



24° ENANCIB

Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação
Perspectivas Contemporâneas na Ciência da Informação
• Vitória - ES • Ancib • PPGCI/UFES



XXIV ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – XXIV ENANCIB

ISSN 2177-3688

GT 10 – Informação e Memória

ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA E ATIVAÇÃO PATRIMONIAL

CONTEMPORARY INDIGENOUS ART AND HERITAGE ACTIVATION

René Lommez Gomes – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Juana dos Santos Cardoso Coelho – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Modalidade: Trabalho Completo

Resumo: A Arte Indígena Contemporânea, destacada pelo seu viés histórico e memorialista, tem conquistado grande reconhecimento no Brasil, onde foi criada, assim como nos mercados de arte internacionais. Perspectivando sua presença no território originário através de narrativas e produções artísticas que delineiam visões cosmológicas, identifica-se neste movimento artístico produções múltiplas e potentes, constituintes também de estratégias de resistência. Entre seus diversos trabalhos, este artigo evidenciará as mobilizações em Patrimônios Imagéticos sobre os povos ameríndios do Novo Mundo, originários dos séculos XVI ao XIX, entendendo-o enquanto central na reivindicação de uma memória histórica através das artes visuais, produtora de uma contramemória que propõe inovações na abordagem da temporalidade e da lógica patrimonial, além de tecer importantes críticas à noção de representação e outros pilares conceituais da crítica e do mercado da arte. Metodologicamente, o trabalho parte da análise das obras de arte indígenas, associada à investigação bibliográfica e iconográfica das produções imagéticas, associadas às análises teóricas; evidenciando, assim, a produção de contramemória e a transformação ontológica destas produções.

Palavras-chave: arte indígena contemporânea; contramemória; patrimônio imagético.

Abstract: Contemporary Indigenous Art, highlighted by its historical and memorialist bias, has gained great recognition in Brazil, where it was created, as well as in international art markets. Perspectiveing its presence in the original territory through narratives and artistic productions that outline cosmological visions, this artistic movement identifies multiple and powerful productions, also constituting resistance strategies. Among their various works, this article will highlight the mobilizations in Image Heritage about the Amerindian peoples of the New World, originating from the 16th to the 19th centuries, understanding it as central in the claim for a historical memory through the visual arts, producing a counter-memory that proposes innovations in the approach to temporality and heritage logic, in addition to making important criticisms of the notion of representation and other conceptual pillars of criticism and the art market. Methodologically, the work starts from the analysis of indigenous works of art, associated with bibliographic and iconographic investigation of image productions, associated with theoretical analyses; thus highlighting the production of counter-memory and the ontological transformation of these productions.

Keywords: contemporary indigenous art; countermemory; image heritage.

1 INTRODUÇÃO

As memórias que informam o passado e o presente dos povos indígenas que habitam o território brasileiro são perpassadas pela incessante lembrança ou perpetuação de disputas, violências e silenciamentos sofridos na longa história de sua ocidentalização, por meio do extermínio físico, dos apagamentos culturais e das exclusões sociais. Contudo, as imagens e as narrativas com que estes povos perspectivam sua presença no território originário também são forjadas pela perpetuação de estratégias de resistência, a exemplo da sua agência para fazer sobreviverem traços fundamentais de suas culturas, em meio ao ritmo frenético com que as forças disruptivas do mundo capitalista avançam sobre todo modo de pensar que lhe é divergente. Construindo-se em via contrária ao racionalismo ocidental, a perspectiva de parte das comunidades indígenas sobre suas existências passada e presente pressupõe a manutenção da crença memorial na coexistência de pessoas humanas e não humanas das florestas, entre os escombros da modernidade ocidental. Sob a pesada estrutura da cidade moderna, estes entes memoriais persistiriam vivos com o intuito de curar as cidades e seus habitantes (Gomes, 2024). Segundo o artista Makuxi, Jaider Esbell, “as pessoas se esquecem que toda cidade, principalmente aqui no Brasil, foi construída sobre um povoado, uma comunidade indígena, e a deslocou”.¹ São comunidades apagadas sem serem destruídas por completo, uma vez que, mesmo sepultadas sob asfalto e concreto, suas entidades ainda podem emergir e irromper contra um mundo adoecido. Logo,

[...] embora venha todo o peso da modernidade, da tecnologia e da estrutura, ela [a cidade] não pode e nunca poderá suprimir completamente a nossa existência, a nossa resistência e a nossa capacidade de furar todos esses cercos, todas essas malhas [...] (Exclusivo [...], 2020)

Em certa medida, é o legado dos encantados que torna a Arte Indígena Contemporânea, criada no Brasil, distinta do restante da Arte Contemporânea ocidentalizada. O artista e “a obra de Arte Indígena Contemporânea arrastam o público para ver”, com olhos

¹ Trata-se de fala de Jaider Esbell sobre a obra “Entidades”, realizada para o CURA (Circuito Urbano de Arte). Disponível em <https://youtu.be/6nGKE98ldzE?si=8AQLzsSX0ch9UKgD>. Acesso em 14 jul. 2024.

nativos, “o que está passando” fora e dentro do mundo ocidental. Eles mostram as geografias, as entidades e os seres que, lá longe, resistem a esse mundo”; “conversam com animais” (Almeida, 2021), coisas ou conceitos corporificados sob a roupagem ou a pelagem dos bichos da floresta² (Gomes, 2024; Gomes, 2012, p. 135); e curam, a si e ao mundo, com as plantas e outras transfigurações dos espíritos das matas. Em imagens e com palavras, os artistas indígenas declaram “que se formaram no olhar e no escutar das vozes de seres que os circundam”. Logo, pintam paisagens ou “fulgurações da biodiversidade” dos biomas brasileiros, revelando realidades que “os olhos citadinos não costumam ver, de muito ocupados olhando para si”. Delineiam, ainda, “visões cosmológicas que nada despercebem” e que refletem as memórias, os sonhos e a imaginação dos seres que transitam entre florestas e cidades. Revelam ao público “mirações trazidas com cantos e substâncias psicoativas que fazem os humanos entrarem em contato com animais e plantas, rios e igarapés, montanhas” e entidades espirituais (Almeida, 2021, p. 162). Traduzem plasticamente a história e a memória dos povos originários, no contato com seu mundo ou sob as violências dos massacres, doenças, exílios e preconceitos nascidos nas tentativas de ocidentalizá-los (Gomes, 2024). “Mesmo a obra de um artista indígena urbano, que nunca tenha ele mesmo pisado em uma aldeia, se alinha a essa perspectiva de que o espaço que sua obra deve ocupar no imaginário é indígena” (Almeida, 2021, p. 161).

Existindo simultaneamente como suportes de memória e espíritos das florestas, serras, rios e sertões, os encantados constituem parte das forças que os artistas indígenas contemporâneos pretendem manipular ao criarem uma arte que vem povoando as galerias e museus de arte no Brasil e no mundo. Essa produção ocorre, portanto, dentro das estruturas do pensamento indígena tradicional, atualizado na contemporaneidade. Ele se dá, por isso, sob uma estética calcada no perspectivismo ameríndio (Gomes, 2024); ou seja, em articulação com uma concepção da realidade comum a diversos grupos étnicos do continente americano, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes classes de pessoas que percebem as coisas a partir de pontos de vista próprios. Sob o perspectivismo, os humanos, os deuses e os

² Bastante frequente nas etnografias ameríndias é a noção de que o corpo é apenas uma roupagem, encobrendo a mesma humanidade que carregam todos os seres, visível apenas para os da mesma espécie ou para os xamãs. Considerada uma expressão da metamorfose interespecífica (espíritos, mortos e xamãs que assumem formas de animais, animais que viram outros animais, humanos que se transformam em animais), a noção de roupa possui uma distribuição pan americana, embora seja elaborada de modo diferente em distintas cosmologias.

espíritos da floresta, animais e plantas, fenômenos naturais e a cultura material, todos são considerados pessoas dotadas de consciência e intencionalidade; com os membros de cada classe vendo a si próprios como pessoas e aos seres das outras classes como entes transfigurados em animais, ora presas ora predadores (Gomes, 2012, p. 135; Castro, 2002). Essa propriedade relacional dos seres, que torna não humanos em gente, faz com que o arco-íris se transforme em serpente emplumada frente aos homens e animais; ou os artefatos e obras de arte se metamorfosearem em gente, quando no mundo das coisas. Tomada em sua “personitude”, a Arte Indígena não pode ser reduzida à dimensão simbólica, só se constituindo plenamente na condição de agente nas suas relações com seres humanos e não humanos (Gomes, 2024; Lagrou, 2010).

A Arte Indígena Contemporânea, destarte, tende a negar a noção de representação e outros pilares conceituais da história, da crítica e do mercado da arte. Da pintura ao desenho, da fotografia à performance, os indígenas não pretendem retratar seu imaginário ou sua memória – como os ocidentais costumam interpretar suas obras. Ao contrário, eles plantam, em uma grande variedade de mídias, as figurações sob as quais imagens de seu passado e os entes dos mundos originários se apresentam para o homem do Ocidente. Assim, embora procure ser reconhecida pelas linguagens, pelas regras e pelas instituições da cultura ocidental, a nova produção plástica indígena só pode ser apreendida pela lógica ocidental caso haja uma drástica redução do seu ser (Gomes, 2024).

Usar a arte como arma de (re)territorialização e de ocupação das instituições ocidentais - para utilizar termos que dizem respeito às lutas sociais de reivindicação e construção de territórios – constitui-se também em um movimento político e memorialista de ativação patrimonial sob a perspectiva indígena e uma chamada pela decolonização das narrativas sobre a História do Brasil e dos povos originários, que foram até então construídas e formalizadas pelas forças político-sociais hegemônicas. Um caminho para se reconstituir memórias indígenas é, parafraseando Célia Xakriabá, trazer para o campo da expressão a experiência dessas personas, ao se “rememorar” como cada ente “se fez no território” – lembrar do seu “corpo no território” e “do território como corpo” (Xakriabá, 2020, p. 79). Ocupar galerias, museus, empenas de edifícios, praças públicas com a nova arte contemporânea indígena é, para seus criadores, mais que invadir espaços antes reservados às artes ocidentalizadas. É, sim, habitar esses territórios com a memória da experiência e a agência dos homens, mulheres e encantados da floresta plasmados pela arte, forçando sua

reconversão em terra originária. O mesmo movimento de inversão da ordem dá-se quando os artistas indígenas retomam todo o discurso que seus outros ocidentais construíram sobre os povos originários, deglutindo-os e os vomitando com um novo sentido – tal como fez Denilson Baniwa ao servir a cabeça cortada de Mário de Andrade como prato de um banquete, denunciando o Movimento Antropofágico e o modernismo brasileiros como a barriga alegadamente acolhedora que sepultou o pensamento indígena.

Figura 1 – Re-Antropofagia



Fonte: BANIWA, Denilson (2019. Extraído do Acervo Prêmio PIPA - <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>, acesso em 14 jul. 2024).

Dentre as inúmeras vertentes de manifestação da Arte Indígena Contemporânea (AIC), este artigo procurará analisar as intervenções de inversão que os artistas originários produziram sobre conjuntos imagéticos que, por séculos, o Ocidente gerou acerca da existência e da história dos povos originários. Buscar-se-á demonstrar como estas intervenções artísticas sobre um patrimônio imagético colonizador atuam como forças produtoras de uma importante contramemória, estabelecendo relações ativas e interativas com estas representações, revertendo a lógica linear da temporalidade ocidental e instaurando um novo estatuto ontológico para estes “documentos da barbárie”.

A memória social do povo brasileiro acerca dos povos indígenas é, em grande parte, constituída por meio das influências do processo colonizador que, na atualidade, é identificada pela perpetuação de saberes ocidentalizados e eurocêntricos nas principais instituições do país. Compreender e identificar a colonialidade do saber (Castro-Gómez, 2005) é pilar essencial para se compreender que muitas das construções e estereótipos ainda

presentes na sociedade brasileira são fruto de séculos de violência e encontram-se ancoradas em projetos de colonização específicos, em que o estabelecimento de estruturas de poder visou a instituição e elaboração de perspectivas eurocêntricas de conhecimento, raça e valores, utilizadas enquanto instrumento de poder socioeconômico, político, cultural, epistemológico e pedagógico - o que Quijano (2005) denomina colonialidade do poder. É através deste processo, afinal, que são definidos os alicerces para a conceituação da cidadania e da humanidade, assim como suas consequentes justificativas. As criações imagéticas foram extremamente relevantes na transmissão de informações sobre povos originários do Novo Mundo, quando não se era possível visitá-los ou vê-los por meio da fotografia: é por meio dos projetos artísticos e literários norte-europeus que os ameríndios foram identificados, reconhecidos e imaginados em todo o mundo como homens e mulheres nus, selvagens e canibais; povos sem História, sem Fé, sem Lei e sem Rei (GIUCCI, 1993).

O transcorrer dos séculos originou novas teorizações acerca dos povos indígenas e novos debates sobre sua presença no território brasileiro - o contexto em que tais debates estavam inseridos e os projetos políticos a eles vinculados muito influenciam e modificam seu conteúdo. O que este trabalho destaca, entretanto, é que a memória acerca destes povos possui continuidades de longa duração que são profundamente significativas e expressivas, dizendo respeito à permanência das opressões e dos silenciamentos dos povos originários de Abya Yala. É por tal razão que grande parte da AIC mobiliza conjuntos imagéticos dos séculos XVI ao XIX, que se consagraram como patrimônio da cultura ocidental, tomando-os como exemplares da barbaridade. Aqui, é necessário olhar para as imagens enquanto objetos temporalmente complexos, destituído de lógicas hierárquicas lineares e capazes de provocar a superposição de discursos (Didi-Huberman, 2015).

2 IMAGENS DA BARBÁRIE

A compreensão das imagens constituídas entre os séculos XVI e XIX, enquanto Patrimônio Imagético, parte do entendimento de que se impuseram como referenciais da identidade, história e memória tanto daqueles que a produziram quanto daqueles a quem dizem respeito. Elas revelam práticas culturais europeias de constituição especular do “eu” e do seu “outro” à medida em que, em certos aspectos, representam traços efetivos dos povos indígenas ali delineados - ou, pelo menos, da pluralidade imaginativa e do entendimento

ocidental sobre tais culturas. Observá-las em sua multiplicidade é compreender o profundo elemento de duração [*durée*] que faz necessário um olhar anacrônico para a apreensão de uma exuberância de sentidos e da complexidade temporal que traz à tona intensos significados. Aqui, recuperando Didi-Huberman, a leitura não parte do tempo datado, mas do tempo da memória (Didi-Huberman, 2015, p. 41).

As primeiras imagens identificadas sobre os ameríndios do Novo Mundo foram, segundo a historiografia especializada, xilogravuras de “*A Carta de Colombo anunciando a chegada às Índias*”, publicadas ao longo de 1493 (Chicangana-Bayona, 2017). Figuras nuas, homens com barbas ou mulheres com saias de folhas em meio a ilhas com uma flora exuberante são as primeiras representações identificadas sobre este novo continente - representações que permitem verificar a continuidade de crenças do medievo integradas às novas teorizações renascentistas. Se no medievo acreditava-se que em territórios longínquos encontrariam-se gigantes, andrógenos e hermafroditas - povos que vivem próximos de sua “ingenuidade moral” (Ribeiro, 2006, p. 268) –, no Renascimento tais medos e crenças são sobrepostas na busca pelo entendimento de quem eram os habitantes do Novo Mundo. Sobretudo, encontra-se na iconografia referências claras ao mito dos habitantes selvagens encontrados em florestas, desertos e grutas do medievo, que mais tarde teriam encontrado a razão e a cidadania. Da imagem da nudez construída por Pero Vaz de Caminha segue-se a ideia de inocência e ingenuidade destes povos, facilmente amansados (Cunha, 2018, p. 185). Mais que uma representação calcada na observação, as construções dos indígenas do Novo Mundo tinham como base mitos medievais, associada à investigação e perfeição do corpo humano renascentista, às produções greco-romanas, de padres e filósofos da Igreja e relatos de viajantes, que descreviam as famosas terras distantes a partir de elementos verdadeiros e fictícios (Gomes; Tatsch, 2020, p. 323).

Manuela Carneiro da Cunha (2018) informa que, nos primeiros cinquenta anos da chegada ao Novo Mundo, há um desinteresse notável pelo continente, ofuscado pelas viagens ao Oriente; essa despercepção altera significativamente com a intensificação nos debates teóricos, a partir de meados de 1550, em busca do entendimento dos povos originários, muito calcadas nas concepções cristãs - a afirmação da revelação dos habitantes da cidade divina ia de encontro à convicção de descoberta de povos expulsos da “Cidade de Deus”, contaminados pelo pecado. A produção de conhecimento sobre os povos que

habitavam o Novo Mundo se dava de duas maneiras divergentes: de um lado, missionários, administradores e moradores ibéricos ligados à colonização; de outro, não ibéricos ligados ao escambo, que buscavam refletir sobre a condição indígena, muito mais do que gerir sua existência e dominação. Foi Vespúcio, segundo a autora, quem relatou pela primeira vez a antropofagia indígena, descrevendo povos bestiais interessados na vingança e na guerra sem propósito, distanciando-se do povo pacífico narrado por Caminha (Cunha, 2018, p. 186-188). A consolidação da imagem dos ameríndios ocorre, assim, na primeira metade do século XVI, com a imagem do indígena nu, frequentemente com flechas nas mãos em meio à natureza selvagem e sobretudo, a incorporação de um signo que vai se fixar como central da cultura indígena para os colonizadores: os sinais de antropofagia. Mais do que uma representação imagética, é a adoção de princípios narrativos de justificação do genocídio indígena e ocupação daquelas terras além-mar que haveriam de ser salvas pelo homem branco cristão, divulgadas nos mais diversos suportes e sob diferentes maneiras, entre representações alegóricas nas artes plásticas, no teatro, esculturas, até o aprisionamento de indígenas a fim de serem exibidos para o público europeu.

Figura 2 – Mulheres e crianças da tribo tomam mingau feito com as tripas do prisioneiro sacrificado

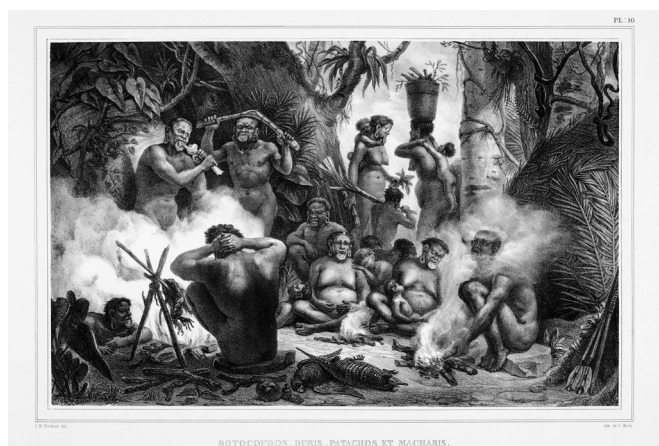


Fonte: DE BRY, Theodor. *Americae Tertia Pars*. (1592. Extraído da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin - <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/8112>, acesso em 14 jul. 2024).

Esta busca pelo entendimento se os ameríndios possuíam alma - e se era digna de salvação - e sua já estabelecida representação iconográfica perpassou os séculos e é ainda identificada a partir de suas continuidades: em 1877, Varnhagen expôs sua teoria da dispersão dos povos a partir de um único tronco linguístico, simplificando as etnias indígenas à uma

única origem e anulando suas diferenças culturais; são povos, para o autor, imersos na infância, povos sem história (Varnhagen, 1877, p. 22). As expedições culturais e científicas voltadas ao conhecimento do território nacional ocorridas, até meados do século XX, e suas consequentes representações e publicações conservam importantes elementos que remetem ao século XVI: são a partir destas perpetuações que a Arte Indígena Contemporânea irá desenvolver suas críticas aos Patrimônios Imagéticos.

Figura 3 - Botocudos, Puris, Pataxós e Maxacalis



Fonte: DEBRET, Jean Baptiste. (1834. Extraído da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin - <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3686>, acesso em 14 jul. 2024).

3 ATIVAÇÃO PATRIMONIAL

A complexidade destas imagens traz a necessidade de analisá-las a partir dos buracos negros da memória, como afirma Warburg, trazendo para si o empreendimento de Benjamin de desvendar a barbaridade escondida nas produções culturais. Estes Patrimônios Imagéticos, afinal, trazem à tona histórias e memórias de violência e frequentemente recalcadas pelos povos originários que ainda sofrem com suas permanências e lidam com seus traumas. O Patrimônio, enquanto mecanismo artificial de ancoragem de memórias que resta em latência, é ativado e atualizado no encontro com a produção da memória, que possui uma temporalidade diversa, ancorada no presente e posta em movimento diante das questões do momento. Compreender o presente, portanto, a partir desta estridente articulação de temporalidades diversas é também efetivar uma política de compreensão dos passados recalcados e excessivamente dolorosos (Robin, 2016, p. 40). Em “A memória saturada”, Régine

Robin explora a noção de memória recalcada, fenômeno inconsciente caracterizado pelo acobertamento e ocultação de memórias dolorosas, que, no entanto, podem ressurgir de maneiras intensas, violentas e incompreendidas no presente ou no futuro. Os esquecimentos inconscientes e organizados, portanto, demonstram “memórias impedidas” no interior de diversas sociedades: é o caso dos genocídios indígenas.

A Arte Indígena Contemporânea vai atuar sobre estas memórias - a operação imagética realizada é precisamente interferir no ato de ativação, tingindo a produção de memória com questões prementes que atualizam-a na direção de narrativas Outras. Segundo Enwezor:

O artista serve como agente histórico da memória, enquanto o arquivo emerge como um lugar onde as preocupações com o passado são tocadas pelos vapores adstringentes da morte, destruição e degeneração. No entanto, contra as tendências contemporâneas de amnésia, segundo as quais o arquivo se torna um local de origens perdidas e a memória é desapropriada, é também dentro do arquivo que ocorrem atos de lembrança e regeneração, onde é realizada uma sutura entre o passado e o presente, em uma zona indeterminada entre evento e imagem, documento e monumento (Enwezor, p. 46-47, 2008. Tradução nossa).

Constituindo resistências contra as narrativas hegemônicas e propondo olhares alternativos sobre estas construções imagéticas e a própria História do Brasil, alguns artistas irão mobilizar estes registros a partir de criações artísticas, constituindo precisamente uma contramemória sobre o que foi ali historicizado.

Denilson Monteiro Baniwa foi um destes artistas indígenas que trespassou os mundos humano e não-humano através da arte. Da etnia Baniwa, Denilson expõe, hoje, obras nos circuitos nacional e internacional, explorando diferentes suportes originários e ocidentais, valorizando a cultura dos povos indígenas, de sua etnia e denunciando a violência histórica e cotidiana com estes povos. Entre suas referências e seus trabalhos conjuntos está o artista e teórico indígena Jaider Esbell. Da etnia Makuxi, Jaider foi figura central na expansão, crescimento e popularização da Arte Indígena Contemporânea no Brasil e no mundo, conquistando os Mercados da Arte nas mais renomadas Instituições ocidentais.

Figura 4 - Carta ao Velho Mundo.



Fonte: JAIDER, Esbell (2018/2019. Extraído do acervo do artista - <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/03/20/carta-ao-velho-mundo/>, acesso em 14 jul. 2024).

Dentre as mais potentes obras do artista Makuxi, encontra-se a “Carta ao Velho Mundo”, livro de História da Arte ressignificado pelo artista através da sobreposição artística em 400 páginas, realizadas entre os anos de 2018 e 2019 e apresentada pela primeira vez na França. Segundo o próprio artista, a obra “é antropofagia pura” (Esbell, 2019). Denunciando o violento processo colonial das Américas e o genocídio indígena, a obra é inaugurada a partir da intervenção do artista na representação de uma mulher européia, que é apresentada segurando em suas mãos uma bandeja com a cabeça de um indígena, antropofagizando a História da Arte ocidental. Acompanhando a imagem, nota-se os escritos “A violência é um ciclo longo, ordens antigas continuam ecoando e chegaram agora nas últimas florestas virgens do mundo. A ordem? Exterminar”.

Também em busca deste questionamento de obras consagradas e patrimonializadas, Denilson Baniwa elabora as denominadas “rasuras” na obra “*Grandes Expedições à Amazônia Brasileira (1500 – 1930)*”, coleção de 270 imagens de viajantes nacionais e estrangeiros à Amazônia brasileira, abarcando nomes como Pedro Teixeira, Pedro Vicente Maldonado, Condamine, Alexandre Rodrigues Ferreira, Spix e Martius, Langsdorff, Alfred Russel Wallace, Agassiz e Rondon (Drummond, 2010, p. 538). Identifica-se também expedições lideradas por mulheres, como Therese Wittelsbacher e Emilie Snethlage (Crippa, 2011, p. 245). Muitos dos

elementos incorporados por Denilson em suas obras dizem respeito a elementos próprios da cultura Baniwa, o que reafirma a mudança ontológica das construções iconográficas originais.

A Cobra-Canoa é uma destas entidades não-humanas, constituintes da cosmogonia de muitos dos povos amazônicos e que está presente em diversas obras de Denilson Baniwa, destacando seu papel na criação no mundo. Segundo o artista:

No mito da criação a cobra transporta todas as populações indígenas daqui do Rio de Janeiro até o Alto Rio Negro. E dentro dela têm essas populações indígenas e têm todos os elementos que representam a cultura indígena do Alto Rio Negro. Tem a pessoa que segura o bastão mágico do pajé ou xamã, tem a pessoa que prepara a Ayahuasca, que é o caapi para gente, tem os peixes que você pode comer e se alimentar durante todo o processo de formação de pajé (Baniwa, 2019).

O perspectivismo ameríndio, conceito desenvolvido por Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima, é de extrema importância para a compreensão da mudança ontológica destas imagens. Em oposição à cultura ocidental, herdeira do cristianismo, que considera a alma enquanto dimensão construída, as culturas indígenas amazônicas partem de uma visão cosmológica que considera a “humanidade imanente” de todos os seres - humanos e não-humanos, deuses, animais e plantas são providos, portanto, de uma “alma semelhante”, constituinte de uma complexa estrutura ontológica de “dupla face” na qual apenas os xamãs são capazes de plenamente traduzir e acessar (Castro, 2015, p. 43-68). Não obstante, o conceito de multinaturalismo auxilia na compreensão de uma multiplicidade de compreensões sobre corpo e natureza na qual busca-se suavizar, dobrar e adensar os contornos das fronteiras que “une-separa ‘linguagem e ‘mundo’, ‘pessoas’ e ‘coisas’, ‘nós’ e ‘eles’, ‘humanos’ e não-humanos’ (Castro, 2015, p. 28). É através deste multinaturalismo perspectivista que é possível acessar a chave interpretativa das bases cosmológicas das etnias de muitos dos artistas indígenas, bases inerentes ao processo de criação e invenção, constituintes de suas subjetividades (Campos; Krenak; 2022, p. 47).

As rasuras de Denilson Baniwa, assim como intervenções de diversos outros artistas indígenas que se propõe a produção de contra memórias, situam-se neste entrecruzar ontológico que propõe novos olhares sobre histórias e territórios. Na obra “Não há cartografia no mundo dos Pajés”, Denilson ativa essa reterritorialização a partir das cosmogonias indígenas para afirmar que no mundo indígena - e no mundo dos pajés - o território Amazônico não é constituído de linhas, traços, divisões territoriais e demarcação para exploração, mas é

constituído de uma multiplicidade de seres e Encantados, território protegido, sagrado e fonte de vida para as mais diversas formas de vida.

Figura 5 – Não há cartografia no mundo dos Pajés.



Fonte: BANIWA, Denilson (2020. Extraído do Acervo MASP - <https://masp.org.br/acervo/obra/nao-ha-cartografia-no-mundo-dos-pajes>, acesso em 14 jul. 2024).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de investigação da Arte Indígena Contemporânea enquanto movimento produtor de contra memórias parte da disputa de narrativas de “memórias traumáticas e heranças da brutalidade da colonização” (Beiguelman, 2019, p. 6), evidenciando a longa duração dos discursos sobreviventes na memória do povo brasileiro e dos povos indígenas que ainda buscam por justiça. As intervenções, rasuras e sobreposições da AIC em Patrimônios Imagéticos constitui, segundo Henri Pierre Jeudy, dispositivo memorial capaz de conceber “uma sinergia de figuras de temporalidade” (Jeudy, 2006, p. 17) - modificando e questionando a maneira pela qual olhamos para estes “documentos da barbárie”, identifica-se a produção de uma contramemória na incorporação de elementos de cosmogonias diversas para o discurso histórico e patrimonial, sendo responsável também pela elaboração de novos documentos que permitem olhar para o território brasileiro a partir de outros olhares e com o auxílio de outros seres, além da elaboração de novos olhares sobre a História da Arte. É uma prática visual que constitui-se também enquanto ação emancipadora, atuando enquanto resistência dos povos originários à cultura dominante e reelaborando a memória coletiva acerca de seus povos - desta vez, escrita por eles mesmos. Clama, ademais, por uma prática política que leve em consideração a multiplicidade de seres, que os “mais que humanos”

façam parte, afinal, da constituição e permanência da vida, como clama a proposta de Isabelle Stengers (2018) ao falar de “cosmopolítica” - um espaço em que a política inscreva-se em um espaço de criação e resistência, interagindo com os seres da natureza e deuses que participam do jogo da vida.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Inês de; MATOS, Beatriz. **Mira! Artes visuais contemporâneas dos povos indígenas - artes visuales contemporâneas de los pueblos indígenas**. Belo Horizonte: Centro Cultural UFMG, 2013.

ALMEIDA, Maria Inês. Ensaio: a arte de ser índio. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**. Brasília, v. 20, n. 2, 2021, p. 159-166.

BANIWA, Denilson. Upurandú resewara: entrevista com Denilson Baniwa. **Usina**, jul. 2019. Disponível em: <https://revistausina.com/2019/07/18/upurandu-resewara-entrevista-com-denilson-baniwa/>. Acesso em: 24 jun. 2024.

BEIGUELMAN, Giselle. **Impulso historiográfico**. São Paulo: Peligro Edições, 2019

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMPOS, Yussef; KRENAK, Ailton. **Lugares de origem**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2022.

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

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, v. 1, 2015.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: LANDER, Edgardo *et al.* (ed.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 87-95.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. **Imagens de canibais e selvagens do Novo Mundo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

CRIPPA, Giulia. A organização e as políticas do conhecimento ao longo do tempo: desbravando a Amazônia. **InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação**, Ribeirão Preto, v. 2, n. 1, 2011. p. 243-246.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

DIAS, Rita da Silva Santos de Neves. **Arte e arquivo: a emergência do arquivo nas obras de arte contemporânea (1960-2017)**. 2022. Dissertação (Mestrado em História da Arte e Patrimônio) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo. **História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DRUMMOND, José Augusto. Expedição literária pela Amazônia. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 5, n. 2, maio/ago, 2010. p. 537-539.

ENWEZOR, Okwui. **Archive fever: uses of the document in contemporary art**. New York: International Center of Photography; Steidl Publishers, 2008.

ESBELL, Jaider. **Carta ao Velho Mundo**. 2019. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/03/20/carta-ao-velho-mundo/>. Acesso em: 23 jun. 2024.

EXCLUSIVO: Jaider Esbell - “Entidades”. [S. l.: s. n.], 23 out. 2020. 1 vídeo (3 min). Matéria domatéria do Arte1 Em Movimento, publicado pelo canal Arte 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6nGKE98ldzE>. Acesso em: 14 jul. 2024.

GIUCCI, Guillermo. **Sem fé, lei ou rei**. Brasil, 1500-1532. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

GOMES, Denise Maria Cavalcante. O perspectivismo ameríndio e a ideia de uma estética americana. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 7, p. 133-159, 2012.

GOMES, René Lommez. Heirs of the feathered serpent. The emergence of Brazil’s indigenous contemporary art. In: AFONSO, Luis Urbano *et al.* **Global art markets: history and current trends**. Londres: Routledge, 2024. p. 111-125.

GOMES, René Lommez; TATSCH, Flavia Galli. De selvagens canibais a pacíficos comerciantes: a invenção da iconografia dos ameríndios na Europa Renascente, 1492-1555. In: CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge; FERNANDES, Luiz Estevam de Oliveira; MARTINS, Maria Cristina Bohn. **As Américas na Primeira Modernidade (1492-1750)**. Vitória: Editora Milfontes, 2020. v. 3, p. 313-394.

GONZÁLEZ, Jennifer A. **Subject to display: reframing race in contemporary installation art**. Massachusetts: The MIT Press, 2008.

JEUDY, Henri Pierre. Reparar: uma nova ideologia cultural e política. **Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais**. Salvador: UFBA, 2006.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, v. 2, 2010.

MICHAEL, Androula. O artista como historiador, estratégias contra os apagamentos da memória. **Porto Arte: revista de artes visuais**, Porto Alegre, v. 24, n. 42, 2019.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 227-278.

RIBEIRO, Ana Claudia Romano. O andrógino, o hermafrodita, o canibal e o selvagem: habitantes de terras utópicas. **Morus-Utopia e Renascimento**, [S. l.], v. 3, p. 265-275, 2006.

ROBIN, Régine. **A memória saturada**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2016.

SOMMER-MATHIS, Andrea; MONTOYA, Maria Teresa Chavez; CHRISTOPHER F. LAFERL. **El teatro descubre América: fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)**. Madrid: Editorial MAFPRE, 1992.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 69, p. 442-464, jan/abr. 2018.

TROUSSON, Raymond. O Mito americano: utopias e viagens imaginárias desde a Renascença. **Morus**, Campinas, v. 3, p. 319-339, 2006.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **História geral do Brasil**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1854. v. 1.

XAKRIABÁ, Célia. Corpo-território. **Exposição Mundos Indígenas**. Belo Horizonte: Espaço do Conhecimento UFMG, 2020. Catálogo de exposição.