contemporânea, Denilson Baniwa partícipe desse movimento incita modos de deglutir e digerir história da arte ocidental, a subvertendo por meio de arranjos afetivos pluriversais. Ele se apropria das estéticas não-indígenas para ressignificar político-culturalmente as suas imagens, saboreando-as como um prato a ser transmutado pelo seu fazer. Suas proposições perpassam a incitação de enfrentamentos dos paradigmas dominantes por meio do pastiche das suas convenções.

Em conjunto a Jaider Esbell e outros artistas indígenas, o artista Baniwa visa reverter as apropriações e roubos das imagens indígenas ocorridas ao longo da história da arte. Para tanto, ele difunde a ideia de Reantropofagia. Subvertendo o movimento da Antropofagia semeada pela *Semana de Arte Moderna* de 1922, a Reantropofagia inverte o lugar dos pluriversos ancestrais situados como algo que foi deglutido pelos modernistas. São eles, indígenas, que passam a se alimentar daqueles que se apropriaram das suas culturas.

Como força-motriz de parte significativa da arte indígena contemporânea (Goldstein; Souza; Barcelos Neto, 2024), a Reantropofagia reconfigura o jogo de forças na geografia e na história da arte contemporânea. Não se trata de questionar a importância do movimento do início do século passado, mas de salientar as suas limitações e o reposicionar com o protagonismo efetivo daqueles que por diversas vezes foram estereotipados nas telas, romances, poesias e outras expressões dos modernistas. Nas palavras de Denilson Baniwa (2023, p. 170, trad.):

Eu penso, por exemplo, no Oswald e no Mário de Andrade na construção do modernismo. Eles pegaram vários elementos emprestados das culturas periféricas negras e indígenas para construir um discurso para eles mesmos, que é uma imitação, uma casca que não tem muito conteúdo porque eles pegaram uma parte muito pequena de algo maior. Mas eles têm um papel importante para nós também (...).

A Reantropofagia tem por cerne a ideia de “comer” aquilo que existe de melhor no inimigo, semelhantemente ao que operou a antropofagia modernista. Contudo, o que a difere é a reversão dos papéis entre presa e predador. Posicionados como aqueles que devoram, os artistas indígenas criam fissuramentos nos discursos de imitação e nas obras-simulacros produzidas *sobre eles*. Eles passam a politicamente reafirmar uma arte que almeja *fazer-com*, e *falar-de* suas próprias geografias, estéticas e mundos.

Em acordo ao que avalia Paiva (2022), a devoração reantropofágica mostra que o ideário do *Manifesto Antropófago* (1922) de Oswald de Andrade – no qual indica a necessidade de comer os valores europeus em um prato feito à brasileira – acobertou a devoração das culturas, saberes e fazeres dos povos indígenas e afro-diaspóricos. Esses pluriversos foram apropriados como simulacros de sua multiplicidade por artistas que advinham mormente de famílias abastadas partícipes das oligarquias coloniais do Brasil. Pautados em discursos predominantemente estereotipados sobre os indígenas, os antropófagos modernistas homogeneizaram distintos povos e mantiveram perspectivas que relegavam às gentes originárias um lugar no *passado* da nação.

Alvo primordial das críticas reantropofágicas, o romance *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter (1928) de Mário de Andrade exemplifica as contradições do movimento iniciado pelos *gentlemen* da *Semana de Arte Moderna* de 1922. Nele, o protagonista ameríndio apequena a divindade ancestral Makünaímî, o apresentando como o anti-herói de uma história em que “Perdidos no tempo, soltos no espaço, incapazes de preservar suas próprias consciências e, por fim, mortos, (...) os ameríndios e suas sabedorias são representados como substituíveis em nome das ‘melhores intenções civilizatórias’: para que sejam salvos de si mesmos” (Diniz, 2021, p. 92).

Figura 1: Denilson Baniwa. *ReAntropofagia* (2018), acrílica, argila, óleo, puçanga e urucum s/ tela, 100x120cm.



Fonte: Foto de Isabella Matheus, disponível em: <https://www.behance.net/gallery/187903881/ReAntropofagia>.

Mobilizado pelo ímpeto de vingança perante o simulacro de Makünaímî, o manifesto de Denilson Baniwa – Figura 1 – tem por prato principal a cabeça decepada de Mário de Andrade. Em

contraposição a estereotipização e restrição dos horizontes existenciais indígenas, a Reantropofagia toma de assalto os ideais modernistas. Contra o emblemático *herói sem nenhum caráter* que simbolizava um irrefreável processo de desaparecimento, reclama-se pela contemporaneidade e futuridade de suas geografias.

Temperado com pimenta, acompanhado por mandioca e decorado com espigas de milho, Mário de Andrade e *Macunaíma*, o *herói sem nenhum caráter* (1928) são postos à mesa para serem devorados. Netos e netas de Makünaimî aprisionam o modernista em um ritual dignamente antropofágico, semelhante àquele que, junto a Oswald, o romancista quis emular. Na condição de manifesto, *ReAntropofagia* (2018) reafirma as variações de potências da entidade ancestral que se transmuta para enfrentar os simulacros difundidos pelos partícipes da *Semana* de 1922.

Mais que corrigir leituras equivocadas, enfrentar o casco de Makünaimî incita princípios de criação e insubordinação infundidas pelas forças das vinganças ancestrais que marcam as efetivas antropofagias ameríndias (Diniz, 2021). Não é um acaso que um dos materiais que compõem a tela é a *puçanga*, palavra que pode indicar remédio ou feitiço. Embora ela não esteja à vista na dimensão material da obra, ela é perceptível nos afetos de revolta que dela se irradiam.

Semelhantemente à vingança reantropofágica realizada pelo manifesto *Makunaima, o meu avô em mim!*, de Jaider Esbell (2018b)¹, a tela de Denilson Baniwa sugere a importância de retomar esse parentesco ancestral. Colocada sobre tela, a *puçanga* visa enfeitiçar a obra de Mário de Andrade e se vingar das injustiças realizadas contra seu avô Makünaimî: o artista da transformação primacial que coabita a Terra desde antes dos invasores aportarem nas suas praias.

Como cristalização do ideário do movimento de deglutição do outro que violou seus direitos a futuridade e a coetaneidade de suas geografias, *ReAntropofagia* (2018) propositalmente incomoda, assusta e causa estranhamentos. A *puçanga* que compõe a obra é um ataque aos estereótipos e ao lugar histórico-etnográfico relegado às sabedorias e imaginações ameríndias. Face a elas, o prato a ser comido é o potencial constitutivo da vanguarda devoradora aqueles que comeram seus ancestrais e sequer deram a eles o respeito de serem tratados como guerreiros.

Na *ReAntropofagia* (2018), o modernismo do início do século XX é transformado em força motriz para a revolta insubordinada que se cristaliza no direito a revidar o olhar e tomar de volta o lugar coetâneo das artes indígenas. Além da vingança que decepa o ladrão da imagem do avô-guerreiro Makünaimî, Oswald de Andrade também é posto à mesa em réplica ao seu *Manifesto Antropófago* (1922). Ele é cozinhado entre os versos de Denilson Baniwa (2022, p. 33-34):

¹ Jaider Esbell também organizou um livro-manifesto dramatúrgico intitulado *Makunaimã: O mito Através do Tempo* (2019), em que explicita as tensões entre a obra de Mário de Andrade e as narrativas originárias que foram apropriadas para sua construção.

de pulmões, rins, fígado e coração
filé oswald de andrade à barbecue
tupy or not tupy, that is true
or that's future-já-passado
wirandé seu honoris-doutô
mário bom mesmo é o encanador
que faz assado de tartaruga
(...)
sério, nasceria de fórceps uma arte brasileira?
sem índios na canoa que falha-trágica
quero quem come com as mãos, alguém?
sem limites-geo e conectada à máter
ReAntropofagia posta à mesa nostálgica (...)

Face ao *tupy or not tupy, that is the question* oswaldiano, ele responde propondo engolir quem fez a pergunta. Perante a violência epistêmica e estética do discurso do “bom selvagem” dos modernistas, a reviravolta da Antropofagia realizada por Denilson Baniwa se propõe a reabilitar as capacidades de transgressão, desobediência e enfrentamento (Santos; Hernandez, 2022). Ou seja, embora a Reantropofagia se aproprie e dialogue com os referenciais ocidentais, ela o faz entremeio a subversões de seus limites.

Um século após a *falha-trágica* dos modernistas, esse movimento arquiteta inversões desse *future-já-passado*, fazendo (re)nascer uma outra arte indígena. *Sem limites-geo*, ela é posta à mesa *nostálgica* para *comer com as mãos* aqueles que negaram sua coetaneidade. Na última estrofe da resposta de Denilson Baniwa (2022, p. 34) ao *Manifesto Antropófago* (1922), trecho que consta no bilhete ao lado da cabeça de Mário de Andrade em *ReAntropofagia* (2018), o ativista ressalta o caráter fundacional da vingança operada pelo movimento reantropofágico:

quando desta arte pau-brasil-tropical
não sobrar um só osso mastigado
sobrará o tal epitáfio como recado:
aqui jaz o simulacro macunaíma
jazem juntos a ideia de povo brasileiro
e a antropofagia temperada
com bordeaux e pax mongólica
que desta longa digestão
renasça Makünaimî
e a antropofagia originária
que pertence a Nós
indígenas

Diferente da antropofagia regada a *bordeaux e pax mongólica*, ele retoma o princípio canibal dos povos ameríndios para recuperar o espírito guerreiro do avô foi capturado-emulado para figurar ao lado do subtítulo *herói sem nenhum caráter*. Desse modo, ao se infiltrar nos circuitos artísticos globais em conjunto com os parentes envolvidos na arte indígena contemporânea, o ativista Baniwa ressalta o devir de suas estéticas e políticas em transcendência aos simulacros e cascos da *longa digestão* dos modernistas.

Segundo Svanelid (2024), enquanto a *Antropofagia temperada com bordeaux* da *Semana de 1922* almejava uma reconciliação com o passado do Brasil e sua relação com a arte eurocentrada, a Reantropofagia rejeita adotar uma posição pacífica. Protagonizada pelos *Nós indígenas*, ela se orienta nas geografias das vidas e culturas que foram preteridas para caminhar entre diferentes mundos, se aproveitando de suas brechas e atacando os inimigos até *não sobrar um só osso mastigado* dessa arte *pau-brasil-tropical*.

Reantropofagizar-se nas tecnologias espirituais e porosidades dos lugares: Já provou?

Entre os povos ameríndios da Amazônia, a antropofagia teve um papel fundamental na constituição de seus saberes e fazeres. Segundo Fausto (2023), dentre alguns povos, como o caso dos Baniwa, essa prática se faz presente como parte dos ciclos de predação, captura de troféus e vingança entre diferentes povos que projetavam diante deles a possibilidade de trocas vindouras. Embora hoje seja reformulada como figuração, ela persiste como partícipe do enquadramento ritualístico e experiencial.

Entre os ameríndios, a antropofagia concerne mundos em que “a representação hegemônica é aquela da própria transformação, que está associada à capacidade de predação e ao devir-outro canibal” (Fausto, 2023, p. 322). Os troféus humanos são entendidos na condição de potências anímicas das pessoas. Fausto (2023) descreve que eles são objetos “doadores de vida” antropofagicamente utilizados para absorção das qualidades agentivas do inimigo, seja na forma de cabeças, escalpos, dentes ou de flautas ósseas.

Incorporados ao circuito existencial dos povos que os capturavam, eles eram uma maneira de ingerir o outro e produzir a abundância nos roçados, nas caças, na pescaria ou na fertilidade humana e não-humana (Fausto, 2023). Conforme reitera Castro (2020), a antropofagia amazônica era também dialógica porquanto era uma prática ritualística de vingança com contorno de logomaquia que aproximava aquele que devorava daquele que era devorado.

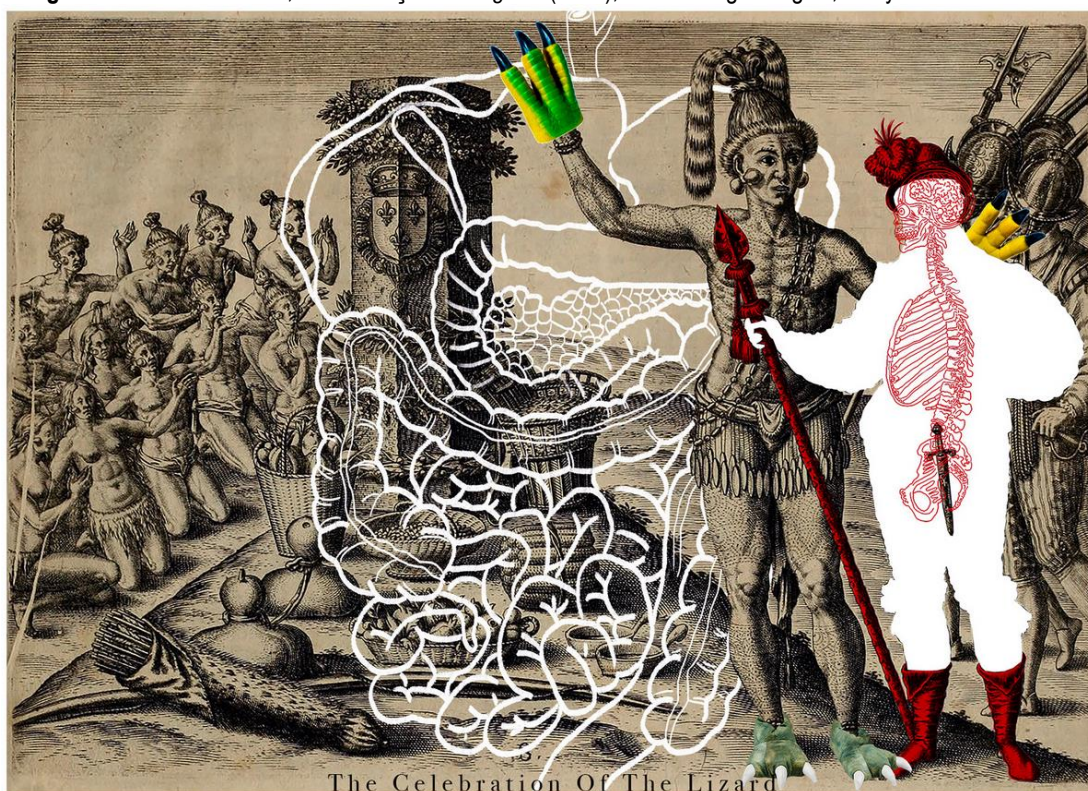
Ao se infundir desse léxico, a Reantropofagia propõe que os artistas indígenas se situem como aqueles que predam e capturam os troféus para que possam criar novas formas de abundância estética, política e cultural – como demonstra *ReAntropofagia* (2018). Desta maneira, a proposição de Denilson Baniwa visa engajar a arte indígena contemporânea na logomaquia com os mundos artísticos não-indígenas, deglutindo suas linguagens, fazeres, instituições e ideias.

A proposta reantropofágica se situa no devir-outro canibal que potencializa a vingança absorvente das agências dos inimigos, inserindo-os como novas forças para os nexos experienciais transformativos que envolvem as lutas dos povos indígenas. Para tanto, elas engolem as reproduções

dos estereótipos coloniais e as desferem de volta aos descendentes daqueles que as fabricaram. É uma maneira de se apropriar do regime escópico hegemônico para o reverter em crítica, algo que têm fomentado as criações de artistas indígenas (Oliveira, 2022; 2023).

Nas obras de Denilson Baniwa, é possível vislumbrar montagens e colagens que recorrem reiteradamente às paisagens e ilustrações etnográficas para reiterar as contradições da arte sobre os indígenas. O artista, contudo, não as deixa incólumes, ele parte para o ataque ao sobrepôr nelas irrupções que são feitas *com e por* mãos indígenas. *A celebração do lagarto* (2022) – figura 2 – exemplifica a vingança reantropofágica ao engolir a versão europeia e a regurgitar transformada em algo distinto.

Figura 2: Denilson Baniwa, *A Celebração do Lagarto* (2022), arte e colagem digital, Getty Research Institute.



Fonte: Disponível em <https://www.behance.net/gallery/198839309/The-celebration-of-lizard-2022>.

Face a pretensão de um encontro dialógico com os invasores presente na ilustração original de *The Celebration Of The Lizard*, a reconfiguração dos elementos realizada por Denilson Baniwa coloca aquele que a olha no lugar do (re)antropófago. O corpo do europeu é substituído por uma mancha branca que salienta parte dos troféus que serão conquistados para sua deglutição. Espinha dorsal, costelas, crânio, cérebro, olhos, lança, adaga, chapéu e botas são sensivelmente destacados como objetos de devoração do inimigo.

Essa reviravolta transforma os olhares de adoração ou medo presente na ilustração etnográfica em uma espécie de preparação para o banquete antropofágico. Do mesmo modo, a ideia do lagarto,

antes situada como um exotismo, se metamorfoseia em uma espécie de incorporação xamânica de uma entidade não-humana que visa garantir a força para o confronto.

Rearranjada na montagem, essa virada estética muda o jogo de forças da original, invertendo o protagonismo daqueles que receberiam um banquete de boas-vindas. Os invasores passam a serem recebidos na condição de presas a serem engolidas. Essa ideia é reiterada pelo desenho anatômico do intestino que se sobrepõe aos alimentos que seriam ofertados, de forma a aludir sobre a necessidade os ingerir. Ou seja, trata-se de transformar os devoradores de terras em troféus aptos à devoração.

Ao operar uma espécie de arranjo espiritual que evoca as cosmovisões indígenas (Oliveira, 2023), Denilson Baniwa faz da contraposição de temporalidades distintas uma maneira de construir paródias subversivas. Ele rearranja a geografia das imagens coloniais em irradiações de afetos irreverentes que transcendem a agência original da ilustração e a põe nas rédeas do devir-outro canibal. À semelhança de *ReAntropofagia* (2018), *A celebração do lagarto* (2022) inverte os sentidos dos cânones do regime escópico ocidental, os metamorfoseando pela sua devoração.

Se, em acordo ao que disserta Hawkins (2014), as obras de arte podem transformar, criar e fazer circular conhecimentos sobre mundos e lugares, o que está posto à mesa reantropofágica é propagação de afetos pluriversais plasmados entre contraimaginários indígenas. Na condição de transmutação de um *future-já-passado*, a obra recria uma lugaridade transformativa do encontro colonial, porém invertendo a significação do registro. Mudar o lugar, nesse caso, é também reverter a posição de presa rumo à de predador.

Isocronicamente, o reposicionamento não implica na recusa da estética do inimigo, mas em o devorar para absorver as potências anímicas suas vidas. O artista (Baniwa, 2020, n. p.) explica que “(...) o que é ocidental não significa renegar quem somos, mas sim uma forma de aumentar nosso alcance cultural”. Montar, sobrepor, transpor, mudar, rearranjar ou, em suma, comer aquilo que é feito no regime escópico ocidental é uma das principais estratégias reantropofágicas para reclamar seu lugar nas artes contemporâneas e simultaneamente prover reexistências.

Força motriz para trazer abundância e difundir o devir existencial indígena, a ideia da Reantropofagia se aproxima do conceito de tecnologias espirituais proposto pelo pensador Kaiowá Anastácio Peralta (2022). As tecnologias espirituais são compostas pelas negociações entre entidades humanas e não-humanas, visíveis e invisíveis e viventes e inertes que compõem os pluriversos. No nexos das experiências Kaiowá e Guarani, elas são uma forma de conhecer e de se relacionar harmonicamente com a realidade geográfica onde coabitam.

Martins (2024) explicita que o conceito de Peralta (2022) implica em uma sofisticação distinta das tecnologias ocidentais, pois garantem soberanias espirituais, territoriais, alimentares e ambientais

potencializadores da abundância. Tecnologias espirituais são arranjos de entidades humanas e não-humanas que podem ou não estar mediadas por outros aparatos (Martins, 2024). Elas conformam um conjunto de saberes, práticas e possibilidades de intervenções harmônicas nos mundos materiais e imateriais por onde confluem as experiências geográficas indígenas.

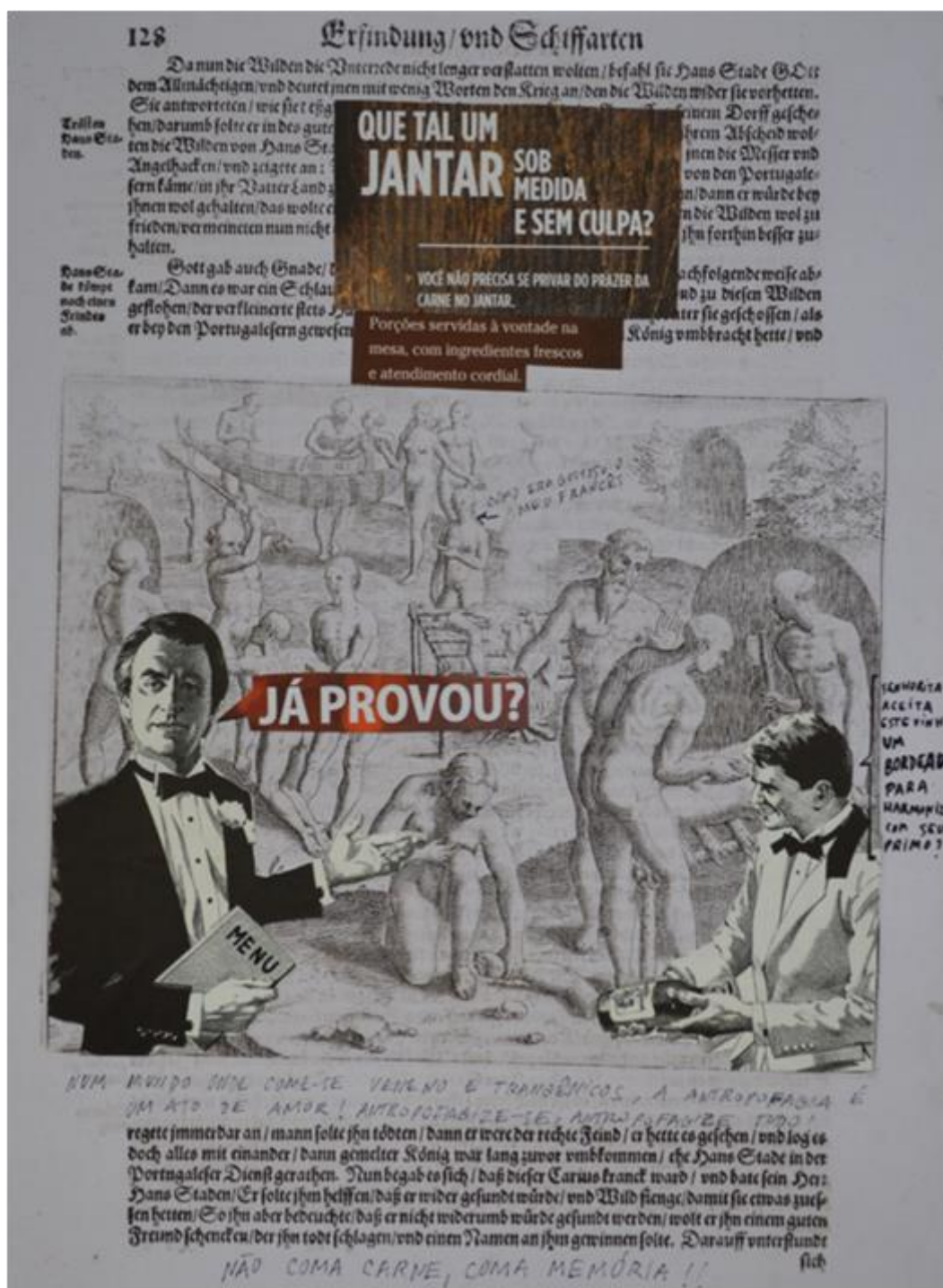
Peralta (2022) propõe que as tecnologias espirituais devam ser entendidas como um sofisticado conjunto de formas de mediar relações entre diferentes mundos para além das dicotomias do pensamento ocidental que cinde cultura-natureza, corpo-alma e espírito-matéria. Trata-se de um modo de fazer-viver-pensar-sentir-afetar ancorado no reconhecimento da pluriversalidade da existência, isso é, da sobreposição e interação constante de diferentes “universos” que compõem a realidade. Como consequência, afirma Martins (2024), as tecnologias espirituais equalizam aparelhos não-indígenas às pluralidades do vir-a-ser-no-mundo dos indígenas.

Tecnologias espirituais podem ser instrumentos de comunicação tanto entre os mundos humanos e não-humanos quanto entre indígenas e não-indígenas. Ao propor devorar o regime escópico ocidental, dele se apropriando e concomitantemente o subvertendo, a Reantropofagia opera como uma tecnologia espiritual pautada no léxico guerreiro que tensiona as aproximações e contradições entre os mundos pluriversais dos ameríndios e os mundos da arte ocidental.

Ao transitar entre realidades geográficas e transmutar os nexos das ferramentas do ocidente, essa tecnologia espiritual pode negociar relações nas tensões entre esses diferentes mundos. Conforme Baniwa (2020, n. p.) propõe, “se antigamente fomos obrigados a deixar nossas culturas e aceitar ferramentas e conhecimentos ocidentais, hoje pegamos esses conhecimentos e ferramentas e usamos para fortalecer nossas culturas”. Similarmente ao que Martins (2024) observou no audiovisual dos Kaiowá e Guarani no Mato Grosso do Sul, essa (re)apropriação pode coadunar para desestabilizar as tecnologias ocidentais, tornando-as de volta contra os inimigos dos indígenas.

Como parte do acervo de futuros ancestrais das tecnologias espirituais, na Reantropofagia de Denilson Baniwa os potenciais da logomaquia e da vingança são plasmados sobre os afetos e as imagens da arte ocidental. Lançando sobre elas encantamentos que irrompem do devir-outro canibal, ele metamorfoseia aquilo que antes era um estereótipo colonial em alimento para a criação artista. Em acordo ao que pode ser evidenciado em *Menu* (2019) – figura 3 –, o sentido de incorporação do devir-outro canibal está em adotar a posição de ataque irreverente infundido pela “doação de vida” advinda da devoração.

Figura 3: Denilson Baniwa. *Menu* (2019), Colagem sobre fotografia, Exposição VaiVem (CCBB).



Fonte: Disponível em <https://www.behance.net/gallery/92735911/Menu>.

De pulmões, rins, fígado e coração, o *Menu* (2019) de Denilson Baniwa tem porções servidas a vontade e sem culpa, com opções adequadas para harmonizar com seu primo. Recheado por ironias e contraimaginações, a consubstancialização dessa colagem evoca o convite a um banquete antropológico em que é servido o devir-canibal do *future-já-passado*. Ele clama por um ato de amor envolto pelo

chamado a comer memória e se antropofagizar face a um mundo permeado pelas disrupções geossistêmicas do agronegócio *onde come-se veneno e transgênicos*.

Mobilizada como tecnologia espiritual de guerra contra o inimigo, a Reantropofagia é situada no *Menu* (2019) como forma de comunicar a insubordinação dos indígenas face à catástrofe e contínua invasão de suas terras. No seio do seu contraimaginário, ela transmuta a imagem etnográfica do banquete antropófago, uma tecnologia espiritual anciã, em fonte de vida para mobilizar futuridades políticas que questionam quem entra em contato com a obra: *Já provou?*

Na posição do artista (Baniwa, 2023, p. 167, trad.) a “Arte tem o poder de comunicar, de trazer um debate e, quem sabe, atrair as pessoas a pensarem sobre as questões ambientais”. Para tanto, ela traz em si um magnetismo que atrai e retribui o olhar. Nessa conjuntura provocativa, a *mise-en-scène* do *Menu* (2019), semelhante à *ReAntropofagia* (2018), irradia afetos incômodos, estranhamentos e tensões no olhar ocidental. A obra reverte o exotismo em arma para flagelar o regime escópico hegemônico e, simultaneamente, questionar o modo de ser-no-mundo dos não-indígenas.

À medida em que a arte pode abrir e ao mesmo tempo criar novos espaços-tempos permeados pelas virtualidades de encontros criativos com as dimensões afetivas do mundo (Hawkins, 2014), essa capacidade de afetar e de ser afetada emerge nas artes de Denilson Baniwa como irrupções revoltosas dos pluriversos que foram preteridos pela modernidade ocidental. Ante ao apagamento de seus modos de ser-no-mundo, ela opera na condição de tecnologia espiritual de revolta e retorno aos lugares dos parentes e ancestrais indígenas que se dirige jocosamente aos não-indígenas.

Peralta (2022, p. 88) aponta que a tecnologia espiritual “visa a permanência da vida em toda sua exuberante diversidade, enquanto a tecnologia dos brancos quer homogeneizar tudo, quer fazer com que o diverso se torne uma única coisa”. Como tecnologia espiritual, a Reantropofagia é permeada pela conjunção de nexos pluritópicos que expressam suas formas de habitar, significar e se relacionar com a Terra. Em *Menu* (2019), antropofagizar-se compõe *um ato de amor* aos lugares dos ameríndios que visa afetar/enfrentar o *mundo onde come-se veneno e transgênicos*.

Dado que, em conformação ao que disserta Serpa (2017), as enunciações dos lugares se misturam com os lugares enunciados, a expressão artística nascente dos lugares indígenas nas obras de Denilson Baniwa expõe (re)significações comunicativas que se apropriam da tecnologia dos não-indígenas: *Já provou?* Na Reantropofagia, as deglutições das expressões artísticas e escópicas ocidentais são transmutadas em tecnologias espirituais prontas ao combate *nos e pelos lugares*. Enunciados e em enunciação, os lugares indígenas, pluritópicos por excelência, se plasmam nas obras do artista como abertura aos sentidos pluriversais de suas (re)existências.

Os lugares, destarte, são entendidos como “uma *teia contextual de significados*” à semelhança do que situa Oliver (2017, p14, trad., grifos no original). Entremeio aos poros dos lugares, as artes reantropofágicas que extravasam na *ReAntropofagia* (2018) e n’*A celebração do lagarto* (2022) enunciam pluriversos revoltosos dispostos a comer seus inimigos. Difratam delas afetos tempestuosos que entrelaçam os léxicos de mundos opostos para enredar quem imerge nas obras rumo aos lugares daqueles que foram invadidos pelos devoradores de terras.

Cabe ressaltar que, em sintonia a Richardson (2015), os efeitos dos lugares são reciprocamente sentidos-expressos nas criações artísticas. Afetada pelas (re)significações reantropofágicas dos lugares indígenas, ao retornar o olhar, o *Menu* (2019) nos coloca a questionar: você *Já provou* esse lugar? Permeado pelas porosidades dos lugares ameríndios, ele implica em uma convocação a experimentar os contraimaginários e se deixar ser envolvido por suas aberturas experienciais.

Conforme discorre Lima (2019, p. 227) a partir do estudo do povo Payayá, para os indígenas “O lugar (...) apresenta-se sempre na abertura, e por isso sua relação com a alteridade é preponderante (...)”. Os lugares indígenas são centrados em identidades metamorfos e alteridades radicais (Lima, 2019) que incorporam o devir-outro como partícipe da logomaquia lugarizada. Mais que *ser*, trata-se de um constante *tornar-se* por meio dos ciclos de devoração que se nutrem das tecnologias espirituais.

Provar esse lugar é inexoravelmente (re)antropofagizar-se entremeio aos protocolos existenciais dos pluriversos de Abya Yala. Em acordo à lógica da estética indígena, na condição de um modo de conhecer que almeja artes de “viver bem e sem doença” (Lagrou, 2009, p. 92), as aberturas dos lugares possibilitam alteridades radicais que transmutam a realidade.

Talvez por isso a Reantropofagia possa ser pensada como uma tecnologia espiritual de promover confrontos imagéticos entre enunciações de lugares. Cada obra é uma arma difusora de afetos e contraimaginários que parte das aberturas dos lugares, provendo irradiações de alteridades radicais. Essas, por sua vez, podem (co)mover práticas que se associam ao movimento indígena na condição de estratégia comunicacional pautada na capacidade de predação dos lugares não-indígenas, como as galerias, museus e bienais ocidentais.

Segundo os membros do coletivo Kókir (Souza; Kaingang, 2022, p. 522), “a antropofagia reversa, proposta por Denilson Baniwa, também pode indicar o caminho da volta e a afirmação da identidade dos povos originários nos cidadãos brasileiros”. Logo, questionar *Já provou?* é simultaneamente uma espécie de inflexão das identidades transformativas ameríndias e uma abertura das alteridades radicais que tensionam as fronteiras com os mundos não-indígenas.

Trata-se, portanto, de uma revolta *do, no e com* os lugares indígenas que abrem seus poros na inversão da Antropofagia dos modernistas, vingando Makünaimî. Tecnologia espiritual advinda de contraimaginações subversivas e da vontade de reexistir, a Reantropofagia transmuta os signos da submissão, da estereotipização, do estancamento das identidades e da violação material-simbólica dos lugares indígenas em obras ancoradas na irradiação de afetos combativos.

(Re)Voltas do lugar nas insurgências dos petróglifos reantropófagos

Ralph (1976) indica que os lugares podem ser contextos ou centros de significações desdobradas dos espaços existenciais infundidos pelas intencionalidades que deles/neles se projetam. Em transcendência a algo que pré-condiciona a experiência, os lugares são experienciados por aqueles que neles se envolvem, o que possibilita que deles se irradiem histórias, narrativas e imagens (Schlitte, 2017). Enunciados, enunciativos ou de enunciação (Serpa, 2017), os lugares são conascentes dos pluriversos compostos entre variações de modos de ser-no-mundo.

Nessa conjuntura, os lugares indígenas não se situam circunscritos a um pretense passado arcaico que os enraíza. De fato, como explicita Lima (2019, p. 54), eles “produzem movimentos e processos de desestabilização que não estão circunscritos a uma escala geográfica”. Eles se expandem topologicamente na direção das multiplicidades pluriversais e pluritópicas de temporalidades e espacialidades sobrepostas. Ao mesmo tempo globais e locais, assim como futuros e ancestrais, os lugares indígenas são movidos pelas lógicas da transformação.

Os outros e até os inimigos, reconhece Baniwa (2023), possuem ferramentas tão importantes quanto as indígenas e, por isso, é necessário conhece-las e as subverte-las. Para ele (Baniwa, 2020), essas tecnologias não-indígenas são fundamentais na conjunção da luta política porquanto essa é também um embate imagético. Ao ser digerida e transmutada em tecnologia espiritual, as estéticas da arte (indígena) contemporânea podem abrir os poros dos lugares ameríndios para novos públicos, parceiros e alianças contra a continuidade dos ataques dos devoradores de terras.

O devir-outro canibal que emerge na Reantropofagia é uma expressão das intencionalidades enunciantes e enunciadas das lugaridades pluritópicas indígenas. Por meio da mobilização dessa tecnologia espiritual, eles possibilitam a (re)tomada dos lugares que os preteriram e aplicam o nexo da metamorfose a eles. Se alimentando da arte contemporânea, eles se aproveitam de brechas para reivindicar a inexorabilidade da virtualidade transformativa dos movimentos de desestabilização situados no âmago ontológico de seus lugares. O ideário reantropófago, segundo Denilson Baniwa (2021a, p. 95-96), é o que o possibilita:

(...) como guerrilheiro do movimento indígena, de entender técnicas de aproximação, de furtividade, discursos, de projetar assaltos — digo assaltos no sentido de entender o terreno,

realizar a ação e sair com um dever cumprido, como dizem. Então, eu trago isso para a arte, para o meu trabalho enquanto artista. De certo, é insurgência, é rebelião, é utilizar as falhas do terreno ou das estratégias inimigas, se posso dizer assim, para atacá-los e feri-los ou destruí-los.

Essa tecnologia espiritual se corporifica como uma revolta lugarizada porquanto envolve partir dos lugares que marcam suas realidades geográficas vividas como futuros ancestrais (Krenak, 2022) para deles tomar de assalto os espaços hegemônicos. Reantropofagizar-se é uma operação de vingança em que o devir-outro canibal torna-se força para insurgir em revolta contra o apagamento e a violência que flagelam os lugares indígenas.

Conforme discorrem Souza e Kaingang (2022, p. 524), do coletivo Kókir, “A re-volta então está ligada à volta às origens e a incorporação dos saberes dos povos originários como um alimento que nutre nossa fome de ancestralidade”. O revoltar reantropofágico envolve a força guerreira de Makünaimî, as potências transgeracionais da insubordinação e a capacidade de alimentar-se das tecnologias dos brancos.

Entremeio a revolta dos, nos e pelos horizontes de lugares pluritópicos, “o artista indígena precisa ser um guerrilheiro pela manutenção do bem-viver de seu povo” (Baniwa, 2020, n. p.). O que se reclama é a possibilidade de ser e de vir-a-ser, de existir no devir transformativo que está no âmago das práticas coexistenciais dos modos ameríndios de ser-no-mundo. Para tanto, eles evocam a constituição de lugares conformados como contra-espacos ante à dominação, à semelhança do que teorizam Mota, Goetttert e Pires (2021).

Conforme provoca o manifesto de Jaider Esbell (2018b, p. 33), “Talvez a alegria dos indígenas, a ideia de felicidade que o externo tanto almeja, seja uma das causas adversas para levianas imposições”. Centrados na ironia jocosa, na alegria e na luta, os contra-espacos indígenas são contrapontos à violência, morte, tristeza, preterimento e ocultamento perpetrados pelo Estado, pela sociedade e pelas instituições (Mota; Goetttert; Pires, 2021).

Por meio da arte indígena contemporânea, as práticas reantropofágicas são formas de retomar a contra-espacialidade dos lugares pluritópicos como fontes de vida e compartilhamento. Essa resistência é algo que atravessa a história e os corpos dos povos indígenas marcados pela continuidade da invasão de suas terras, como reitera Lima-Payayá (2023).

Apropriando-se do léxico estético e das tecnologias ocidentais, as artes alimentadas pela Reantropofagia podem intervir nas espacialidades hegemônicas e compor com elas contrapontos que os transmutam, ainda que efemeramente. Por essa razão, evidencia-se propostas de obras e curadorias indígenas que almejam (re)tomar outros territórios que extrapolam as galerias e os museus (Flores; Melo; Luna, 2021).

Na condição de (re)volta dos, nos e pelos lugares indígenas, elas podem tomar de assalto as ruas, as praças, os monumentos e quaisquer outros locais, neles intervindo de modo a trazer seus contra-espacos e contraimaginários. Essa potência emerge na intervenção *Petróglifos na selva de Pedra* (2018) – figura 4 –, em que Denilson Baniwa atirou grafismos de entidades e parentes amazônicos rumo aos prédios e construções de São Paulo/SP.

Figura 4: Denilson Baniwa. *Petróglifos na selva de Pedra* (2018). Intervenção com projeção de petróglifos com canhão de laser em São Paulo/SP.



Fonte: Fotografia de Rafael Avancini, disponível em: <https://festivalacidadeprecisa.org/denilson-baniwa/>.

Ao lançar os grafismos na maior metrópole de Abya Yala, ele interfere na epiderme desse espaço e o aproxima topologicamente dos lugares indígenas. Essa convergência de forças funciona para, no âmbito daquele instante, alterar as texturas do lugar e evocar como a cidade é, ela mesma, terra indígena. Os fluxos de (re)significações do lugar são alterados de modo a envolverem uma *mise-en-scène* irradiadora de afetações irreverentes à experiência urbana moderno-ocidental.

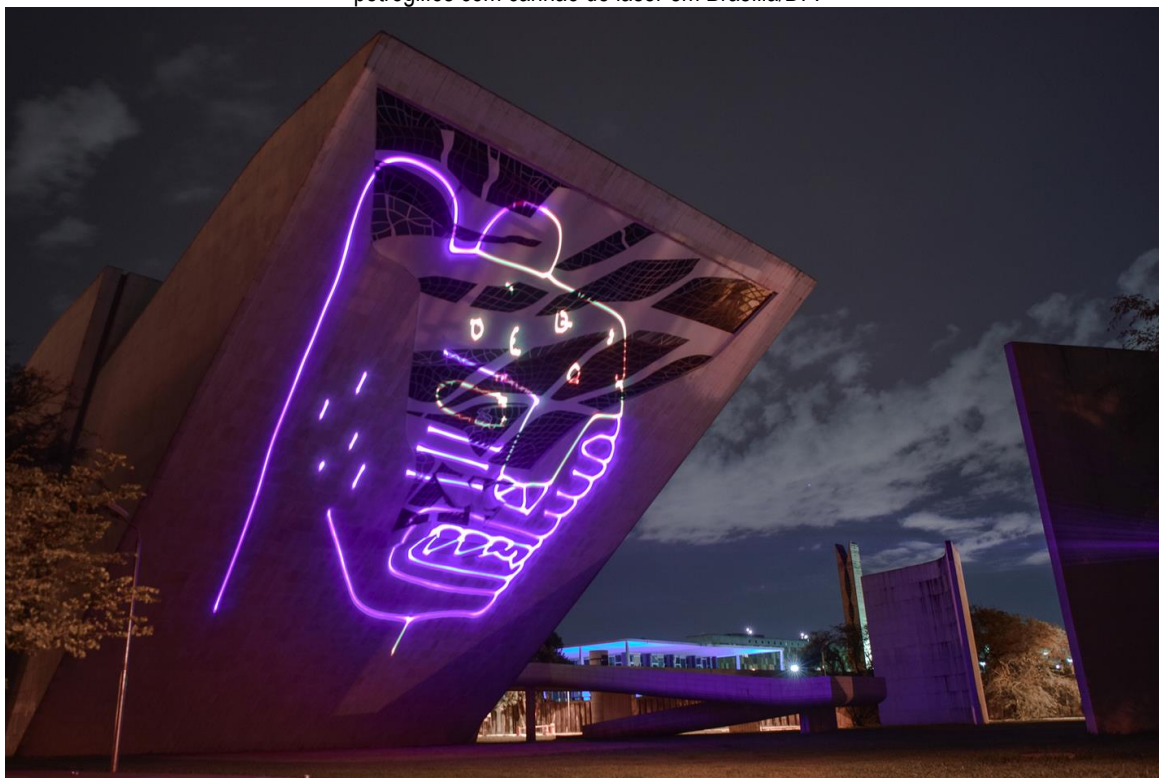
Em concordância a Dawkins e Loftus (2015), obras que operam intervenções urbanas visam criar condições potenciais para pensar diferente, alterando as geografias relacionais subjacentes aquele espaço. Dessa maneira, ao atirar forças espirituais por meio de um canhão de laser nos prédios da capital paulista, ele retoma um espaço que foi roubado pelos invasores e, como uma espécie de arqueólogo, escava as camadas ancestrais dos contra-espacos que nele estavam ocultos. Terra indígena, os petróglifos de São Paulo/SP revelam os lugares indígenas que estão nas suas raízes.

Liberando xamanicamente os animais pelos seus prédios e ruas (Oliveira, 2022), Denilson Baiwa convoca o retorno de Makünaimî – cujo simulacro sentiu saudade da capital paulista – e de seus outros parentes para (re)tomarem a terra indígena. Como contra-espço, o instante poético da projeção traz à superfície os lugares originários-futuros-presentes obliados pela estratigrafia urbana.

De acordo com Janz (2014), os lugares possuem um tipo de opacidade e de transparência existencial que faz com que eles sejam significativos ao mesmo tempo em que resistam à significação. *Petróglifos na selva de Pedra* (2018) intervém nessa membrana opaca, reduzindo seus limiares e expandindo sua transparência, para ocasionar a ebulição de significações latentes aos lugares indígenas revoltosos que se esconde nas suas camadas mais profundas.

Nesse processo, ele rompe com as resistências às significações ancestrais, às reatribuindo seu lugar de direito. Essa estratégia de assalto à cidade é retomada pelo artista em *Me deixa ser selvagem* (2020) – figura 5 – onde ataca Brasília/DF. Ao fazê-lo ele traz as entidades ancestrais para dialogarem no centro político nacional, também fazendo dele uma terra indígena, apesar da opacidade das membranas que se escondem na estratigrafia da cidade.

Figura 5: Denilson Baniwa (em parceria com Paulinho Fluxos). *Me deixa ser selvagem* (2020). Intervenção com projeção de petróglifos com canhão de laser em Brasília/DF.



Fonte: Disponível em <https://www.behance.net/gallery/116821961/Petroglifos-para-um-antigo-futuro>.

Nos contra-espços difundidos na irradiação dos afetos dos petróglifos, o lugar é reconfigurado por e para os nexos das significações indígenas. Eles se apropriam da latência de transparência do lugar descrita por Janz (2014) para potencializar o poder dos lugares em contarem histórias, reiterado

em Schlitte (2017). As nuances das intervenções estão na maneira como elas difratam os afetos em contextos diferentes, mas que convergem na significação política de *reselvagizar* o urbano que relega os lugares indígenas às camadas mais profundas de sua estratigrafia.

Por meio da tecnologia espiritual da Reantropofagia, Denilson Baniwa se alimenta dos prédios e dos ocultamentos das terras indígenas para consubstanciar estéticas irreverentes. Assim como faz nas montagens e colagens de *A Celebração do Lagarto* (2022) e *Menu* (2019), *Petroglifos na selva de Pedra* (2018) e *Me deixa ser selvagem* (2020) realizam sobreposições de imaginários ocidentais e ameríndios que pluralizam afetos irreverentes que advém da sua contraposição. Nas intervenções urbanas, a variação decorre do fato de que elas utilizam a cidade como suporte para realização dos contraimaginários.

Estendida para o espaço urbano, a Reantropofagia joga o feitiço contra a cidade, propondo reselvagiza-la por meio de contra-espacos indígenas. Guerrilheiro, Denilson Baniwa atira espíritos por meio dos canhões a laser, de modo a efetivar alianças estratégicas entre os mundos da arte (indígena) contemporânea e do espírito reantropofágico para interferir nas texturas do lugar. Essa proposta se aproxima das provocações de Ailton Krenak (2022, p. c70-71) ao discorrer que:

Temos que reflorestar o nosso imaginário e, assim, quem sabe, a gente consiga se reaproximar de uma poética de urbanidade que devolva a potência da vida, em vez de ficarmos repetindo os gregos e os romanos. Vamos erguer um bosque, jardins suspensos de urbanidade, onde possa existir um pouco mais de desejo, alegria, vida e prazer, ao invés de lajotas tapando córregos e ribeirões. Afinal, a vida é selvagem (...).

Embebido pelo devir-outro canibal que se alimenta da potência anímica “doadora de vida”, Denilson Baniwa converge à proposta de Krenak (2022) e digere o espaço urbano como fonte poética para trazer de volta o selvagem que nele se oculta. Sua escavação nas camadas subsuperficiais das texturas do lugar reconfiguram a potencialidade dos contra-espacos de alegria e insubordinação ao atirar as entidades ancestrais nas paredes da urbanidade que repete “gregos e romanos”.

Conforme explica o artista em manifesto reflexivo sobre essas intervenções, os petróglifos são extensões dos registros de signos dos saberes dos povos do Rio Negro que “estão gravados em rochas e acidentes geográficos ao longo do nosso território. São conhecimentos que contam a nossa cosmogonia, a narrativa de como o universo, o planeta e as humanidades foram criados” (Baniwa, 2021b, p. 194). Retomados reantropofagicamente, os petróglifos atacam as cidades ao liberarem coexistências pluritópicas do ser-no-mundo indígena.

Dado que o lugar envolve um acontecer fenomênico manifesto no instante e com pontes intertextuais a outros lugares e tempos, um aqui-agora adensado pela potencialidade e a tensão (Marandola Jr, 2010), observa-se que os petróglifos realizam arranjos em que tempos-lugares são comprimidos para além da sua extensividade, conectando-os topologicamente pelas afetações que

deles se irradiam. Essa posição reconhece que não se trata, como foi na *Antropofagia* modernista, de um *future-já-passado*, mas de futuros ancestrais que se (re)voltam contra o cerceamento dos desejos, alegrias, vidas e possibilidade de (co)existência geográfica e histórica dos lugares indígenas.

No horizonte do pensamento indígena, elucida Borum-Kren (2023, p. 49), “a ligação entre o passado e futuro é a força propulsora do presente”. Em acordo a essa maneira de ser-no-mundo, ancestralidade e futuridade, distanciamento e aproximação se misturam para além das representações dos lugares de/em enunciação nas intervenções urbanas realizadas por Denilson Baniwa.

Projetados nos prédios, os animais xamanicamente liberados na selva de concreto criam coabitações de passados-futuros em lugares situados nas fronteiras indígenas/não-indígenas. Eles (re)voltam à cidade para concretizar o potencial do devir-outro canibal, agora reformulado no sentido de um *incessante redevir-índio*, em empréstimo à expressão de Danowski e Castro (2017). Vivos e situados além do espaço-tempo linear, as entidades dos futuros ancestrais (re)voltam às terras indígenas ocultas nas superfícies das cidades.

Esse movimento escandaliza e provoca disrupções por reconhecer que quando as texturas do lugar são esgarçadas, revela-se que “aqui todo mundo é índio, exceto quem não é. E todos sabemos bem quem são os que não são e onde eles estão” (Danowski; Castro, 2017, p. 163-164). *Redevir-índio* é também *reantropofagizar-se* nas (re)voltas dos tempos-lugares dessa grande Aldeia Maracanã que injustiçou Makünaímî, mobilizando os contra-espacos daqueles que têm “absoluto desprezo pelo ódio” (Mota; Goettert; Pires, 2021, n. p.).

Hábil em espiralar “o tempo para habitar o presente do passado e, assim, ancestralizar quem fora considerado morto (Makunaima e outros ancestrais)” (Diniz, 2021, p. 101), o artista reantropofágico atira sua vingança pelo canhão de laser. Ele instaura um tempo-lugar de *redevir-índio* que transcende as noções históricas ocidentais por meio de sua compressão topológica. Dessa maneira, as montagens fazem emergir lugaridades pulsantes em contra-espacos pautados em pluriversos antitéticos da pretensão da universalidade moderno-ocidental.

Por meio do manancial de forças que envolvem as tecnologias espirituais, propulsoras de lutas políticas e difusoras de contra-espacos, a revolta dos e nos lugares que pulsam pelas obras de Denilson Baniwa são disrupções do tempo-espaço hegemônico. Elas propõem trazer os futuros ancestrais mobilizados como armas e feitiços contra aqueles que usurparam as terras, as vidas e as imagens dos indígenas. Sua Reantropofagia é uma tecnologia espiritual pluritópica que devora os imaginários do inimigo para tensionar o olhar, o sentir e o ser face à devastação que se alastra em Abya Yala pelas ameaças dos lugares *onde come-se veneno e transgênicos*.

Limpendo os pratos: apontamentos finais

ReAntropofagia posta à mesa nostálgica, as incitações das obras-manifesto de Denilson Baniwa propõem geografias de (re)voltas que se apropriam das imagens não-indígenas as subvertendo por meio de tecnologias espirituais disruptivas. Elas realizam pastiches, inversões, intervenções e montagens que criam tensionamentos por meio das sobreposições de múltiplos tempos-lugares situados para além da linearidade da pretensa universalidade ocidental.

Nutrida da mistura pluritópica, a Reantropofagia torna-se uma tecnologia espiritual do devir-outro canibal que provê a fertilidade da revolta insubordinada. Em revés aos estereótipos da *Antropofagia* dos modernistas, as obras reantropofágicas deglutem seus inimigos para tomar de assalto os lugares, pluralizando contra-espacos irreverentes.

Nesse processo, elas se infundem do devir-outro canibal para promover novas metamorfoses rumo a futuros ancestrais de insubordinação e reselvagização. Permeados por contraimaginários, as obras potencializam trajetórias de reexistência face ao ocultamento e a violência afligidas pelo Estado, a sociedade e aqueles que roubam suas imagens, terras e formas de existência.

Latente à irradiação desses afetos irreverentes, estaria Makünaimî vingado? Por mais que a revolta dos lugares indígenas se espalhe, os ataques continuam e os seus futuros ancestrais permanecem como lampejo da ambiguidade. Ao limpar os pratos do banquete reantropofágico, evidencia-se a sua potência em inquietar tempos-espacos e propor envolvimento terrestres atravessados pela virtualidade de *redevir-indio*.

Subvertido na Reantropofagia, o que podemos afirmar é que Makünaimî retornou como espírito que guia parte das lutas pela multiplicação dos contra-espacos pluriversais que se alimentam daqueles que os atacam. Nesse sentido, mais importante que oferecer uma resposta, os lugares indígenas e suas tecnologias espirituais nos suscitam a fundamentalidade de, junto a Denilson Baniwa e os artistas indígenas contemporâneos, continuar a questionar provocativamente: você *Já provou?*

Referências

- BANIWA, D. O ser humano como veneno do mundo. [Entrevista concedida a] Julie Dorrico e Ricardo Machado. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, n. 527, 27 ago. 2018. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7397-o-ser-humano-como-v>. Acesso em 9 de jan. 2025.
- BANIWA, D. Arte indígena contemporânea por Denilson Baniwa. [Entrevista concedida a] Marcelo Garcia Rocha. *Rotura*, v. 2, p. 93-97, 2021a.
- BANIWA, D. Petróglifos pra um antigo-futuro. *Concinnitas*, v. 22, n. 42, p. 193-198, 2021b.
- BANIWA, D. ReAntropofagia. *Concinnitas*, v. 23, n. 44, p. 33-34, 2022.
- BANIWA, D. Reflections of a Baniwa artist. [Entrevista concedida a] Renato Rodrigues da Silva e Tami Bogéa. *World Art*, v. 13, n. 2, p. 163-175, 2023.
- BANIWA, D. Conversa com Denilson Baniwa: "Um celular ou um laptop não te tornam menos indígena". [Entrevista concedida a] Camila Gonzatto, C&América Latina, Publicado em 25-08-2020.

Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/a-cell-phone-or-a-laptop-dont-make-you-less-indigenous-denilson-baniwa/>. Acesso em 16 de jun. 2025.

BORUM-KREN, B. N. F. O que os feminismos e o ambientalismo podem aprender com as lutas de indígenas mulheres e o Bem Viver? In: KAYAPÓ, A. N. K. L.; LIMA-PAYAYÁ, J. S.; SCHUBERT-TUPINAMBÁ, A. M. P. (Orgs.) *Wayrakuna*: polinizando a vida e semeando o Bem Viver. Ponta Grossa: UEPG/PROEX, 2023, p. 48-73.

BUROCCO, L. Processos coletivos de aprendizados dentro de espaços institucionais de arte. *MODOS*, v. 8, n. 2, p. 561-599, 2024.

CASTRO, E. V. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu, 2020.

DANOWSKI, D.; CASTRO, E. V. *Há mundo por vir?*. Desterro: Florianópolis, 2017.

DAWKINS, A.; LOFTUS, A. Relational urban interventions. In: HAWKINS, H.; STRAUGHAN, E. (Orgs) *Geographical Aesthetics*: Imagining space, staging encounters. Ashgate: Surrey, 2015, p. 91-104.

DE PAULA, L. R. N.; ALVES, J. M.; OLIVEIRA, M. C. R.; BRUSSOLO, P. M. Txalismo e perspectivismo ameríndio em Jaider Esbell: um processo decolonial atravessado pela arte indígena contemporânea. *Estado da Arte*, v. 3, n. 2, p. 464-477, 2022.

DINIZ, C. "Vivos e aqui". *DasQuestões*, v. 11, n. 1, p. 85-108, 2021.

ESBELL, J. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. *Select*, 22 de janeiro de 2018a. Disponível em: <https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>. Acesso em: 6 jan. 2025.

ESBELL, J. Makunaima, o meu avô em mim! *Illuminuras*, v. 19, n. 46, p. 11-39, 2018b.

FAUSTO, C. *Ardís da Arte*: imagem, agência e ritual na Amazônia. São Paulo: EDUSP, 2023.

FLORES, M. B. R.; MELO, S. F.; LUNA, G. A. G. Curadorias indígenas: sobre a arte curandeira. *Cadernos de estudos culturais*, v. 2, p. 175-190, jul./dez. 2021.

GOLDSTEIN, I. S.; SOUZA, A. B. B.; BARCELOS NETO, A. B. Processos curatoriais e exposições de artes indígenas na/da América Latina. *MODOS*, v. 8, n. 2, p. 260-292, 2024.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

HAWKINS, H. *For creative Geographies*: Geography, Visual Arts and the Making of Worlds. Routledge: London, 2014.

JANZ, B. Place, Philosophy, and Non-Philosophy. *Environmental & Architectural Phenomenology*, v. 25, n. 3, p. 20-22, 2014.

KRENAK, A. *Futuro Ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

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

LAGROU, E. Liberdade comunicativa e forma direito. In: Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte, LXI, 2020, Itabuna. *Anais [...]* Itabuna: UFSB, 2020. p. 67-75.

LAGROU, E.; VELTHEM, L. H. As artes indígenas: olhares cruzados. *BIB*, n. 87, v. 3, p. 133-156, 2018.

LIMA, J. S. *O sentido geográfico da identidade*: metafenomenologia da alteridade Payayá. 2019. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências, UNICAMP, Campinas, 2019.

LIMA-PAYAYÁ, J. S. Indígenas mulheres em movimento: ventos que polinizam. In: KAYAPÓ, A. N. K. L.; LIMA-PAYAYÁ, J. S.; SCHUBERT-TUPINAMBÁ, A. M. P. (Orgs.) *Wayrakuna*: polinizando a vida e semeando o Bem Viver. Ponta Grossa: UEPG/PROEX, 2023, p. 116-133.

MARANDOLA JR, E. Tempo e espaço cotidiano – Crônicas de um tecido inacabado. IN: MARANDOLA JR, E.; GRATÃO, L. H. B. *Geografia e Literatura*: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação. Londrina: EDUEL, 2010, pp. 329-347.

MARTINS, L. E. *Tecnologia espiritual das imagens Kaiowá e Guarani*: por entre casas de reza e o saber-fazer ancestral. 2024. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2024.

MOTA, J. G. B.; GOETTERT, J. D.; PIRES, V. Espaços da alegria: imagens Guarani e Kaiowá (ou os povos indígenas contra o ódio do Estado brasileiro). *Confins*, v. 53, n. p., 2021.

- OLIVEIRA, E. J. A fábrica do selvagem e o choque das Imaginações: Uma leitura pós-etnográfica da obra de Denilson Baniwa. *Quaderni Culturali IILA*, v. 4, p. 41-51, 2022.
- OLIVEIRA, E. J. Shamanism as a Hubris-Control Technique: new indigenous figurations of cosmic community. *Böhlau*, v. 24, n. 1, p. 85-99, 2023.
- OLIVER, A. Understanding Place. In: JANZ, B. B. (Org.) *Place, space and hermeneutics*. Cham: Springer, 2017, p. 9-22.
- PAIVA, A. S. *A virada decolonial na arte brasileira*. Bauru: Mireveja, 2022.
- PERALTA, A. *Tecnologias espirituais: Reza, roça e sustentabilidade entre os Kaiowá e Guarani*. 2022. Dissertação (Mestrado em Educação e Territorialidade) – Faculdade Intercultural Indígena, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2022.
- RELPH, E. *Place and placelessness*. London: Pion Limited, 1976.
- RICHARDSON, B. Mapping, Not the Map. In: RICHARDSON, B. (Org.) *Spatiality and symbolic expression: on the links between Place and Culture*. New York: Paulgrave, 2015, p. 229-240.
- SANTOS, R. R.; HERNANDEZ, M. I. D. Transgresión, opción decolonial y arte brasileño. *Latin American Research Review*, v. 57, p. 80-99, 2022.
- SCHLITTE, A. Narrative and place. In: JANZ, B. B. (Org.) *Place, space and hermeneutics*. Cham: Springer, 2017, p. 35-48.
- SERPA, A. Ser lugar e ser território como experiências do ser-no-mundo: um exercício de existencialismo geográfico. *Geosp*, v. 21, n. 2, p. 586-600, 2017.
- SILVA, É. R.; BASTOS, V. O. Oito vezes arte indígena contemporânea – 8 X AIC. *Palindromo*, v. 15, n. 35, p. 269-287, 2023.
- SOUZA, S. P. D.; KAINGANG, T. S. Arte indígena contemporânea, antropofagia da Re-volta. *Estado da Arte*, v. 3, n. 2, p. 521-537, 2022.
- SVANELID, O. Between Predator and Prey: Views of Whiteness in Denilson Baniwa's Performances and Visual Art. *Third Text*, v. 38, p. 315-329, 2024.
- TERENA DE JESUS, N. Manifestações estéticas indígenas – pensar o fazer arte indígena no Brasil. *Estado da Arte*, v. 3, n. 2, p. 457-463, 2022.
- VELTHEM, L. H. Deslumbramentos e reviravoltas: artes indígenas e exposições. *MODOS*, v. 8, n. 2, p. 335-358, 2024.