

A REANTROPOFAGIA COMO CRÍTICA E SUBVERSÃO DOS DISPOSITIVOS ESTÉTICOS DA COLONIALIDADE¹

THE REANTROPOFAGIA AS CRITICISM AND SUBVERSION OF THE AESTHETIC DEVICES OF COLONIALITY

Rodrigo Cavelagna²

UFSCar

Resumo: Este artigo propõe uma leitura do poema *ReAntropofagia* (2022), de Denilson Baniwa, destacando-o como um ponto de compreensão para o pensamento e técnica do autor, em sua crítica aos dispositivos estéticos da colonialidade. Para isso, recorreremos principalmente à sua obra – *Re-Antropofagia* (2019a); *O antropólogo moderno já nasceu antigo* (2019b); *Ficções Coloniais (ou, finjam que eu não estou aqui)* (2021). Explora-se a relação com Mário de Andrade no gesto de *ReAntropofagia*, como *koada*, e outras definições dadas pela arte indígena contemporânea. Destaca-se como os elementos recorrentes de sua produção atuam como uma crítica à colonialidade, pela apropriação e subversão desses dispositivos na releitura da história, em diálogo com outros de seus leitores (GOLDSTAIN, 2021; ROCHA, 2021; DE OLIVEIRA, 2022). Sugere-se que tais elementos podem constituir uma teoria da montagem, própria do pensamento e da arte indígena contemporânea. Com isso há diálogo com a teoria crítica e decolonial (BANIWA, 2022, 2021; ESBELL, 2018; QUIJANO, 2007; MIGNOLO, 2017; DIDI-HUBERMAN, 2018; SELIGMANN-SILVA, 2022).

Palavras-chave: poesia; arte indígena contemporânea; dispositivo estético; decolonialidade; teoria da montagem.

Abstract: This paper proposes a reading of the poem *ReAntropofagia* (2022), by Denilson Baniwa, highlighting it as an understanding point for the thought and technique of the author, in his critique to the aesthetic devices of coloniality. For this, we mainly refer to his work – *Re-Antropofagia* (2019a); *O antropólogo moderno já nasceu antigo* (2019b); *Ficções Coloniais (ou, finjam que eu não estou aqui)* (2021). We explore the relationship with Mário de Andrade in the gesture as *koada*, and the definitions given by contemporary indigenous art. It stands out how the recurring elements of his production act as a critique of coloniality, by the appropriation and subversion of these devices in the rereading of history, in dialogue with other readers (GOLDSTAIN, 2021; ROCHA, 2021; DE OLIVEIRA, 2022). It is suggested that such elements may constitute a theory of assembly, specific to the thought and contemporary indigenous art. With this there is a dialogue with the critical and decolonial theory (Quijano, 2007; MIGNOLO, 2017; DIDI-HUBERMAN, 2018; SELIGMANN-SILVA, 2022).

Keywords: Poetry; Contemporary indigenous art; aesthetic device.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo 23/14952-5.

² Doutorando em Estudos de Literatura no PPGLit-UFSCar. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail: rodrigocavelagna@estudante.ufscar.br.

Submetido em 31 de janeiro de 2026.

Aprovado em 21 de julho 2026.

Introdução

Leio o poema como um ponto significativo para compreendermos a construção conceitual do pensamento de Denilson Baniwa:

ReAntropofagia

era primeiro de maio de vinte e oito
dia de manifesto da fome do trabaiaadô
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 bourdeaux
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
 renasça Makūnaimi
 e a antropofagia originária
 que pertence a Nós
 indígenas.

(BANIWA, 2022, p. 33)

O poema-crítico se apresenta desde o título: a *ReAntropofagia* atua como um dispositivo de crítica estética e política. Os primeiros versos realizam o ato mandibular de devoração, no centenário – “era **primeiro de maio de vinte e oito / dia de manifesto da fome do trabaiaidô**”. Dentálico, plosivo, abrindo e fechando-se entre as vogais, o verso regurgita o *Manifesto Antropófago* (2014): “*só a antropofagia nos une, coração / em página reciclada de mato-virgem*”. Assimila, assim, a estética da vanguarda modernista, assumindo vozes múltiplas, colando citações. O coloquial ressalta os efeitos de oralidade e o uso reiterado do hífen (mato-virgem; falso-coito; artista-moderno-devorado) reforça a sobreposição de imagens.

A estrofe de abertura desfia em metalinguagem a operação do poema enquanto um procedimento de assimilação e crítica da estética modernista (Alves; Kirchof, 2023), “página reciclada”. De tal modo que é preciso ter em vista a catástrofe que o poema anuncia; e a forma como o faz. O *Manifesto Antropófago* é assimilado em uma dimensão crítica, pois reafirma certos pressupostos formais apenas por meio de sua refuncionalização na leitura da história brasileira. Em que pindorama é violentada, constituindo no poema uma alegoria da violência do processo colonial e uma metonímia do território brasileiro. O fato de que o poema refira ao termo tupi-guarani, que é uma família linguística diferente da Arawak (que inclui o Baniwa), desvela o sistemático apagamento das centenas de povos indígenas até o tempo-presente – em que existem “250

etnias que querem ser diferentes umas das outras no Brasil, [e] que falam mais de 150 línguas e dialetos” (KRENAK, 2019, p. 31). Não deixa, ainda, de indicar a continuidade da exploração na violência do capitalismo, ao citar o dia do trabalhador. Etnocídio, ecocídio e memoricídio se sobrepõe nesses primeiros versos.

A segunda estrofe substantiva as partes do corpo, em seu fundamento mais essencial: as vísceras – pulmões, rins, fígado e coração. Faz filé [a moda] “oswald andrade à barbecue”. E abre outra sequência de versos em que a sonoridade constrói uma ponte crítica entre o conteúdo, pela assimilação do aforisma como uma leitura crítica do passado, na devoração do manifesto: “tupy ou not tupy, that is true / or that’s future-já-passado”. O mesmo recurso estético conduz, assim, a um efeito crítico distinto da estrofe anterior. Anuncia um novo amanhecer, “wirandê”, para todo esse pensamento. O hífen marca a condição do presente de surgimento das próprias ideias modernistas, ultrapassadas em si, em sua (im)possibilidade de realização por esses escritores. A conexão entre as obras vem inscrita em motes centrais: “a arte moderna já nasceu antiga”. Mas o “Mário” desses versos é *Super Mario Bros*, note-se, em uma incorporação de ícones da indústria cultural, que terá um forte efeito em outras obras de Denilson Baniwa.

Indissociáveis o fazer artístico e o fazer científico, inclusive em seus limites – o pensamento ocidental: com suas formas bem-comportadas, seus talheres importados, “faca, fork, prato raso e bourdeaux”. A ironia mostra-se cada vez mais diretamente no poema, no cruzamento dos recursos estéticos. A terceira estrofe, assim, apresenta outra sobreposição. Aos “instrumentos” postos à mesa, aos talheres “a la paris”, somam-se outros, entre “páris / aquiles” “que por fuck faz bobagem”: *A Iliada*. Épico de ira que narra a dominação do “outro”, do “bárbaro”. Ao evocarem sua morte antes da glória – “e morrerá antes de receber o troféu” –, na verdade, os versos também me remetem ao encontro de Ulisses e Aquiles no canto XI da *Odisseia*.

O verso sobrescreve o épico com a profecia d’A Queda do Céu. O poema anuncia então, o fim do mundo – e urge nos dez anos da Guerra de Tróia. Fim não metafórico e material da existência de todos os seres, à morte do último xamã. Fundamento poético-cosmopolítico (KOPENAWA, 2019), que orienta uma análise crítica das condições de devastação maciça do domínio capitalista, ele mesmo a continuidade da catástrofe (neo)colonial (SELIGMANN- SILVA, 2022). Mas em ironia da expressão popular, reafirma a sobrevivência e a expertise de seu canto: “pintou e bordou, dirão na cantiga”. Essas imagens antecipam as referências diretas à Macunaíma.

O processo de desvelar a face construída pelo imaginário colonialista, reforçando a caricatura elaborada pelos colonizadores (e seus efeitos em nossas Literaturas e Artes) vem nos versos seguintes: “a arte-macunaíma no moquém / fará uga-uga com as mãos nos lábios”. Nesse momento, o poema se abre à crítica de outras referências históricas, da persistência do colonialismo em nosso imaginário cultural³.

Base iconográfica que sustenta o agenciamento da ciência na dominação do imaginário histórico. A quarta estrofe, assim, atua em uma crítica da produção acadêmica, “ratos brancos de laboratório estéril”, em uma inversão de imagem entre sujeito e objeto do conhecimento – os pesquisadores são os ratos. Saber estéril e esterilizante. “Fake-antropofágicos”, a carne dos poemas modernistas é comida de “abutre-cinéreo” – um pássaro necrófago. Não há possível antropofagia dos pratos de carne podre do modelo científico inevitavelmente ocidentalizado. Trata-se, portanto, de nosso fazer enquanto pesquisadores de literatura ou de outras artes, nos colocando em contradição. Este próprio texto, assim, expõe-se contraditoriamente, em caricato: a aplicação dos conceitos mortifica a obra. A sonoridade mantém a construção dos sentidos e imagens que vimos: entre os “ratos / pratos / fake-antropofágicos”, alimento do “estéril / abutre cinéreo” – entre “moquém / ninguém” constituindo a própria ausência de corpo a ser devorado – ou já sua digestão.

A *ReAntropofagia*, assim, ao destrinchar a antropofagia modernista não a nega, realiza-a em seu projeto, ou ao menos impõe sua possibilidade por outras vias: “sério, nasceria de fórceps uma arte brasileira?”. Livres das representações violentamente caricatas do povo indígena, resta o retorno da Antropofagia à sua verdadeira mesa – o que a lança para a metáfora crítica principal das obras de Denilson Baniwa: “quando desta arte pau-brasil-tropical / não sobrar um só osso mastigado / sobrá o tal epitáfio como recado:”. Já na sexta estrofe, pela qual o sujeito anuncia a antropofagia originária, vinda de uma longa digestão do “simulacro Macunaíma”.

Nesse sentido, o “epitáfio”, isto é, a última estrofe é um núcleo dialógico de seu pensamento, remete à uma pintura anterior de mesmo nome, *Re-antropofagia*:

³ Como na conhecida gravura de Theodore de Bry sobre os relatos de Hans Staden, *America Tertia Partis* de 1498.

Figura 1 – Denilson Baniwa, *Re-Antropofagia*, 2018. Acrílica, argila, óleo, puçanga e urucum sobre tela.



Fonte: Baniwa, 2018.

A pintura realiza a vingança sobre o *corpo* (estendo-o sem cisão à sua *obra*) de Mário de Andrade. Mas é importante que se entenda tal gesto, como Denilson Baniwa

demonstra⁴, em um processo de *koada* como uma ação política de captura e oferenda à comunidade – antropofogia. Complexo reconhecimento não do “outro”, mas do semelhante. O “epitáfio”, a última estrofe do poema, segue escrita no papel, dentro do cesto.

A representação, novamente, vale-se de uma sobreposição do imaginário cultural em relações críticas. Como destaca Dinato (2019, p. 278), a fisionomia se amalgama com a de Grande Otelo, o que já expõe a dimensão representativa do cinema nessa construção, enquanto uma técnica de reproduzibilidade das mais importantes. Impõe também pensarmos a violência racial sofrida por Mário de Andrade, no enfrentamento de seu tempo enquanto uma reafirmação crítica de sua imagem (ANDRADE, 2022; CARMARGO, 2018). A cabeça é ofertada com a riqueza da terra Baniwa, a mandioca, a pimenta. As multiplicas cores do milho não deixam de ecoar os tantos losangos de Mário de Andrade. E o urucum insere-se como um elemento na tela e na técnica de composição.

Estou lembrando agora que a cabeça do Mário de Andrade, na bandeja, no balaio baniwa passa por esse processo de “koada” ou “nakoada” (a minha vingança). Na ética baniwa, a gente só pode se alimentar de quem tem as mesmas qualidades que a gente. Não se pode comer ou devorar o outro que não seja humano ou que seja covarde, não inteligente da forma com a gente é. Só se pode produzir um troféu ou roubar um fêmur ou uma parte do outro para torná-lo xerimbabo (processo de captura do outro) se eles forem parecidos com a gente em coragem, força, inteligência, sagacidade etc. No caso da arte moderna indígena, esse devorar do outro só é possível, a meu ver, quando o artista, a artista estiver no mesmo nível que a gente ou num processo de iniciação como acredito que Mário e Oswald de Andrade estavam. Eles não eram indígenas, mas de alguma maneira foram iniciados nesse processo (BANIWA, 2021, s. p.)

Há, com isso, o reconhecimento de um lugar na relação da Arte e da Literatura com a entidade Makunaima:

Tanto quanto outros ou todos os atores fantásticos colonizados com nossa gente, Makunaima deve ser retirado da ala dos folclores. Significativamente, Makunaima é envolvido nas leituras que são propostas por diversos influentes sobre o caráter duvidoso do brasileiro. Isso está relacionado também com a Semana de Arte Moderna de 1922,

⁴ Na fala *Pax Mongolica: ou sobre a estabilidade pelo domínio do outro* – “Mesa 11: Artes indígenas: apropriação e apagamento”. Ciclo 1922: modernismos em debate. Pinacoteca de São Paulo, MAC - USP e IMS (2021). Disponível em: <https://www.youtube.com/live/J-E8rfXjqoY?si=6cnY7haIBehj9D7c>.

tempo de quase um século quando surgimos com mais essa demanda. O hoje e o futuro dessa gente-nação de identidade desafiadora, beirando o fantástico, de onde mesmo lhe é proposto com arte. Pena Mário não estar mais aqui para ver e sentir esses outros lados dos movimentos. Mas não tem problema, suas crias, que também o sou, estão por aqui. Makunaima sabia sempre o que fazia; parto deste pressuposto. Ele expôs-se sozinho e em estratégia. Agora é outro tempo. O tempo que ele pensou que chegaria não levou nem um século. (ESBELL, 2018, p. 13-14)

Poema e pintura, parece-me, indicam assim uma série de procedimentos que permitem não apenas uma revisão crítica do passado no presente, mas uma refuncionalização das imagens do passado que persistem sendo reproduzidas no presente, pela subversão de efeitos. Se podemos ler a Arte, a Literatura e a Crítica como um conjunto de fatores determinantes na economia de Poder, enquanto *dispositivos estéticos* (SELIGMANN-SILVA, 2022; 2019) que criam parte das condições de representação do “outro” e de seu extermínio; e que essa representação se alia ao dispositivo colonial, ao fundamentar-se no domínio do saber e do imaginário pela violência da colonialidade; podemos pensar que tais elementos constituem uma teoria da montagem do saber histórico. Para isso, é necessário ler outras obras.

1. A *ReAntropofagia* como teoria da montagem

O classicismo, que está na base do nascimento da história da arte [...] deve ser reconhecido como uma poderosa máquina *ontotipológica*. Esse modelo clássico gera o “próprio” eliminando o “outro” que é produzido nesse mesmo gesto de aniquilação. Estamos diante de um dispositivo, talvez o mais violento que a Modernidade criou, pois é a partir dele que se produz a linha divisória entre os dignos de diretos e solidariedade e aqueles que são a “carne” da máquina colonial. O dispositivo estético é um aliado do dispositivo colonial – ambos produzem e aniquilam os seus “outros” (SELIGMANN-SILVA, 2022, p. 21)

O dispositivo estético guarda em si os mecanismos de extermínio e apagamento. A guerra de imagens conduziu todos os processos de genocídio ao longo dos séculos, sendo uma das maiores armas empenhada contra as populações mantidas na miséria, contra os negros e contra os indígenas. No tempo das redes sociais, os domínios da matriz colonial de poder – economia; autoridade; sexualidade; e conhecimento e subjetividade – empenham-se pelo controle das imagens e de sua reprodutibilidade, em uma América

Latina em que a repressão cultural do imaginário foi mecanismo dos maiores genocídios (QUIJANO, 2007). Nesse sentido, Denilson Baniwa dá a ver muitos “nós histórico-estruturais” que subjazem na lógica da colonialidade (MIGNOLO, 2017), refletindo as ações de nosso presente mais imediato nos séculos de exploração e mortandade.

Achille Mbembe com razão recorda um manual de colonização francês do século 19, de autoria de Paul Leroy-Beaulieu. A colonização, para esse autor, “é a força expansiva de um povo, é o seu poder de reprodução, é a sua expansão e a sua multiplicação através dos espaços; é a submissão do universo ou de uma vasta parte dele à sua língua, aos seus costumes, às suas ideias e às suas leis”. [...] Colonizar, precisa ainda Alexandre Mérygnac, no início do século 20, “é relacionarmos com países novos, para aproveitar os recursos de toda a natureza desses países”. Colonizar implica hierarquizar, dividir e dominar. Trata-se de uma necropolítica que destrói a natureza e populações inteiras. Destrói-se fisicamente e simbolicamente: genocídio, etnocídio e ecocídio andam de mãos dadas nessa era. Mas há uma quarta face dessa besta do apocalipse que não pode ser esquecida. Pois trata-se também aqui de um memoricídio planejado e sistematicamente reiterado (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 23).

Entendendo o dispositivo estético como um conjunto determinado de relações de uso da técnica, em que os efeitos artísticos engendram o domínio do imaginário, existe, então, uma estética da política que organiza a produção de certas tipologias que dão base iconográfica à dominação dos imaginários. Funcionam, assim, como método de apagamento no presente. Processo mental de assimilação da realidade do outro, brutalizada pela violência do processo colonial no controle dos imaginários. Põe-se evidente em sua obra, a todo momento, o estatuto de verdade na História e com isso se reivindica o uso dessas mesmas imagens. Essa inversão é das mais importantes, pois é, um apropriar-se das armas e métodos das políticas de apagamento:

Neste lugar imagino a arte indígena como direito de resposta e direito de ficcionar também uma História do Brasil, e venho trazer pela colagem entre cinema, fotografia e reprodução em massa, metáforas rasuradas de ícones que nos acostumamos a ter em nossos lares, emolduradas por telas de televisão, salas de cinema e celular. Unir imagetivamente realidades tão distantes da compreensão colonizadora é provocar um debate sobre apropriação, direitos de imagem e reprodução, onde o guaraná é original Sateré Mawê e a pipoca é Guarani (BANIWA, 2021a, s. p.)

É nesse sentido de rasura e reapreensão que atuam uma série de colagens, em que sua teoria da montagem (a partir dos pressupostos que lemos) atua diretamente pela releitura do passado na ficcionalização de suas imagens. Essa ficcionalização alienante dos dominadores é contraposta, por exemplo, em efeito quase onírico, na série *Ficções Coloniais (ou finjam que eu não estou aqui)*⁵:

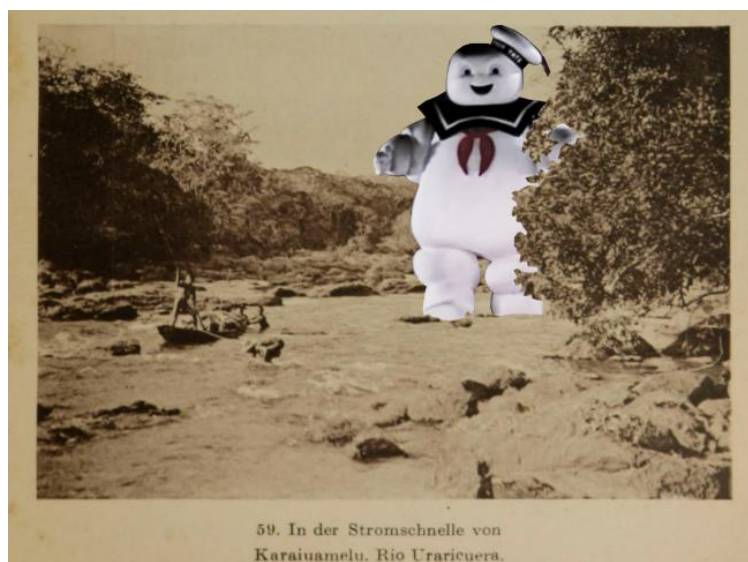
Figura 2. *Contatos imediatos de terceiro grau.* Colagem. Disponível na página do artista.



Fonte: Baniwa, 2021a.

Figura 3. *Os Caça Fantasmas.* Colagem. Disponível na página do artista.

⁵ Disponível em: [https://www.behance.net/gallery/114977861/Ficcoes-Coloniais-\(ou-finjam-que-nao-estou-aqui\)?locale=pt_BR](https://www.behance.net/gallery/114977861/Ficcoes-Coloniais-(ou-finjam-que-nao-estou-aqui)?locale=pt_BR). Acesso em: 31/07/2026



Fonte: Baniwa, 2021a.

A série de doze colagens segue composições semelhantes, em recortes da iconografia cinematográfica dos anos 70-90 sobre as fotografias do antropólogo Theodor Koch-Grünberg, de seus registros de viagens pelo Brasil e América Latina, em *Vom Roroima zum Orinoco* (1923). Ao sobrepor recortes dos principais ícones cinematográficos da ficção científica – naves espaciais; o *Stay Puft*, dos Caça-Fantasmas (1984); o *Monstro do Pântano* (1982); os obeliscos de *Uma Odisseia no Espaço*, (1968); o Alien de *O 8º Passageiro* (1979) etc –, ironiza a artificialidade dessa construção. Mas há, ao menos, dois caminhos percorridos, dois movimentos inseparáveis.

O efeito do pastiche cria um campo de perceptibilidade crítico, em que a ironia atua como ponte entre o pensamento e as formas de representação de imagens maiores da cultura ocidental, suas referências pictográficas: “na tentativa”, como diz acima, “de revertê-las e trazer um pensamento indígena”. Por um lado, então, existe um embate contra a iconografia ocidental e orientalista, que parte de um encontro dialético com a construção da imagem do “outro”, do “selvagem”, e da produção de conhecimento nas colônias. Por outro, há uma refuncionalização dessas imagens em prol de uma perspectiva crítica do passado. Cria outra perceptibilidade de nossos ícones e dá a ver a ironia dos atos: no Cinema, conduzidos pela justaposição de imagens sequenciadas, entregues ao deleite das metáforas hegemônicas do pensamento ocidentalizado – e Denilson leva-nos a pensar na ficção científica, em jogos, em filmes de “super-heróis” – partilhamos uma comida Guarani.

Esse conjunto de colagens é acompanhado de uma reflexão crítica sobre essas composições e trata diretamente da questão:

A primeira vez que me lembro de ser fotografado por alguém que não conhecia, foi para performatizar uma mentira: fingir que aquele senhor vestido como um cosplay de Indiana Jones não estava ali, com uma 50mm mirando nossos corpos como se fôssemos capas da próxima Vogue, pedindo várias poses “naturais”. Ajam naturalmente. (BANIWA, 2021a, s. p.)

O testemunho de sua experiência no tempo presente desvela a continuidade das práticas coloniais do fazer científico contemporâneo. Ao fazer isso, demonstra parte dos mecanismos de apagamento cultural, em que os “erros de paralaxe” em geral são método para o domínio dos imaginários:

- Ele está nos fotografando, está roubando nossa alma. Esta frase, que conheci na cidade grande, em forma de anedota, também é um erro de paralaxe, desta vez colonial. Um erro de observação causado pelo desvio óptico a partir do ângulo de visão do observador estrangeiro. Do ponto de vista de quem está de fora, olhando por uma janela colonial não é possível compreender o todo, então no meio disso tudo alguma coisa se perde ou é amputada.

Anga ou Sangawa, significa tanto medida de tempo, vestígio, índice, retrato, fotografia, quanto também o espírito ou alma. Imaginei que o roubo da alma então, não se referia talvez ao espírito metafísico, mas à captura dos direitos à própria imagem e narrativa. Penso que ninguém assinou a autorização de uso de imagem, como eu não assinei quando fui fotografado. E apesar da fotografia ser apenas um fantasma do que já fomos no momento do clique, ela ainda possui nossos corpos, aprisionados por uma ficção (BANIWA, 2021a, s. p.).

Da anedota repetida em senso civilizatório e indústria cultural, Denilson dialetiza a condição histórica da fotografia e dos direitos de imagem. A própria *técnica* moderna, poderíamos dizer, em seu uso contemporâneo “já nasceu antiga” – como a arte, no poema. Apenas muito recentemente, é preciso dizer, esse tipo de registro histórico etnográfico, assim como outros catálogos de conhecimento, sofreram uma revisão crítica no pensamento ocidental contemporâneo (DIDI-HUBERMAN, 2018). Por inscreverem a História pela ótica dos dominadores de forma pretensamente racionalista, catalográfica, tais dispositivos devem ser o objeto de reflexão crítica dessa mesma violência, na potencialidade de superar os ditames da lógica da colonialidade e remontar a história dos povos. Nesse salto, é possível apropriar-se das imagens do poder dominante, isto é, de

reverter a funcionalidade desses dispositivos estéticos em prol de uma legibilidade crítica da violência histórica em sua persistência no tempo presente.

Nunca a máquina de produção de narrativas da indústria cultural secretou tantos novos mitos e estabeleceu de modo tão claro as diferenças pretensamente insuperáveis entre o Eu defensor do Iluminismo e o Outro-bárbaro. Se da *Iliada* a Hollywood a história dessas narrativas se repete, por outro lado, o potencial genocida dessas narrativas nunca foi tão grande, tendo em vista as modernas tecnologias de guerra e cibernéticas. (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 24)

Essa é uma linha central e se desenvolve em outras obras – e note-se como o poema reúne tantas referências internas de Denilson, à título ou à composição, como é o caso de:

Figura 5. O antropólogo moderno já nasceu antigo. Colagem sobre fotografia 21x15,5 cm.



Fonte: Baniwa, 2019.

A colagem reúne dois fragmentos, em contraste. Em primeiro plano, um indígena – que se apresenta com maior realidade, em recorte fotográfico – contempla a aquarela Jean-Baptiste Debret, *Sábio trabalhando em seu gabinete* de 1827. Rasurada, sobrescrita. Sua imagem extrapola as margens da composição, causando um efeito singular, como se pudéssemos fazer parte da mesma perspectiva, do mesmo campo de perceptibilidade pelo qual ele vê. Mas com isso cria imediatamente um terceiro campo de visibilidade, o nosso. A pose suscita um espaço conjunto, partilhado – ou partilhável, pois suposto. Sentado à frente de uma imagem da história, ao mesmo tempo pisando-a – em efeito ótico da sobreposição nos pés.

O título, entre os dois fragmentos, parece nomear mais exatamente uma parte da montagem – a do antropólogo. A composição brinca com os efeitos de perceptibilidade. Situa com isso o local de tais imagens no contra-arquivo da história: são objeto de ruptura. Mas o faz com poucos recursos apenas o suficiente para (re)apropriá-lo por seu pensamento estético e demonstrar o exotismo do fazer científico ocidentalizado.

A própria *repetição* da aquarela, note-se – Debret dentro da montagem de Denilson Baniwa –, atua como dispositivo da crítica central: o enfrentamento contra a colonialidade. Ao pequeno inventário de conhecimento – o globo; os livros; a ave empalhada –, acrescenta um quadro. Rasura o livro, ironizando a visão caricatural do indígena no que o “sábio” estuda e produz. O armário, repleto de itens de ouro, é revestido de verde. As cores nacionais vêm como símbolo da exploração material, espólio

extrativista. Entre o “antropólogo moderno” e o “sábio” do período colonial, muda-se apenas óculos, barba e acessórios. A pintura sobrescreve seu corpo, porém cochilam na mesma rede – uma imagem crítica das representações do Brasil colônia. O indígena, nesse movimento, não é o objeto de análise antropológica e historiográfica, não é figura em livro antigo, passa a ser o sujeito dessa construção de sentido. Assim como no poema, há uma inversão do sujeito e do objeto de conhecimento. Há aí um outro movimento de *ReAntropofagia* (GOLDSTEIN, 2021).

Parece-me possível, então, ler uma teoria da montagem constituída entre as obras de Denilson Baniwa. O próprio artista expressa diretamente muitas bases em comum com a atual teoria crítica em leitura no Brasil, sobretudo a de linhagem benjaminiana. Se considerarmos, à exemplo comparativo, a formulação dessas teorias em Walter Benjamin (2020; 2018), ou mesmo no desenvolvimento dessas teorias em Georges Didi-Huberman (2018): há um encontro dos tempos mais distantes, fragmentados, em sua sobrevivência como resto e ruína do que foi (em sua efetiva forma histórica, enquanto objeto, fenómeno); um processo de desmontagem e remontagem crítica desses fragmentos, documentos do passado, que efetivamente cria uma percepção dialética da História.

O que sustenta, porém, cada teoria da montagem é uma teoria do conhecimento e a formulação de uma base ontológica, e esse é o ponto determinante para diferenciação da obra de Denilson Baniwa e seu pensamento. Uma das questões, ao menos, reside no processo de *koada* como um dos pressupostos dessa possibilidade de reconhecimento do passado no presente. Uma outra, é que tais propostas também operam um lapso diferente no tempo histórico, que ultrapassa por necessidade a visão eurocentrista, que é a da “pré-colonialidade” (Esbell, 2018) Se podemos compreender, dessa forma, a *ReAntropofagia* como essa teoria da montagem, ou ao menos como a expressão de uma de suas dimensões, é preciso insistir nessa dupla elaboração – sendo uma tônica da obra. O que leio, desse modo, seriam apenas algumas dessas bases – muito se perde e é amputado.

Considerações finais

No tempo entre a publicação das obras e a presente leitura, o Supremo Tribunal Federal julgou a constitucionalidade do Marco Temporal, rejeitado em dezembro de 2025. Em seu voto favorável, porém, o Ministro André Mendonça citou o “Direito de Conquista” sobre os povos indígenas como determinante. Ao processo de domínio territorial, sua fala determina-se no completo apagamento da história e das imagens do

passado e do presente. Ao reafirmar o imaginário colonial, o Ministro reproduz o gesto de apagamento que conduz o genocídio. Todos aqueles que assim afirmam, o fazem.

Seligmann-Silva (2022) explica que ecocídio, etnocídio, genocídio e memória engendram-se mutuamente na lógica neoliberal e neocolonial do tempo presente. A lógica da dominação e do genocídio engendra seus próprios mecanismos de negação. Simétricos, o domínio dos corpos e dos imaginários traduz-se nos grandes extermínios que o ser humano infligiu ao longo dos séculos. Na perversão da lógica genocida, a Pandemia serviu tanto a pretexto do apagamento e do extermínio, quanto da devastação da natureza.

O conjunto de obras que lemos organizam uma leitura que invertem as normas históricas que conduzem a destruição dos seres humanos nos últimos cinco séculos. Subvertem os dispositivos estéticos. Dão a ver como o conceito de História passa por uma construção imagética que persiste ao longo dos séculos de processo colonial e nas atuais formas de colonialidade, da expropriação absoluta da floresta, do pensamento e dos corpos físicos dos povos e culturas. Há expressa uma relação combativa pela Arte.

É uma armadilha ou, como dizem no Rio Negro, uma *pussanga*, um feitiço para atrair os olhos da sociedade não indígena para meu trabalho e, nessa atração, acabar enfeitando com pensamentos Baniwa ou indígenas. Não sei se é possível ter equidade nisso tudo, nem por mim e nem por quem recebe, porque é bem complexa essa recepção e o envio da coisa. Mas penso que é um caminho de tradução, mesmo, e, como toda tradução, acaba se perdendo alguma coisa. (BANIWA, Denilson *apud* ROCHA, 2021, p. 95)

O movimento crítico da arte indígena contemporânea vai muito além, é claro, da crítica iconográfica, atua na demonstração de que o monumento da barbárie – a Cultura – constitui-se por séculos de extermínio e expropriação. Ao retomar seu espaço de direito, ao apropriar-se das construções e sistemas do pensamento ocidental, atuam diretamente como uma política da arte. Operam um enfrentamento disjuntivo com os sistemas ocidentais de arte e aos seus pressupostos básicos, pondo em jogo até mesmo o conceito de “obra de arte”, uma vez que isso por si é um ato classificatório que tende a segmentar a vida, e ele mesmo um conceito que reproduz a lógica do domínio do saber. Mas há uma possibilidade crítica advinda do esforço conjunto pelo conhecimento histórico.

Entendo que hoje, enquanto indígenas, temos o papel de entender o passado e reconstruir a partir das ruínas. Não dá para fazer arte indígena contemporânea hoje sem revisitar o passado, seja quando fomos o produto explorado, seja em processos colaborativos ou quando somos o produto de ação própria. É preciso entender todos esses momentos e capturar o que possa nos ser útil, e deixar no passado o que não foi útil, não repetir isso no presente (BANIWA, Denilson *apud* ROCHA, 2021, p. 94)

Nessa reconstrução, creio que podemos ler a *ReAntropofagia* como uma teoria da montagem que percorre obra de Denilson Baniwa, ainda em desenvolvimento. Talvez com isso possamos refletir sobre as atuais práticas de pesquisa e de escrita da história. A arte indígena contemporânea constrói-se em um conhecimento em que tais divisões tornam-se local estratégico de criação metacrítica. Conclamando o tão necessário, e difícil para nós, extrapolar dos sentidos e dos conceitos. Uma ação iniciática. A possibilidade de, ao menos, algumas “traduções”, em que algo se perde, mas algo acrescenta. A constante luta para romper com os ciclos de violência é coletiva e se dá em grande medida no imaginário.

As formas de reparação histórica e a representação efetiva do trauma podem ser realizadas por uma ação comunitária, que as ressignifiquem em diálogo com a identidade de cada grupo. É um processo de representação coletiva de um trauma histórico que modifica sua estrutura no presente, permitindo ressignificar o passado, transformando-o ao reescrever a história hegemônica ocidentalizada, na denúncia das violências da colonialidade. Há um processo de aprendizado que é vital para a manutenção das condições de vida agora.

Se poema, pintura, montagem e crítica operam efetivamente uma teoria do método do saber histórico, podem criar outros campos de perceptibilidade, em formas que extrapolam a lógica racionalista de produção do conhecimento. Assim a obra de arte, como testemunho da cultura e da barbárie, inscreve na agoridade do ato de leitura seu instante de entendimento – uma fagulha crítica. Constituem outras formas de legibilidade e de apresentação das imagens da violência histórica, efetivamente, da Catástrofe.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. A superstição da cor preta. **Revista Apotheke**, v. 7, n. 1, 2022.
- ANDRADES, Oswald de. Manifesto Antropófago. **Revista de Antropofagia** – Revistas do Modernismo 1922-1929. Ano 1, número 1. Edição fac-símile. Organização de Pedro

Puntoni e Samuel Titan Jr. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Biblioteca José Mindlin, 2014.

BANIWA, Denilson. **Re-Antropofagia**, Denilson Baniwa, de 2018, pintura mista, 100 x 120cm. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/187903881/ReAntropofagia>. Acesso em: 31|07|2026.

BANIWA, Denilson. **O Antropólogo moderno já nasceu antigo**. Desenho e colagem sobre impressão, 24x 35 cm, 2019b. Disponível em: <https://www.pipaprize.com/denilson-baniwa/27denilson-baniwa/>. Acesso em: 31|07|2026.

BANIWA, Denilson. **Ficções coloniais** (ou finjam que eu não estou aqui). Portfolio do Artista. Behance. 2021a. Em: [https://www.behance.net/gallery/114977861/Ficcoes-Coloniais-\(ou-finjam-que-nao-estou-aqui\)?locale=pt_BR](https://www.behance.net/gallery/114977861/Ficcoes-Coloniais-(ou-finjam-que-nao-estou-aqui)?locale=pt_BR). Acesso em: 31|07|2026

BANIWA, Denilson. ReAntropofagia. **Revista Concinnitas**, v. 23, n. 44, p. 32-34, 2022.

BANIWA, Denilson. **Pax Mongolica**: ou sobre a estabilidade pelo domínio do outro. Mesa 11: Artes indígenas: apropriação e apagamento” Ciclo 1922: modernismos em debate. Pinacoteca de São Paulo, MAC - USP e IMS (2021). Disponível em: <https://www.youtube.com/live/J-E8rfXjqoY?si=6cnY7haIBehj9D7c>. Acesso em: 31|07|2026

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. 1ªed. São Paulo: Alameda, 2020.

CAMARGO, Oswaldo de. **Negro Drama**: ao redor da cor duvidosa de Mário de Andrade. São Paulo: ciclo Contínuo Editorial, 2018.

DE OLIVEIRA, Eduardo Jorge. **A fábrica do selvagem e o choque das imaginações**: uma leitura pós-etnográfica da obra de Denilson Baniwa. *Quaderni Culturali IILA*, v. 4, n. 4, p. 41-51, 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto**: o olho da história III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

ESBELL, Jaider. Makunaimã, o meu avô em mim. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan/jul, 2018.

GOLDSTEIN, Ilana. **Antropofagias contemporâneas**: as artes indígenas e o modernismo brasileiro. Cultura em casa. 22 dez. 2021.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Vom Roroima zum Orinoco**. Dritter Band. Ethnographie. Stuttgart: Strecker u. Schröder, 1923.

- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Editora Companhia das letras, 2019.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2022.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades. In: DUARTE, Luisa. **21a Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil: Comunidades imaginadas: Leituras**. São Paulo: Sesc: Associação Cultural Videobrasil, p. 20-44, 2019.
- MIGNOLO, Walter D. **Colonialidade**: o lado mais escuro da modernidade. Revista brasileira de ciências sociais, v 32, 2017.
- NICHANIAN, Marc. **The Historiographic perversion**. New York, Columbia Press, 2009.
- QUIJANO, Aníbal. Coloniality and modernity/rationality. **Cultural studies**, v. 21, n. 2-3, p. 168-178, 2007.
- ROCHA, Marcelo Garcia. Arte indígena contemporânea por Denilson Baniwa. **Rotura—Revista de Comunicação, Cultura e Artes**, n. 2, p. 93-97, 2021.