

# A AGÊNCIA POLÍTICO-ONTOLÓGICA DA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

*The political and ontological agency of Contemporary  
Native Art*

---

*Ana Carolina Cernicchiaro<sup>1</sup>*

## RESUMEN

A produção de artistas indígenas não apenas coloca em cheque a universalidade da história da arte e seus dispositivos históricos e estéticos de invisibilidade, como também problematiza o pensamento utilitarista, etnocêntrico e antropocêntrico do “povo da mercadoria”, mostrando que racismo e antropocentrismo, genocídio e ecocídio, são dois lados de uma mesma moeda, tentativas de justificar a dominação e a destruição da natureza, de invalidar a relação de pertencimento que os povos originários têm com a terra, o fazer corpo com a terra, com o solo e com o planeta. A estética cosmopolítica da arte indígena contemporânea nos ensina, assim, formas outras de resistência e de existência, concepções outras de ser e de mundo, de ser no mundo, de ser-com o mundo.

*Palavras-chave:* Arte indígena contemporânea; Antropoceno; Resistência.

## ABSTRACT

In addition to questioning the universality of art history, and its historical and aesthetic devices of invisibility, the production of Native artists problematizes the utilitarian, ethnocentric and anthropocentric thinking of the “commodity people”, showing that racism and anthropocentrism, genocide and ecocide, are two sides of the same coin, attempts to justify the domination and destruction of nature, to invalidate the relationship of belonging that Native peoples have with the earth. The cosmopolitical aesthetics of Contemporary Native Art teaches us other forms of resistance and existence, other concepts of being, and other concepts of world, of being in the world, of being-with the world.

*Keywords:* Contemporary Native Art; Anthropocene; Resistance.

<sup>1</sup> É Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e dos cursos de graduação em Cinema e Audiovisual, Jornalismo e Psicologia da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL).. E-mail: anacer77@yahoo.com.br

*Nós estamos em plena guerra. A guerra está em andamento, ninguém venceu ainda. Quando a gente diz que há uma voz do vencedor a gente admite que já foi derrotado. Eu não fui derrotado.*

*Estamos lutando, estamos vivos.*

Jaider Esbell

*Eu acredito que a arte é o nosso truque, o nosso trunfo. A gente ainda tem que estar sentado no banco de uma academia, mas desse banco voar como um beija-flor, que voa para trás e para frente, que ao mesmo tempo desaparece e deixa todo mundo de novo naquele ambiente de vazio, de mistério. Não é exatamente uma angústia, mas uma sensação de “opa! estamos num ambiente selvagem”.*

Jaider Esbell

Começo pela segunda epígrafe, um depoimento do artista, curador e ativista Macuxi Jaider Esbell, gravado durante o evento *Mekukradjá – Círculo de Saberes de Escritores e Realizadores Indígenas*, organizado pelo Itaú Cultural, em agosto de 2018<sup>2</sup>. Essa proposta de ver a arte como um ambiente selvagem me remete a uma definição famosa de arte de Claude Lévi-Strauss:

conhecem-se ainda zonas onde o pensamento selvagem, tal como as espécies selvagens, acha-se relativamente protegido: é o caso da arte, à qual nossa civilização concede o estatuto de parque nacional, com todas as vantagens e os inconvenientes relacionados com uma fórmula tão artificial (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 245).

Os inconvenientes a que se refere o antropólogo, podemos adivinhar, estão na própria ideia de parque nacional, de reserva, ou seja,

2 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DRS30rVoqIU>

de arte autônoma, separada da vida comum: a arte como inofensiva, sem efeito na realidade, ou superior, produto da genialidade de alguns seres iluminados (homens brancos, é claro). Tal mito da autonomia diz muito sobre o sistema da arte ocidental em seu elitismo e pretensa universalidade, mas está muito distante de uma definição geral da arte que englobe outras experiências artísticas, outras ontologias, outras formas de pensamento, que englobe, enfim, um pensamento selvagem (para lembrar a fórmula de Lévi-Strauss), não o pensamento de pessoas selvagens, no sentido negativo que o colonialismo incutiu à palavra, mas um pensamento em estado selvagem, não domesticado ou cultivado, um pensamento desinteressado, que não visa um rendimento, uma função, mas que coloca em questão o pensamento utilitarista, etnocêntrico e antropocêntrico do “povo da mercadoria” - esses seres que, avalia Davi Kopenawa, foram tomados de um desejo desmedido por mercadorias a ponto de não enxergarem nada além delas (KOPENAWA; ALBERT, 2015).

Enquanto a institucionalização da cultura e da arte, isso que chamamos de cultura ou de arte nacional – ou universal -, busca, através das exclusões e marginalizações, permanecer como coisa coesa, total, una; a arte indígena assume a pluralidade em toda sua força, de forma que seus elementos permanecem pulsantes em sua singularidade. Neste processo, a própria ideia de arte contemporânea brasileira é colocada em suspenso uma vez que a contemporaneidade de sua ancestralidade e a pluralidade de povos que habitam esse país, colocam os adjetivos temporal e pátrio em questão. Afinal, o que é ser contemporâneo se não perceber o obscuro, as fraturas de seu tempo (AGAMBEN, 2009)? Mas também o que é ser contemporâneo se não se saber continuidade de cosmogonias pré-colombianas e de lutas e resistências pós-colombianas? Como falar em povo brasileiro no singular quando artistas macuxi, baniwa, tukano, krenak, guajajara, kisedje, yudja, huni kuin, maxacali e tantos outros fazem arte brasileira?

Se pensarmos a arte, como o faz Alfred Gell, “como um sistema de ação cujo propósito é mudar o mundo, e não codificar proposições simbólicas a cerca dele” (2018, p. 31), podemos entender que a agência da arte indígena está justamente na forma como abre nosso mundo tão fechado em si mesmo para outros mundos, desestabilizando nossos racismos cotidianos. Essa agência política da arte indígena foi percebida por Anthony Seeger em seu estudo das performances musicais Kisêdjê. Segundo ele, mais do que representar as estruturas sociais, estas performances as constroem, não apenas por definir concepções de espaço, tempo e pessoa, mas também

por ajudar a compreender sua história e, principalmente, a construir suas estratégias para o presente:

A possível perda de suas terras para fazendeiros (...) teve um efeito em sua música e no peso que conferiam às diversas tradições de canto. (...) Na complexa arena política e social de uma reserva indígena (...) o canto kisêdjê adquiriu uma dimensão suplementar – a de um contexto interétnico no qual eles estavam (e ainda estão) lutando para sobreviver (SEAGER, 2015, p. 256).

Em se tratando da arte indígena contemporânea essa simultaneidade entre a emergência artística e a luta pela existência é ainda mais evidente. Assim como, no final dos anos 80, o fortalecimento do movimento indígena se deu junto com o fomento de sua literatura, com nomes como Daniel Munduruku, Kaká Werá, Eliane Potiguara, Cristina Wapichana, Olívio Jekupé e etc, a intensa resistência ao genocídio e o protagonismo das lideranças indígenas na luta contra as forças fascistas que nos governam hoje vêm acompanhados da ascensão da arte indígena contemporânea no sistema da arte. Trata-se, explica o artista e curador Denilson Baniwa, de ocupar “um território simbólico e hegemônico que historicamente construiu um imaginário da identidade nacional de forma excludente e discriminatória” (BANIWA, 2018). Segundo Ailton Krenak, ao interagir com os diferentes suportes da arte, uma diversidade de povos vem produzindo faísca, não apenas por suas referências nas matrizes ancestrais da arte indígena, mas também por falar da presença indígena no meio de uma sociedade que “ainda nos cospe e que a gente tem que ficar em pé e gritar todo dia que estamos vivos se não a gente vai ser engolido sem ninguém perceber”<sup>3</sup>. A arte como um gesto de coragem, de combate, como “uma potente arma para denunciar as injustiças que estão se abatendo sobre nosso povo”, afirma Krenak.

Segundo Naine Terena de Jesus, este “é o momento do avanço de uma autogestão do pensamento indígena (...). É o momento em que tomamos consciência de que podemos falar por nós mesmos sem a necessidade do

3 Mesa “Faces da Oralidade: Escrita e Imagem” no *Mekukradjá – Círculo de Saberes de Escritores e Realizadores Indígenas*, setembro de 2016.

intermédio ou da mediação de outra fala”<sup>4</sup>. Terena foi curadora da exposição *Véxoa: Nós sabemos*, que esteve na Pinacoteca de São Paulo até março deste ano e juntou 24 artistas e coletivos indígenas. Segundo ela, trata-se de uma exposição de arte contemporânea brasileira tardia, na medida em que somente em 2020 os artistas indígenas realizaram uma exposição desse porte na Pinacoteca.

De fato, nestes últimos anos, com cinco séculos de atraso, os artistas indígenas conseguiram cavar seu espaço nas instituições de arte do país. Além da Pinacoteca, que adquiriu algumas obras da exposição curada por Naine Terena, como duas telas enormes do Movimento de Artistas Huni Kuin (MAHKU), que recepcionam os visitantes no Hall de entrada da instituição e que traduzem canções ceremoniais visualmente, retratando de forma pictográfica a cosmovisão e a história dos Huni Kuin; também o MASP adquiriu obras de Denilson Baniwa, Duhigó Tukano e Carmézia Emiliano Macuxi. Enquanto isso, a Bienal de 2021 teve a maior quantidade de artistas indígenas de sua história: cinco brasileiros e quatro estrangeiros. No prédio ao lado e como parte da programação estendida da 34<sup>a</sup> Bienal, o MAM abriga a exposição “Moquém\_Surarí: arte indígena contemporânea”<sup>5</sup>. Com a curadoria de Jaider Esbell, assistência de Paula Berbert e consultoria de Pedro de Niemeyer Cesarino, a exposição apresentou trabalhos de 34 artistas indígenas que, como lemos no texto expositivo, “atestam que o tempo da arte indígena contemporânea não é refém do passado” e que mobilizam a ancestralidade no agora, “reconfigurando posições enunciativas e relações de poder para produzir outras formas de encontro entre mundos não fundamentadas nos extrativismos coloniais”<sup>6</sup>. Mais do que decolonizar museus, trata-se de um projeto de contracolonizar o sistema de arte ocidental, defendeu Jaider Esbell na *live* de apresentação da mostra<sup>7</sup>.

Um trabalho emblemático nesse sentido é a performance *Hackeando a 33<sup>a</sup> Bienal de Artes de São Paulo*, apresentada por Denilson Baniwa na

4 Roda de conversa *Ecos e desvios do modernismo*, realizada na noite de terça-feira, 27 de julho de 2021, no Festival de Inverno UFMG.

5 Cito aqui apenas algumas das muitas iniciativas que vêm ganhando destaque nos museus de todo país e do exterior. Poderia lembrar as aquisições dos trabalhos “Carta ao Velho Mundo” (2018-2019) e “Na Terra Sem Males” (2021), de Jaider Esbell, pelo Centre George Pompidou, de Paris, ou a recente exposição *Nakoada: estratégias para a arte moderna*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, curada por Denilson Baniwa e Beatriz Lemos, entre tantas outras.

6 Disponível em: [https://mam.org.br/exposicao/moquem\\_surari-arte-indigena-contemporanea/](https://mam.org.br/exposicao/moquem_surari-arte-indigena-contemporanea/).

7 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zT5q2zID2Ac>

Bienal de 2018. Nela, o pajé-onça percorre o pavilhão da Bienal, para em frente às fotografias do povo Selk’nam da Patagonia (considerado extinto) e fala sobre o apagamento indígena na história da arte:

Breve história da arte! Tão breve, mas tão breve que não vejo a arte indígena. Tão breve que não tem índio nessa história da arte, mas eu vejo índios nas referências, vejo índios e suas culturas roubadas. Breve história da arte. Roubo, roubo, roubo! Isso é o índio? É assim que querem os índios? Presos no passado? Sem direito a futuro? Eles nos roubam a imagem, nos roubam o tempo e nos roubam a arte. Breve história da arte. Roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo! Arte branca, roubo, roubo. Os índios não pertencem ao passado, não têm que estar presos às imagens que os brancos construíram para os índios. Estamos vivos, vivos apesar do roubo, da violência e da história da arte. Chega de ter branco pegando a arte indígena e transformando em simulacros de povo<sup>8</sup>.

O discurso contundente vem acompanhado do gesto bastante simbólico de rasgar as folhas do livro *Uma breve história da arte*, de Susie Hodge, que o pajé-onça comprou na livraria da própria Bienal, mostrando que, como diz o próprio Baniwa em entrevista a Julie Dorrico e Ricardo Machado, na história da arte, “os povos nativos sempre foram representados, expostos e estudados por meio do seu silenciamento” (BANIWA, 2018).

8 O mesmo texto faz parte da performance *Pajé-onça caçando na Avenida Paulista* (2018). Os vídeos das performances estão disponíveis em <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>

**Figura 1**

“Pajé-Onça Hackeando a 33<sup>a</sup> Bienal de Artes de São Paulo”, performance, 2018.  
Fonte: <https://www.pipaprize.com/denilson-baniwa/>

**Figura 2**

“Pajé-Onça Hackeando a 33<sup>a</sup> Bienal de Artes de São Paulo”, performance, 2018.  
Fonte: <https://www.pipaprize.com/denilson-baniwa/>

Conforme aponta Georges Didi-Huberman em *Diante da imagem*, desde sua fundação - com a inauguração da Accademia del Disegno, em 1563, e a escrita de *A vida dos artistas*, de Giorgio Vasari, em 1550 - a disciplina História da Arte carrega um tom de certeza, como se falasse de um passado sem resto, funcionando como um modelo implícito de verdade, que sabe nomear tudo o que vê, e que vê tudo o que existe, como se não fizesse *escolhas* de conhecimento, como se não envolvesse *perdas* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 43). Acontece que essa história que nasce com pretensões universais era já uma arte geograficamente limitada, uma perspectiva endereçada e interessada – não esqueçamos que estamos em plena expansão das navegações, início das invasões e da colonização do que convencionou-se chamar de Novo Mundo (um termo que, por si só, revela um projeto de apagamento histórico). Assim, conta Didi-Huberman, o historiador da arte renascentista se apresentava como um humanista que reencontrava nos grandes pensamentos antigos a justa medida da humanidade do homem em oposição a seu além - a divindade - e a seu aquém – a barbárie. Menos que humanos, os bárbaros eram considerados incapazes de produzir arte - eles produziam, no máximo, artesanato. Estabelecia-se, assim, as dicotomias entre arte e artesanato, artes maiores e artes menores, mas também entre cultura e natureza, civilização e barbárie.

Conforme analisa Eduardo Galeano, a cultura dominante admite os índios como objetos de estudo, mas não os reconhece como sujeitos de história: “los indios tienen folklore, no cultura, practican supersticiones, no religiones; hablan dialectos, no lenguas; hacen artesanías, no arte” (GALEANO, 2001. p. 382). O outro é apenas um tema, um objeto de análise do europeu, este sim sujeito teórico de todas as histórias. Na avaliação de Dipesh Chakrabarty, existe uma maneira peculiar pela qual todas as outras histórias tendem a se voltar para uma variação de uma narrativa mestra que poderia se chamar “a história da Europa” (CHAKRABARTY, 1992).

Quando muito, as artes ditas “primitivas” serviriam de referência para a arte ocidental, mas desvalorizadas em si mesmas. Lembremos das esculturas africanas, cujas soluções de perspectivas serviram de inspiração para as vanguardas, especialmente para o cubismo, sem que com isso saíssem dos museus etnográficos. No caso brasileiro, nos lembra Naine Terena, o embranquecimento da arte se assemelha ao ideal de embranquecimento de sua população. Segundo ela, “há uma sobrevalorização das referências estrangeiras ou alienígenas em detrimento das nacionais ou indígenas. (...) se buscarmos historicamente, o indígena sempre foi representado pelo olhar do

outro, e sua arte minimizada à função utilitária, diante de um painel histórico que preferia se parecer mais com o mundo exterior do que com o interior” (TERENA, 2021, p. 14).

Essa crítica também aparece no quadro *ReAntropofagia*, de 2018, que abriu a exposição homônima curada por Denilson Baniwa na Universidade Federal Fluminense e que hoje faz parte do acervo da Pinacoteca.

**Figura 3**



*Re-Antropofagia* (2018) de Denilson Baniwa. Fonte: <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>

No quadro vemos a cabeça de Mário de Andrade servida sobre uma cestaria Baniwa, como se fosse uma bandeja. Ao lado, seu grande clássico modernista, inspirado nas anotações do etnólogo Theodor Koch-Grunberg sobre mitos dos diferentes povos Pemon, entre eles, os Macuxi, etnia de Jaider Esbell, que reivindica a sacralidade de seu ancestral e incentiva a reapropriação do mito pelos indígenas, já que, na sua cultura, Makunaimâ é um dos “filhos do Sol” e personagem-chave nas narrativas de criação da natureza (ESBELL, 2018). Junto do livro, um pequeno bilhete com um epitáfio. Epitáfio este que aparece também no poema “*ReAntropofagia*”, publicado na revista *The Brooklyn Rail*, de fevereiro de 2021:

era primeiro de maio de vinte e oito  
dia de manifesto da fome do trabaiadô  
só a antropofagia nos une, coração  
em página reciclada de mato-virgem  
desvirginou pindorama num falso-coito  
urgências do artista-moderno-devorado

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

a arte moderna já nasceu antiga  
com seus talheres forjados à la paris  
faca, fork, prato raso e bourdeaus  
páris que por fuck faz bobagem  
se a arte indígena durará dez anos  
eu quero ser aquiles: que será famoso  
e morrerá antes de receber o troféu  
na queda do céu ser estrela cadente  
- pintou e bordou, dirão na cantiga

a arte-macunaíma no moquém  
fará uga-uga com as mãos nos lábios  
pois é um totem, um pau-de-sebo  
onde ninguém consegue o prêmio  
grêmio de colecionadores, ratos  
brancos de laboratório estéril  
onde pratos fake-antropofágicos  
são menu para abutre-cinéreo

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  
é arte-indígena crua sem nenhum caráter

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  
renasca Makünaimi  
e a antropofagia originária  
que pertence a Nós  
índigenas (BANIWA, 2021)

O poema começa ironizando o manifesto antropofágico, publicado no dia 1º de maio de 1928 (mesmo ano da publicação de *Macunaíma*), critica a europeização dos modernistas brasileiros e a ausência ou a presença estereotipada (o índio que faz “uga-uga com as mãos nos lábios”) de indígenas na arte brasileira nascida a fórceps. Por fim, o tal epitáfio marca a morte da antropofagia “temperada com Bordeaux” e da própria ideia de povo brasileiro no singular, uma concepção de povo que elimina todos os outros povos em nome da unidade nacional. No lugar, propõe uma reapropriação da antropofagia, ou seja, uma *ReAntropofagia* que irá devorar a “arte pau-brasil-tropical” até “não sobrar um só osso mastigado”. Ainda no epitáfio, o *Macunaíma* andradeano é chamado de simulacro, um significante que já havia aparecido na performance já citada aqui. Voltemos a ela: “chega de ter branco pegando a arte indígena e transformando em simulacros de povo”, reivindica Baniwa, não sem antes perguntar, apontando para as imagens dos Selk’nam extintos, “Isso é o índio? É assim que querem os índios? Presos no passado? Sem direito a futuro? (...) Os índios não pertencem ao passado, não têm que estar presos às imagens que os brancos construíram para os índios”.

Na performance, no quadro, no poema, Baniwa alerta para a tentativa de apagamento dos povos originários tanto pelo silenciamento (povos extintos) quanto pelo estereótipo (simulacros de povo), mostrando que, seja pela subexposição ou pela sobre-exposição, o sistema da arte ocidental alimenta a invisibilidade da memória e do presente indígena. Em

*Povos expostos, povos figurantes*, Didi-Huberman afirma que “os povos estão expostos pelo fato de estarem ameaçados, justamente, em sua representação - política, estética - e inclusive, como sucede com demasiada frequência, em sua existência mesma. Os povos estão sempre *expostos a desaparecer*” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.11). A palavra “exposto”, explica o autor, quer dizer tanto “estar em perigo de desaparição”, quanto “estar submetido a uma representação”. Trata-se de um movimento duplo. Por um lado, o outro é subexposto, negado, inexistente, por outro, é sobre-exposto até o esvaziamento.

Comecemos pelo primeiro caso. Em *Tristes Trópicos*, Lévi-Strauss conta que, um pouco antes de vir ao Brasil como professor de sociologia na USP, no início dos anos 1930, ouviu do embaixador brasileiro na França:

Índios? Ai! meu caro senhor, já desapareceram há muitos lustros! Oh! é uma página bem triste, bem vergonhosa, da história do meu país. Mas os colonos portugueses do século XVI eram homens ávidos e brutais. Como censurar-lhes ter participado da rudeza geral dos costumes? Eles agarravam os índios, amarravam-nos às bocas dos canhões e estraçalhavam-nos vivos, a tiros. Foi assim que os destruíram, até ao último. O senhor, como sociólogo, vai descobrir coisas apaixonantes no Brasil, mas deixe de pensar em índios, pois não mais encontrará nenhum... (LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 44).

É claro que o embaixador estava enganado. Apesar de toda investida genocida, segundo o censo demográfico do IBGE de 2010, no Brasil vivem cerca de 900 mil pessoas pertencentes a 305 povos indígenas<sup>9</sup>. “Estamos vivos, vivos apesar do roubo, da violência e da história da arte”, afirma Baniwa em sua performance.

Na apresentação da coleção *Tembetá*, da Azougue Editorial, Kaka Werá conta que, embora cerca de 63% da população brasileira considerada “branca” tenha origem tupy, historicamente não se ouve a voz dos

9 Os dados do ISA informam um total de 252 etnias. “A diferença nos totais se deve ao critério de autodeclaração [do IBGE], que muitas vezes não coincide com as classificações acadêmicas; é o caso de alguns povos declarados que podem ser subgrupos de um mesmo povo” (ISA, 2017, p. 58).

remanescentes destas origens.

Constantemente exploradores de minérios, senhores dos agrotóxicos (envenenadores da terra), cultivadores de experiências transgênicas, desmatadores da vida, difundem uma ideia pejorativa, folclórica e negligente de toda uma riqueza imaterial presente no modo de ser e de pensar destes inúmeros povos (WERÁ, 2017, apresentação).

Segundo Werá, a pluralidade e diversidade dos indígenas foi historicamente obliterada pela arte colonizadora e continua sendo obliterada pelos meios de comunicação, que tratam as culturas indígenas ou como estorvo ao progresso ou como folclore exótico (WERÁ, 2017, p. 10). Atentemos a esse significante: exótico (ex-ótico) é aquilo está fora da visão ou, como nos ensina Alejo Carpentier, o que “está fora do que se tem por verdade na cultura de uma época” (CARPENTIER, 2006, p. 6). Essa é a segunda forma de desaparição: desaparição por sobreexposição. A exposição espetacular do outro passa pela exotização, pelo apagamento de sua singularidade; o que se expõe é um estereótipo, um clichê, o índio do *Xou da Xuxa*, de filme de cowboy. Neste sentido, cabe lembrar uma cena emblemática do documentário *Nihü Yág Mü Yög Häm: Essa terra é nossa* (2020), dirigido por Israel Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu, Roberto Romero. Após denunciarem o preconceito, a hostilidade, os assassinatos (“Nos matam como se fossemos bichos”) e a expulsão (seguida do desmatamento) de suas terras, os Maxakali mostram a placa da prefeitura no portal da cidade, que ironicamente divulga a Cultura Indígena como um atrativo turístico da região, mas que, na verdade, estampa um indígena estilizado da América do Norte. “Os Tikmũ’üm moram aqui do lado e são os donos desta terra, mas os brancos têm preconceito, pegam as imagens dos índios de outras terras e colocam ali. Será que a gente não existe para poder se apresentar? Nós existimos!”, protesta Sueli Maxacali.

A categoria genérica “o índio” serve como um ideal perverso de pureza que busca distinguir os povos originários entre “autênticos” e “civilizados” e que, nos lembra o indigenista Vincent Carelli (2015), tem efeitos, inclusive, “na demarcação dos territórios indígenas e na garantia de sobrevivência dos povos”. Conforme explica Eduardo Viveiros de Castro, “para transformar

o índio em pobre, o primeiro passo é transformar o Munduruku em índio, depois em índio administrado, depois em índio assistido, depois em índio sem terra” – em índio sem corpo, podemos acrescentar, já que, explica o antropólogo, “a terra é o corpo dos índios, os índios são parte do corpo da Terra” (2016, p. 17). A relação do indígena com a terra não é de propriedade, mas de pertencimento – não se possui a terra, pertence-se a ela. É isso que vemos no manifesto da primeira Marcha das Mulheres Indígenas, em 2019:

Enquanto mulheres, lideranças e guerreiras, geradoras e protetoras da vida, iremos nos posicionar e lutar contra as violações que afrontam nossos corpos, nossos espíritos, nossos territórios. (...) Somos totalmente contrárias às narrativas, aos propósitos e aos atos do atual governo, que vem deixando explícita sua intenção de extermínio dos povos indígenas, visando à invasão e exploração genocida dos nossos territórios pelo capital. Essa forma de governar é como arrancar uma árvore da terra, deixando suas raízes expostas até que tudo seque. Nós estamos fincadas na terra, pois é nela que buscamos nossos ancestrais e por ela que alimentamos nossa vida. Por isso, o território para nós não é um bem que pode ser vendido, trocado, explorado. O território é nossa própria vida, nosso corpo, nosso espírito. Lutar pelos direitos de nossos territórios é lutar pelo nosso direito à vida. A vida e o território são a mesma coisa<sup>10</sup>.

A disputa pelo território é uma disputa pelo próprio corpo. O que se perde quando se perde o direito de habitar um lugar é a própria existência, já que existir é sempre co-existir com este lugar e com os outros seres que o habitam, pessoas de diferentes espécies, materialidades e naturezas, uma multiplicidade de seres com os quais os povos originários coabitam, se relacionam socialmente e dos quais a existência depende. No campo das artes, um dos trabalhos mais contundentes, nesse sentido, é a série *Natureza Morta*, de Denilson Baniwa. As infografuras imitam imagens de

10 DOCUMENTO final I Marcha das Mulheres Indígenas. APIB, 15 de agosto de 2019: Disponível em: <<http://apib.info/2019/08/15/documento-final-marcha-das-mulheres-indigenas-territorio-nosso-corpo-nosso-espírito/>>

sensoriamento remoto, mas ao invés de desenhos geométricos ou manchas abstratas, típicas do desmatamento, vemos uma arara, uma onça pintada, um indígena. Baniwa nos lembra, assim, que os afetados pela devastação têm cara, que o desmatamento significa mortes concretas, animais em extinção, povos em extinção.

**Figura 4**



*Natureza Morta 1* (2016), de Denilson Baniwa. Fonte: <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>

**Figura 5**



*Natureza Morta 2* (2017), de Denilson Baniwa. Fonte: <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>

**Figura 6**



*Natureza Morta 3* (2019), de Denilson Baniwa. Fonte: <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>

Vou me deter no primeiro trabalho da série, em que a mancha da derrubada de árvores prefigura um ser humano com cocar e maracá na mão. A imagem nos remete à relação íntima entre genocídio ameríndio e ecocídio. Racismo e antropocentrismo são dois lados de uma mesma moeda, tentativas de justificar a dominação, a exploração e a destruição da natureza, de invalidar a relação de pertencimento que estes povos têm com a terra, o fazer corpo com a terra, com o solo e com o planeta. Assim, o racismo contra os indígenas tem a cor do ouro, da madeira, do gado. “Muito índio para pouca terra”, afirmam os ruralistas, quando na verdade o que querem dizer é que há muita terra preservada para sua ganância, afinal, as Terras Indígenas funcionam como uma espécie de escudo contra o desmatamento. Segundo pesquisa do Instituto Socioambiental, apenas 2% da cobertura foi perdida em TIs, apesar de toda a pressão e invasão dos ruralistas, especialmente nos últimos anos.

Em *Sob os tempos do equinócio: oito mil anos de história na Amazônia*

*central*, Eduardo Góes Neves (2022) mostra que as florestas brasileiras não seriam como são se não fosse a contribuição intelectual sofisticada de seus habitantes milenares. Segundo ele, há provas arqueológicas de que as espécies de árvores mais frequentes que existem na Amazônia são frutos do manejo indígena. Até mesmo as terras pretas, solos super férteis da Amazônia, são antrópicas, foram formadas pelos povos que ali viviam antes da colonização.

Isso que o estudo de Neves comprovou na Amazônia vem sendo pesquisado em outros lugares do mundo, como a Nova Guiné, as Filipinas, diversas regiões do continente africano, etc. No caso brasileiro, há inúmeros indícios de que outros biomas, como a Mata Atlântica, por exemplo, também são um patrimônio biocultural. Um desses indícios são os cantos sagrados que definem o modo de ser guarani. No *Ayvu Rapyta*, por exemplo, o cuidado com a terra aparece como um preceito mítico, uma ética ditada pelos criadores divinos. Vejamos o que diz a tradução de Timóteo da Silva Verá Tupã Popygua, publicada com o título de *Yyryupa/A terra uma só*, em versão bilíngue na Coleção Mundo Indígena, da editora Hedra.

*Xeramõi* convoca a todos para continuarem a caminhada para alcançar *Tenondere*, onde nasce o sol, em *Yy ramõi*, chamado também de *Para guaxu*, o grande mar, o Oceano Atlântico. Para realizarem essa caminhada, *ore retarã ypykuery*, nossos parentes originários, levavam com eles suas variedades de plantas originais, que foram colocadas por *Nhanderu Tenondegua* em *Yy mbyte: jety miriü*, batata doce original, *avaxi ete'i*, milho verdadeiro, *manduvi miriü*, amendoim original, *mandyju miriü*, algodão original, *mandi'o miriü*, espécie de mandioca, *ya para'i*, melancia, *pety*, fumo, *ka'a*, erva-mate, e muitas outras plantas. Levaram em forma de alimentos e de sementes. (...) *Nhanderu* indicava os lugares onde deveriam parar e cultivar as sementes e os frutos trazidos para se reproduzirem em todos os cantos de *Yyryupa*, a Terra criada por ele (POPYGUA, 2017, p. 43-44).

O canto vai descrevendo o caminho feito pelos ancestrais, os rios, os animais, os frutos que encontravam e os que plantavam, as plantas medicinais que descobriram e disseminaram, revelando uma ecologia que é tanto uma *oikonomia* - uma “economia do cuidado” (segundo a bela expressão de Kaká Werá) - quanto um *ethos*, um modo de ser (*nhandereko*, dizem os Mbaya

Guarani), ou mais que isso, uma ontologia. No contexto Yanomami, isso fica evidente nas palavras de Davi Kopenawa, que reivindica um ser - mais do que um fazer - a ecologia, um ser que ultrapassa a própria ideia de espécie:

Na floresta, a ecologia somos nós, os humanos. Mas são também, tanto quanto nós, os *xapiri*, os animais, as árvores, os rios, os peixes, o céu, a chuva, o vento e o sol! É tudo o que veio a existência na floresta, longe dos brancos; tudo o que ainda não tem cerca (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 480).

Uma relação de contiguidade (“o que ainda não tem cerca”) entre o eu – que muitas vezes não são indivíduos, mas “pessoas coletivas” – e o ambiente, a natureza, a Terra, a alteridade (humana, animal, vegetal, mineral). Essa contiguidade é tema de *Selva mãe do rio menino*, de Daiara Tukano, pintada, em setembro de 2020, durante o CURA (Círculo Urbano de Arte) sobre a fachada cega de 1006 m<sup>2</sup> do edifício Levy em Belo Horizonte. Nela, vemos a antropomorfização da natureza e o devir-natureza da indígena na mãe selva que carrega o menino rio em seu colo.

**Figura 7**



*Selva Mãe do Rio Menino* (2020), Daiara Tukano. Fonte: <https://cura.art/index.php/portfolio/daiara-tukano/>

A indecidibilidade entre humano e inumano é uma constante nos trabalhos de Tukano, seja na belíssima série de desenhos em sumi-ê sobre papel, seja no conjunto de *hori* que teve destaque na exposição *Vêxoa: nós sabemos*, curada por Naine Terena na Pinacoteca, e na Bienal de 2021.

**Figura 8**



*Mãe d'água* (2019), Daiara Tukano. Fonte: <https://www.premiopipa.com/daiara-tukano/>

A indecidibilidade entre humano e inumano é uma constante nos trabalhos de Tukano, seja na belíssima série de desenhos em sumi-ê sobre

papel, seja no conjunto de *hori* que teve destaque na exposição *Véxoa: nós sabemos*, curada por Naine Terena na Pinacoteca, e na Bienal de 2021.

**Figura 9**



Vista da proposição de Daiara Tukano em *Véxoa: nós sabemos*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Acima: *MahkāPirō*, 2000, acrílica sobre alvenaria. Abaixo, da esquerda para direita, conjunto de *Hori* pintados com tinta acrílica: *Muhipū Saārō*, 2020; *Ñokóá tero po'ero*, 2018; *Yíkī Mahsā Páti*, 2018; *Bo'reaka*, 2019. Fonte: <https://www.daiaratukano.com/arte>

Essas visões míticas ou mirações dos rituais do ayahuasca aparecem também em *Dabucuri no céu* (2021) - um conjunto de quatro pinturas suspensas que apresentam os pássaros sagrados de sua visão: gavião-real, urubu-rei, garça-real e arara vermelha. Para os Tukano, esses pássaros fazem cerimônias para segurar o céu e impedir que o sol queime a terra fértil. No verso de cada pintura, ela coloca um manto de penas entrelaçadas que

simboliza a tradição dos grandes mantos plumários abandonada pelos povos originários devido ao genocídio indígena e à extinção das aves sagradas.

**Figura 10**



*Dabucuri no céu* (2021), Daiara Tukano. Foto: Levi Fanan/Fundaçāo Bienal de São Paulo

A questão também aparece em *Kahtiri Ēõrõ - Espelho da Vida*, 2020, uma escultura com rosto espelhado (que reflete o próprio espectador

para dentro da peça) coberta com plumaria inspirada nos tradicionais mantos Tupinambá, que foram levados do Brasil no período colonial pelos europeus e passaram a integrar coleções reais.

**Figura 11**



*Kahtiri Ŋõrõ - Espelho da Vida* (2020), Daiara Tukano. Foto: Levi Fanan/Fundação Bienal de São Paulo

A conexão entre ancestralidade e contemporaneidade, natureza e cultura é evidente também em *Entidades*, um dos trabalhos mais famosos e espetaculares de Jaider Esbell, que esteve no lago do Ibirapuera durante a 34<sup>a</sup> Bienal e no parque da Redenção em Porto Alegre, como parte da programação do 28º Porto Alegre em Cena. Em sua primeira aparição, por ocasião do CURA 2020, as duas cobras, que tinham 17 metros de comprimento e 1,5 metro de diâmetro e que foram colocadas no viaduto Santa Tereza no centro de Belo Horizonte, sofreram o ataque de fundamentalistas religiosos nas redes sociais, o que é bastante sintomático do momento em que vivemos já que, como diz o próprio Esbell, a Cobra Grande trabalha nos bastidores para alertar, proteger e manter vivos os povos originários dessas terras todas.

**Figura 12**

*Entidades* (2021), Jaider Esbell. Foto: Levi Fanan/Fundação Bienal de São Paulo

Diante da constelação vasta e plural de seres e de temporalidades que a Arte Indígena Contemporânea ativa, Krenak passou a chamá-la de Arte Indígena Cosmopolítica. De fato, essas obras parecem revelar uma agência político-ontológica, uma cosmovisão e uma ética, uma concepção de ser e de mundo, na qual, explica Viveiros de Castro (2002), a consciência e a cultura, a subjetividade e a intencionalidade não são exclusividade dos humanos, mas potencialidades de uma infinidade de outros seres. Espíritos, diferentes espécies de animais, acidentes geográficos, até mesmo a própria terra<sup>11</sup> são capazes de ponto de vista, de subjetividade, intencionalidade e consciência, são pessoas, “povos”, “entidades políticas” (DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 93).

Enquanto o Ocidente supõe uma dualidade ontológica entre natureza e cultura – como nos lembram Danowski e Viveiros de Castro, a concepção moderna (kantiana) do Homem como soberano da natureza é fundada neste binarismo (2014, p. 43) –, o pensamento ameríndio pressupõe

11 Nos termos do povo yanomami: *hutukara e uríhi a*, ou seja, “o mundo como floresta fecunda, transbor-dante de vida, a terra como um ser que ‘tem coração e respira’” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 16).

uma continuidade entre essas duas esferas – “Tudo em que eu consigo pensar é natureza”, afirma Krenak (2019, p. 16). Segundo ele, “a montanha explorada em algum lugar da África ou da América do Sul e transformada em mercadoria em algum outro lugar é também o avô, a avó, a mãe, o irmão de alguma constelação de seres” (2019, p. 48). São pessoas, defende ele, não recursos, como dizem os economistas, não podem ser apropriados (2019, p. 40). Ao despersonalizarmos esses lugares, passamos a vê-los como resíduos da atividade industrial e extrativista, como se pudéssemos imprimir nossa marca sobre tudo o que achamos que não é humano, “os oceanos e todos os seus trilhões de vidas, as paisagens todas da Terra, que nós pensamos poder derrubar, cortar, podar,plainar” (KRENAK; CESARINO, 2016, p. 174).

A transformação da natureza em recursos naturais está na base do empreendimento colonial e de sua perpetuação pela Matriz Colonial de Poder (MIGNOLO, 2017). Como mostram Déborah Danowski e Viveiros de Castro (2014), o fim do mundo dos povos ameríndios foi o começo do mundo moderno europeu: graças à espoliação da América, a Europa deixou de ser “um fundo de quintal da Eurásia”. Eles nos lembram que, por conta desse saque, surgiu o capitalismo e, mais tarde, a revolução industrial. Mas a modernização europeia não é apenas consequência direta da colonização, ela é também sua desculpa. Se, em um primeiro momento, a justificativa para a dominação colonial e o extermínio das populações indígenas era teológico (a salvação dos povos sem alma), com o cientificismo, a desculpa passou a ser o progresso. Conforme explica Ramon Grosfoguel, o discurso teológico de Bartolomé Las Casas acerca dos “bárbaros a serem cristianizados” transmutou-se, com a ascensão das ciências sociais, no discurso racista da antropologia cultural sobre “primitivos a serem civilizados” (2016). Em “Europa, modernidade e eurocentrismo”, Enrique Dussel explica que, ao se autodescrever como mais desenvolvida e superior, a civilização moderna se colocava como exigência moral o desenvolvimento daqueles que considerava primitivos, bárbaros, rudes. Por esse caráter “civilizatório” da “Modernidade”, explica Dussel, “interpretam-se como inevitáveis os sofrimentos ou sacrifícios (os custos) da ‘modernização’ dos outros povos ‘atrasados’ (imáturos), das outras raças escravizáveis, do outro sexo por ser frágil, etcetera” (DUSSEL, 2000, p. 49).

Em *Ideias para adiar o fim do mundo*, Krenak avalia que “aqueles que consideram que precisam ficar agarrados nessa terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. São caiçaras,

índios, quilombolas, aborígenes – a sub-humanidade” (2019, p. 21). Em entrevista a Pedro Cesarino no caderno *Incerteza viva: Dias de estudo*, da 32<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, ele explica que a humanidade passou a separar o planeta em lotes, dando um tipo de direito para alguns humanos, outro tipo para os mais ou menos humanos e, finalmente, nenhum direito humano para aquela gente que “não vive em estado de humanidade” (KRENAK; CESARINO, 2016, p. 177).

Para Hannah Arendt, o que diferenciava os “selvagens” de outros seres humanos era o fato de que “se comportavam como parte da natureza, que a tratavam como senhor inconteste” (2012, p. 277). A partir dessa afirmação de Arendt, Achille Mbembe conclui que as relações espaciais que se estabeleciam na “ocupação colonial” equivaliam à produção de uma ampla reserva de imaginários culturais, que davam sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, relegando o colonizado a uma terceira zona, entre o estatuto de sujeito e objeto (2018, p. 39). Desqualificados como humanos, os povos originários foram transformados eles mesmos em recursos naturais, em mercadoria que pode ser explorada e/ou destruída. Assim, diz Krenak, as “milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta” são tiradas de cena “por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida” (2019, p. 70).

A fala de Krenak se refere a um contexto geral do capitalismo global desde a colonização, mas se mostra ainda mais certeira no contexto especialmente violento do atual governo brasileiro. Afinal, quanto mais o Estado flerta com o fascismo, mais os “civilizados” se sentem autorizados a matar em nome do progresso, do desenvolvimento, do “agropop”. Era o caso da Ditadura Militar que deixou 8350 indígenas mortos, e é o caso do acirramento da violência contra os indígenas desde o golpe de 2016.

**Figura 13**

*O Agro mata!* (2018), Denilson Baniwa. Fonte: <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>

É disso que trata a tela *O Agro mata!*, de Denilson Baniwa. A tinta vermelha escorre sobre o fundo amarelo como se a frase “O agro é pop” - slogan do informe publicitário da Rede Globo que celebra o agronegócio brasileiro - fosse escrita com sangue. O amarelo que domina a imagem (o ouro da bandeira) parece jogar o verde da floresta para as margens, a mata é renegada a uma moldura fina. O ouro do agronegócio é construído sobre sangue e devastação - não à toa a imagem do agricultor do governo Bolsonaro, na polêmica foto que a Secretaria Especial de Comunicação Social publicou nas redes sociais no Dia do Agricultor do ano passado, tem uma espingarda no ombro.

O amarelo que destrói a mata e pinta a bandeira de sangue indígena no quadro de Baniwa também nos remete ao ouro da mineração. Nos últimos anos, mais de 20 mil garimpeiros e grileiros invadiram as terras Yanomami incentivados pelo próprio presidente da República, na maior invasão registrada desde que as terras foram demarcadas em 1992. Assim como outros povos da região, os Yanomami associam o garimpo e a exploração de petróleo e gás ao apodrecimento da camada terrestre (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 104). Vejamos o que diz Davi Kopenawa em *A queda do céu*, esse livro que é uma espécie de “antropologia reversa” (WAGNER, 2010) do “povo da mercadoria”:

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos *xapiri*, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não conseguirão mais conter os seres maléficos, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 6).

*A queda do céu* pode ser pensada como a maneira Yanomami de teorizar sobre o Antropoceno, de mostrar que, como diz Krenak, “hoje estamos todos diante da iminência de a Terra não suportar a nossa demanda” (KRENAK, 2019, p. 45). Apresentada pela primeira vez pelo químico e Prêmio Nobel, Paul Crutzen, e pelo cientista especialista em vida marinha, Eugene Stoermer, a teoria do Antropoceno postula que, mais do que agentes biológicos, somos, hoje, agentes geológicos (STOERMER; CRUTZEN, 2000). Conforme explica Bruno Latour (2020), não se trata mais da paisagem, do uso da terra ou do impacto local, agora a comparação é estabelecida com a escala dos fenômenos terrestres: afetamos a química da nossa atmosfera, fazendo com que o nível do mar subisse, o gelo derretesse e o clima mudasse. Crutzen e Stoermer localizaram o início dessa agência geológica do ser humano no final do século XVIII, mas um estudo publicado na revista *Nature* pelos geólogos Simon Lewis e Mark Maslin (2015) propôs como marco da passagem da Era do Holoceno para a Era do Antropoceno o ano de 1610. A proposta levou em consideração a magnitude, variedade e longevidade das mudanças operadas pelo homem sobre a terra, incluindo a transformação da superfície terrestre e da composição da atmosfera, já no primeiro século das invasões das Américas. Segundo eles, o enorme deslocamento de pessoas do período colonial (o maior dos últimos 13 mil anos), a mistura de biotas antes separados – plantações, espécies de comidas, animais domésticos e parasitas que foram exportados da Europa para as Américas – e, é claro, o extermínio de cerca de 55 milhões de ameríndios entre 1492 e 1650 marcam o começo

da agência geológica humana (LEWIS; MASLIN, 2015).

Na sua série de conferências sobre a natureza no Antropoceno, Bruno Latour (2020) concluiu, a partir desse estudo da *Nature*, que ter 1610 como possível marco para o início do Antropoceno aponta para o fato de que a colonização, a luta pela ocupação do solo, o extermínio das populações indígenas pela espada, mas sobretudo pelo contágio, são o próprio Antropoceno. Conforme percebeu Alexandre Nodari, esta data, que poderia ser pensada também como o ano de 1492, indica que a uniformização e padronização ambiental do mundo como casa do homem moderno é indissociável da destruição de formas humanas e não-humanas de vida, ou seja, de um empobrecimento existencial: “ao contrário do que dizia Heidegger, o homem moderno não cria mundos, ele empobrece o mundo para estandardizá-lo” (2015, p. 77).

A profecia de Kopenawa, a proximidade de 1610 com a empresa colonial e mesmo as pesquisas arqueológicas que revelam o caráter biocultural de nossas florestas, como a de Neves, apontam para a impossibilidade de se falar em “origem antrópica” do Antropoceno no sentido lato do termo. Apesar do nome, o Antropoceno, diz Latour, não se refere ao humano como um agente unificado, antes “deve ser dividido em vários povos distintos, dotados de interesses contraditórios, de territórios em luta, e convocados sob os auspícios de entidades em guerra – para não dizer divindades em guerra” (2020, p. 197).

Guerra parece ser um bom significante para o início do fim do mundo ameríndio – e quem sabe do mundo como um todo, se assumirmos, como propõem Lewis, Maslin e Latour, que a era antropocênica realmente começou com a colonização. Em seu impactante depoimento para a série documental *Guerras do Brasil.doc* (2018), dirigida por Luiz Bolognesi, Ailton Krenak nos provoca sobre a continuidade dessa guerra no presente: “Nós estamos em guerra. Não sei porque você está me olhando com essa cara tão simpática. O seu mundo e o meu mundo estão em guerra. (...) A falsificação ideológica que sugere que nós temos paz é para a gente continuar mantendo a coisa funcionando”.

A guerra entre mundos é também uma guerra entre concepções de mundo, de terra, de planeta, de ser, de pessoa, de cultura, de natureza. Uma guerra desigual, é verdade, mas nem por isso vencida. Isso nos leva novamente à infogravura de Denilson Baniwa. Graças ao projeto de decolonização curatorial do MASP, *Natureza Morta* está exposta ao lado de um dos grandes cânones da história da arte brasileira, *Moema*, pintado por Victor Meirelles em 1866.

**Figura 14**

Vista da exposição de longa duração *Acervo em transformação* no MASP. *Natureza Morta* (1866), de Denilson Baniwa, e *Moema* (1866), de Victor Meirelles, no MASP. Foto: Ana Carolina Cernicchiaro

A morte romantizada, o corpo lânguido, passivo da personagem do poema épico de Santa Rita Durão, que se afoga por amor ao colonizador, contrasta com a resistência do indígena de Baniwa, que, apesar das tentativas do povo da mercadoria em transformá-lo em natureza morta, apesar da vulnerabilidade do corpo nas lutas pela terra, faz soar seu maracá, esse instrumento símbolo da resistência dos povos originários. Aliás, cabe lembrar que *Maracá – Emergência Indígena* é o nome da websérie produzida pela APIB (Articulação dos Povos Indígenas) que denuncia o descaso dos órgãos governamentais (inclusive da própria Funai) em relação aos povos indígenas na pandemia e o apoio do presidente à violência ruralista e ao garimpo ilegal. A série é apenas uma das inúmeras frentes de resistência, uma resistência que se dá dia após dia em diversos suportes, na literatura, na performance, na música, no jornalismo, na academia, na política representativa (nas eleições de 2022 foram eleitos cinco indígenas para a Câmara dos Deputados), em marchas, nos Acampamentos Terra Livre, enfim, nos corpos. Penso na incrível imagem de Anna Terra Yawalapiti enfrentando a tropa de choque em frente ao Congresso Nacional durante o 14º Acampamento Terra Livre, em 2017; ou de Ailton Krenak pintando o rosto de jenipapo na Assembleia Constituinte de 1987, enquanto denuncia que “O povo indígena tem regado com sangue cada hectare dos 8 milhões de km<sup>2</sup> do Brasil”; ou ainda na imagem de Tuíra Kayapó, famosa por ter colocado o facão no rosto do diretor da Eletronorte que queria instaurar o projeto da barragem de Belo Monte... É

com essas imagens que eu gostaria de concluir. Elas nos lembram que, como diz Jaider Esbell, a guerra não acabou, os indígenas não foram derrotados, eles continuam vivos, lutando. Talvez esteja na hora de aprendermos a lutar com eles.

**Figura 15**



Anna Terra Yawalapiti, durante o 14º Acampamento Terra Livre em 2017. Foto: Matheus Alves/ / Levante Popular da Juventude

**Figura 16**

Ailton Krenak na Assembleia Constituinte em 1987. Cena do documentário *Índio Cidadão?* (2014), de Rodriguarani Kaiowá.

**Figura 17**

Tuíra ameaça José Antonio Muniz Lopes, então presidente da Eletronorte, em 1989.  
Foto: Protássio Nêne/Estadão Conteúdo

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BANIWA, Denilson. “O ser humano como veneno do mundo”. Entrevista por Julie Dorrico e Ricardo Machado. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*. Edição 527. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7397-o-ser-humano-como-veneno-do-mundo>. 27 de agosto de 2018.
- CARELLI, Vincent. “Moi, un Indien”. *Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias*. Disponível em: [http://issuu.com/videonasaldeias/docs/cat\\_logo\\_vna\\_2004\\_-\\_completo2](http://issuu.com/videonasaldeias/docs/cat_logo_vna_2004_-_completo2). Acesso em: junho de 2015.
- CARPENTIER, Alejo. “O fim do exotismo americano”. Caderno Mais. *Folha de São Paulo*, 28 de maio de 2006. p. 6.
- CRUTZEN, Paul J.; Stoermer, Eugene F. The Anthropocene. *IGBP Newsletter*, 41, 2000.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS de Castro, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie e Instituto Socioambiental, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial 2014.
- \_\_\_\_\_. *Diante da imagem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DOCUMENTO final I Marcha das Mulheres Indígenas. *APIB*, 15 de agosto de 2019: Disponível em: <<http://apib.info/2019/08/15/documento-final-marchadas-mulheres-indigenas-territorio-nosso-corpo-nosso-espirito/>>
- DUSSEL, Enrique. Europa, Modernidad y Eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2000. p. 41-54.
- ESBELL, Jaider. *Tembetá*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2018.
- GALEANO, Eduardo. “Los quiéntos años: el tigre azul y nuestra tierra prometida”. In: Nosotros decimos no. *Cronicas 1966/1988*. 7<sup>a</sup> ed. México:

Siglo Veintiuno Editores, 2001. p. 382.

GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemocídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*. Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton; CESARINO, Pedro N. “As alianças afetivas”. In: *Incerteza Viva: Dias de estudo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 169-184.

LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. Trad. Maryalua Meyer. Rio de Janeiro: Ubu Editora, 2020

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

LEWIS, Simon L.; Maslin, Mark A. Defining the Anthropocene. *Nature*, 519, 2015.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Trad. Marco Oliveira. *Revista Brasileira De Ciências Sociais*. Vol. 32 Nº 94. junho/2017:

NEVES, Eduardo Góes. *Sob os tempos do equinócio: oito mil anos de história na Amazônia central*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. *Revista da Anpoll* nº 38, p. 75-85, Florianópolis, Jan./Jun. 2015

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjé - uma antropologia musical de um povo amazônico*. Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. *Os involuntários da pátria*. São Paulo: n-1edições, 2016.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010

WERA, Kaká. *Tembetá*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017.

RECEBIDO EM: 26/10/2022

APROVADO EM: 01/12/2022