

A reantropofagia de Denilson Baniwa: um direito de resposta histórico

Denilson Baniwa's Reanthropophagy: a Historical Right of Reply

Paula AMPARO*

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

RESUMO: No presente artigo identifico que *reantropofagia* foi uma exposição, uma obra e um conceito. Na tela de Denilson existe um conceito, que precisa da própria mídia da pintura para ser apresentado. Por que os objetos indígenas são aceitos como artísticos somente quando a tradução do pensamento se dá no formato daquilo que os não-indígenas esperam de uma obra de arte, i.e. como pintura? Denilson Baniwa conceitualiza essas questões oferecendo a cabeça de Mário de Andrade para que os outros indígenas da exposição *ReAntropofagia* (2019) dispensem de vez os antigos tradutores. O convite é endereçado para indígenas: antropofagizar a Antropofagia Modernista para se tornarem finalmente os representantes de si mesmos. O “direito de resposta histórico” exigido por Denilson Baniwa aponta que *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade é um livro que *ainda estamos aprendendo a ler*.

PALAVRAS-CHAVE: Denilson Baniwa; Mário de Andrade; ReAntropofagia; Antropofagia; Antropologia perspectivista.

ABSTRACT: In this paper, I identify *reanthropophagy* as an exhibition, an artwork and a concept. Denilson's painting contains a concept that requires the very medium of painting to be presented. Why are Indigenous objects accepted as artistic only when the translation of thought occurs in the format that non-Indigenous people expect from an artwork, i.e., as a painting? Denilson Baniwa conceptualizes these questions by offering Mário de Andrade's head so that the other Indigenous participants in the *ReAntropofagia* (2019) exhibition can dispense with the old translators once and for all. The invitation is addressed to Indigenous people: to anthropophagize Modernist Anthropophagy and thus become the authors of their own representation. The “historical right of reply” demanded by Denilson Baniwa suggests that Mário de Andrade's *Macunaíma* (1928) is a book *we are still learning to read*.

KEYWORDS: Denilson Baniwa; Mário de Andrade; ReAnthropophagy; Anthropophagy; Perspectival Anthropology.

* Doutora em Teoria Literária na linha de pesquisa Linguagens, arte, pensamento do PPGCL/UFRJ, onde desenvolveu uma pesquisa multidisciplinar em torno das artes indígenas sob orientação de João Camillo Penna. Esse artigo é resultado de uma pesquisa de doutorado financiada pela bolsa CNPq.
E-mail: paulacgamparo@gmail.com

Introdução

“Tem um artista indígena aqui falando coisas terríveis e violentas contra a arte, precisamos impedi-lo!”

– Chefe de segurança durante a performance “Pajé-onça hackeando a 33ª de Bienal de São Paulo” (2018)

Quem tem a autoridade para representar as entidades indígenas? Para especular sobre possíveis respostas para esta questão, farei uma contextualização da tela “ReAntropofagia” [Figura 1], produzida por Denilson Baniwa em 2018 e exibida na exposição com o mesmo título em 2019. Acredito que esse evento pode ser um início para refletirmos sobre a arte indígena em diálogo com as referências teórico-conceituais da arte canônica, com toda a problemática envolvendo a ampla discussão *ainda por fazer* sobre *Macunaíma* (1928), livro escrito por Mário de Andrade. A figura mítica de Macunaíma/Makunaimê se torna um campo de disputa conceitual dentro da arte e da literatura, no qual, a partir das atuais leituras de artistas e de escritores indígenas, constatamos que é um livro que *ainda estamos aprendendo a ler*.

Figura 1



Denilson Baniwa; ReAntropofagia, 2019; acrílica, argila, óleo, puçanga e urucum sobre tela, 120 x 100cm

Fonte: “A ‘breve história da arte’ e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje” (2021).

A primeira vez em que olhei demoradamente para a tela “ReAntropofagia” foi quando li a resenha “ReAntropofagia: a retomada territorial da arte”, do antropólogo e

Revista MOARA, 2026, n. 72, e72113 ISSN: 0104-0944

Recebido em 09/10/2025, aceito em 02/06/2026.

curador Daniel Dinato. A tela foi exibida em *ReAntropofagia*, exposição realizada no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense entre os dias 24 de abril e 26 de maio de 2019. Dinato (2019, p. 277) apresenta o evento de maneira generosa, consciente de que se tratava de um acontecimento histórico, por ser a primeira exposição “em solo brasileiro curada por um artista indígena e que contou com apenas indígenas entre os participantes”. Denilson Baniwa expôs a tela “ReAntropofagia” e, ao lado de Pedro Gradella, assinou a curadoria composta por trabalhos dos artistas Jaider Esbell, Daiara Tukano, Sueli Maxacali, Aredze Xukurú, Salissa Rosa, Edgar Kanaykõ, Graça Graúna, Naná Kaigang, Moara Brasil, João Nyn, Gustavo Caboco, We’e’ena Tikuna, Larici Moraes, Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU) e Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI). Sendo assim, “ReAntropofagia” é um mote curatorial, obra que age como pintura e texto crítico, e afirma um posicionamento por parte dos indígenas para o Centenário da Semana de 22.

Na imagem apresentada na pintura estão dispostos sob uma superfície terrosa: uma cabeça, um livro e um bilhete centralizados em uma bandeja de palha; logo atrás da cabeça, mandiocas dispostas em outro cesto; pimenta e urucum. Acima dessa superfície terrosa há diversas espigas de milho Guarani suspensas por um fio. O livro em questão é a primeira edição de *Macunaíma* (1928), enquanto a cabeça nos lembra, como sugere Dinato, uma fusão do ator Grande Otelo com Mário de Andrade – o primeiro interpretou Macunaíma em 1969 no filme dirigido por Joaquim Pedro de Andrade e o segundo é identificado devido ao formato dos óculos. No pequeno bilhete dentro da bandeja de palha está escrito: “Aqui jaz o simulacro Macunaíma, jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com *bordeaux* e *pax mongolica*. Que desta longa digestão renasça Makunaimi e a antropofagia originária que pertence a nós, indígenas”. *Bordeaux* é uma importante região vinícola no sudoeste da França e *Pax Mongolica*, uma expressão proveniente de *Pax Romana*, é uma forma de se referir ao período de domínio Mongol na região da Eurásia (séc. XIII – séc. XIV). O milho, o urucum e a pimenta presentes na imagem servem como um contraponto ao vinho *bordeaux*. A dieta francesa que compõe a Antropofagia Modernista é rejeitada com essa frase, em que o artista demonstra que a cabeça ofertada aos seus convidados indígenas será temperada com itens comuns ao regime alimentar indígena. Segundo Dinato,

Nessa oferta direcionada aos indígenas, Denilson antropofagiza a Antropofagia modernista ao fazer uso das referências e técnicas “brancas” (não-indígenas) e distribui-las aos artistas ali presentes. Não há qualquer obra lá exposta que não provenha, em algum modo, de uma captura de técnicas “brancas” por parte dos indígenas. (Dinato, 2019, p. 278)

A cabeça, um possível prêmio de guerra, marca o fim da imposta *Pax Mongolica* e é direcionada para os outros artistas indígenas da exposição. Inclusive, a palavra “captura” é estratégica, afinal remete ao vocabulário das caçadas e das armadilhas. Tornar cativas as técnicas brancas condensadas simbolicamente na cabeça exposta na bandeja, para que os indígenas as pacifiquem via práticas antropofágicas. Em resumo, a proposta é clara: antropofagizar a Antropofagia modernista.

É comum ouvirmos que arte politicamente engajada comete o crime de negligenciar as questões inerentes do campo disciplinar da própria arte, porém percebemos que o discurso colocado por essa imagem depende da técnica e da tradição da pintura para fazer sentido. A pintura figurativa é a linguagem escolhida, para representar o processo de digestão da técnica branca que está sendo oferecida para ser comida nesse ritual antropofágico aludido na imagem. Dinato (2019, p. 278) afirma que a exposição é “um marco na história da arte brasileira”, ao mesmo tempo em que a pintura é uma “tela-documento”. Concorro com as duas constatações e gostaria de pensar um pouco mais sobre elas. A cabeça é exibida como os animais abatidos à moda do barroco flamenco, que foram popularizadas pelo pintor Frans Snijders [Figura 2]. Essas cenas de mercado ou de interiores de cozinha exibem frutas, verduras, temperos e animais recém caçados. A natureza-morta, aparentemente o gênero utilizado para produzir um documento desse momento histórico, é o gênero de pintura menos valorizado dentro do sistema acadêmico. No sistema patriarcal e racista que estrutura a fundação do Brasil, teremos o pintor negro Estevão Silva que se destacou no gênero da natureza-morta. A pintura “Cena de Mercado” (c. 1860), a única obra oficialmente identificada de Francisca Manoela Valadão, também é um exemplo interessante para avaliarmos a perícia das mulheres para reproduzir objetos inanimados potentes. A natureza-morta, dentro do contexto brasileiro, se apresenta como um vasto campo para questionarmos os critérios de representatividade, afinal homens negros e mulheres recebiam encomendas para pintá-las. No século XIX brasileiro, as pinturas históricas ou as alegorias geralmente eram encomendadas por homens brancos e produzidas por homens brancos. Logo, sem ingenuidade, podemos especular que “ReAntropofagia” nasce em diálogo com um

determinado tipo de arte brasileira. A armadilha está preparada para capturar o não-indígena: Denilson produz exemplarmente uma pintura que à primeira vista está dentro dos termos da tradição histórica e acumulativa ocidental, por isso o espectador não-indígena se sente em um terreno confortável para fazer associações teóricas.

Figura 2



Frans Snyders. Natureza-morta com vegetais, frutas, caça e uma lagosta, c. 1614; Óleo sobre tela, 82,5 cm x 129 cm.

Fonte: Domínio Público/Wikimedia Commons.

Essa pintura também pode ser interpretada pela via das nossas referências iconográficas. A bandeja de palha armazena três elementos extremamente significativos quando articulados em conjunto, o que nos orienta ao tema da decapitação devido às diversas obras artísticas produzidas a partir da história de Salomé e de João Batista. Por exemplo, em “A cabeça de João Batista” (1507), de Andrea Solari, vemos apenas a cabeça do mártir em cima de uma bandeja. Existe um inegável tom alegórico na cabeça sobre a mesa, tal como podemos analisar na relação entre sedução, poder, enganação e decapitação presente no contato estabelecido entre Salomé e João Batista.

Nesse ponto, a cabeça de Mário de Andrade pode ser aproximada de uma imagem que compõe o livro-objeto “Carta ao Velho Mundo” (2018 – 2019) [Figura 3], do macuxi Jaider Esbell. O livro pesa 3kg e é composto por 400 páginas e, de acordo com a ficha técnica oferecida por Jaider (2019) em seu site, foi “ressignificado e sobreposto com Arte Indígena Contemporânea”¹. Em entrevista para o canal no *YouTube* da 34ª Bienal de São Paulo, o artista afirma que o livro vem de uma ideia de performance, de um passeio narrativo, no momento em que ele, Daiara Tukano e Fernanda Kaingang conseguiram

¹ “CARTA AO VELHO MUNDO”. In: *Galeria Jaider Esbell*. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/03/20/carta-ao-velho-mundo/>. Acesso em 14 de abril de 2025.

mobilizar “alguns parceiros em alguns países da Europa” (Esbell, 2020). Na andança pela Europa foi realizado “um circuito de exposições, de várias formas, denunciando [...] os horrores que o Brasil vem vivendo [...] em relação aos povos indígenas” (Esbell, 2020). Na imagem em questão, o artista fez uma intervenção com caneta posca em uma reprodução da pintura “Salomé segurando a cabeça de João Batista” (c. 1638), do italiano Guido Reni. Jaider desenha uma cabeça indígena na bandeja, sobreposta à cabeça de João Batista. Na imagem está escrito: “Carta ao velho mundo”; “Genocídio”; “Índigena”; “Brasil”; “A violência é um ciclo longo. Ordens antigas continuam ecoando e chegaram agora nas últimas florestas virgens do mundo. A ordem, exterminar!”. O livro de História da Arte se transforma em uma carta endereçada ao Velho Mundo, para servir como um documento de denúncia. Jaider (2020) afirma que sentiu a força desse trabalho porque as pessoas ficavam chocadas ao verem o livro: “parte da performance era [...] perguntar que sensação essas pessoas sentiam ao ver aquele livro todo rabiscado [...]. Geralmente, as pessoas ficavam em silêncio profundo, muito emocionadas”.

Figura 3



Jaider Esbell; Carta ao velho mundo, 2018-2019; Intervenção em livro de luxo com 400 páginas sobre a História da Arte. Desenhos e textos. Produzido com pincel posca, 27 x 35 x 4 cm.

Fonte: “Na sociedade indígena, todos são artistas” (2021).

Jaider (2020) reforça a importância desse momento na Europa, quando um grupo de indígenas passou por diversas instituições culturais e universidades prestigiadas na posição de artistas: “levando, dialogando, mostrando alternativas, para esse argumento todo que eles têm da devolução de materiais etnográficos, da decolonização dos museus

e esses discursos todos”. O retorno da performance no Brasil, dentro do contexto da 34ª Bienal de São Paulo, também compõe a obra. O livro em questão é o *Galeria Delta da Pintura Universal* (1972), organizado por Marco Valsecchi, e foi “resgatado” de um sebo no nordeste brasileiro. A História da Arte linear narrada no livro é “invadida”, para ser alterada por um indígena. Jaider e o livro-objeto seguem até a Europa, completando o trajeto somente com o retorno ao Brasil. Em exibição para o público brasileiro na 34ª Bienal de São Paulo, durante a pandemia de COVID-19, a mensagem comunicada é que a morte, a violência e o extrativismo seguem como uma constante no cotidiano indígena.

A intervenção com posca executada em “Carta ao Velho Mundo” é um resultado de *reantropofagia*, pois é realizada a partir da captura de técnicas brancas e de imagético branco. A Arte Indígena Contemporânea não está especificamente interessada em problematizar o pictórico ou outras categorias da “Pintura Universal”, mas utiliza o repertório técnico de uma determinada mídia e de um modo de fazer, para apresentar as demandas políticas dos povos originários para um público mais amplo. Eles nos chamam para dialogar com a imagem a partir do nosso conhecimento de mundo, com pinturas-armadilhas que nos atraem por evocarem as nossas referências. Esse jogo de atração integra o aparato tecnológico das armadilhas de tradução da Arte Indígena Contemporânea. Somos capturados por essas armadilhas conceituais, que atuam como uma tática de defesa política dos povos originários. Em “ReAntropofagia”, Denilson torna visível que os indígenas e os seus mitos são bem-vindos na História da Arte como tema ou inspiração para a criação de obras de arte, mas não como legítimos autores de objetos classificados como artísticos. Nesse processo, o sagrado dos povos originários é deturpado, segundo interpretações formuladas por indivíduos formados dentro de uma tradição artística canônica – patriarcal, misógina, classista, homofóbica e racista. As duas obras apresentadas produzem novos modelos de representação e giram conceitualmente o “mito do Índio”. O ritual é temperado com milho Guarani, mandioca e pimenta, para reelaborar a representação da identidade indígena a partir do regime alimentar nativo. Não se trata da narrativa do romantismo indianista, que representa o indígena morto próximo ao mar (*Moema*, de Victor Meirelles, e *O último Tamoio*, de Rodolfo de Amoedo). Em síntese, as ações coordenadas pela Arte Indígena Contemporânea são significativas porque o indígena participa do espaço simbólico das instituições de arte e das universidades como o legítimo representante de si mesmo e dos seus mitos.

Denilson cedeu uma entrevista para a revista *Palíndromo*, intitulada “Entre vistas, mundos e rios: arte e tecnologia digital na pussanga de Denilson Baniwa” para Déba Tacana e Elisa Queiroz em 2021, na qual afirma:

De fato, eu fiquei conhecido num círculo grande, mas com um núcleo em comum. Vejo que dois momentos na minha vida me fizeram dar um salto para fora dessa bolha, que ainda é restrita. Um primeiro momento é quando fui convidado [...] para fazer uma participação no congresso da ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas), onde estavam presentes centenas de pesquisadores da arte no Brasil, professores, alunos, recém chegados e veteranos apresentando seus trabalhos. [...] Uma galera que compreendia arte indígena ligada ao artefato e à produção não-criativa, só reprodução mesmo. (Baniwa, 2021, pp. 263-264)

Na entrevista em questão, o artista vê essa fala na ANPAP como a primeira vez que ele rompe a sua bolha e dialoga com um público grande, para introduzir a existência de uma arte indígena autoral. O artista relata que muitos pesquisadores foram conhecer uma nova perspectiva sobre a arte indígena somente naquele momento, o que possibilitou novas pontes e a mudança de algumas pesquisas acadêmicas. Nessa fala, Denilson está colocando uma diferença entre o que ele faz e as reproduções do artesanato secular. Geralmente, na arte tradicional indígena, as imagens são fornecidas por outros seres e a inovação não necessariamente é buscada, pois os grafismos devem ser reproduzidos idênticos ao modelo transmitido pelos demiurgos. Em diversos casos etnográficos não existe a separação entre a cópia e o modelo, por isso a originalidade não deve ser buscada e as imagens devem ser cuidadosamente reproduzidas como sempre foram. Jaider Esbell, na entrevista para a 34ª Bienal de São Paulo, comenta sobre situações em que um indígena entra em acordo com alguma empresa privada, para reproduzir um grafismo que faz parte do coletivo. Essa situação desencadeia conflitos de “autoria”, afinal “acaba gerando uma questão complexa, que é essa apropriação de um grafismo, um símbolo coletivo, por uma pessoa [...] com outros objetivos” (Esbell, 2020). Jaider (2020) afirma que evita esse tipo de confronto, dando “um tom mais original, uma produção mais própria, [...] que seja minha de fato”. O macuxi reforça que é importantíssimo que os artistas indígenas assinem as suas obras e “reivindiquem essa questão da autoria [...], dentro da capacidade que ela tem de nos colocar enquanto protagonistas” (Esbell, 2020).

Em linhas gerais, interpreto que sempre existiu a arte na sociedade indígena, porém a autoria é um começo para que os não-indígenas reconheçam a arte indígena

contemporânea. A autoria também cria o protagonismo indígena, no sentido de que ela fornece alguns recursos para que o indígena detenha autoridade pelo conhecimento que é transmitido. Nesse caso, as produções assinadas consistem em um meio estratégico para o ativismo indígena, o que engendra um questionamento direto acerca da legitimidade dos velhos mediadores – antropólogos, historiadores da arte, modernistas, curadores, instituições. Constatamos, diante da pintura de Denilson Baniwa e das ações de Jaider Esbell, que os antigos tradutores realmente conheciam os mitos e as línguas dos povos nativos, mas não são os representantes da tradição.

Para Denilson, o segundo momento em que ele foi projetado para além do seu nicho de apoiadores, foi quando ele invadiu a 33ª Bienal de São Paulo com a performance “Pajé-onça hackeando a 33ª de Bienal de São Paulo” (2018). O artista relata as duas ocasiões como contrastantes, embora ambas tenham sido chaves para que ele alcançasse um número maior de pessoas. A sensação do artista é que a ANPAP trouxe muitas pessoas afins, enquanto a invasão na Bienal “atraiu tanto pessoas que ficaram interessadas no tema, quanto pessoas que se perguntavam: ‘quem é esse cara?’, ‘por que ele está falando isso?’, ‘por que ele está mexendo no meu lugar?’” (Baniwa, 2021, pp. 264). A performance em questão aconteceu em 2018, exatamente o evento que antecede a ampla atuação de Jaider Esbell na 34ª Bienal de São Paulo em 2021. Vejamos uma fala, em que Denilson conta como se deu o processo para a tomada de decisão de “invadir” a Bienal:

A Bienal é esse lugar sacralizado das artes, de grande importância na América Latina. O mundo conhece a Bienal e muitos artistas passam a vida querendo fazer parte. É um lugar de endeusamento, um olimpo que poucas pessoas conseguem alcançar, e quando alcançam, é de certa maneira fazendo negociações, né? Eu sabia que na edição anterior (Bienal 2016) o Ailton Krenak e a Naine Terena tinham feito parte. A convite de Bené Fonteles, um dos trabalhos apresentados era o vídeo da performance do Ailton Krenak na Constituinte de 1987. Numa das falas do evento alguém falou “Finalmente! Que bom que a Bienal enfim está reconhecendo a presença indígena nas artes, e na próxima Bienal com certeza, teremos outros artistas indígenas aqui presentes!”. Fui à próxima Bienal em 2018 com amigos e vi um monte de coisas indígenas expostas por não-indígenas. Não tinha nenhuma referência sobre os povos retratados, começando pela fotografia que já estava na entrada e alguns objetos usados como suporte do trabalho dos outros artistas e que se quer refletiam sobre aquelas referências ali usadas. Eu fiquei bem chateado, poxa, por que é sempre assim? Tem um monte de artistas indígenas, mas só servem para ser suporte de trabalho de outros artistas. Eu voltei para onde eu estava hospedado pensando nisso. Dormi, sonhei e acordei no outro dia disposto a não deixar isso barato. Eu já estava voltando para casa e decidi não retornar com aquele sentimento dentro de mim porque iria me fazer mal! (Baniwa, 2021, pp. 260-261)

Denilson Baniwa e Jaider Esbell reagiram com uma performance-caminhada colhendo flores e cantando. O trajeto começou no Parque do Ibirapuera, mais especificamente no Monumento às Bandeiras, e, em seguida, os artistas passaram pela estátua de Pedro Álvares Cabral, o Museu da Cidade-Oca, o Museu Afro Brasil e o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Quando finalmente chegaram no Pavilhão do Ibirapuera, foi o instante em que Denilson (2023) percebeu que ficou sozinho: “quando olhei, [...] estava sozinho com o pessoal filmando – o Jaider tinha ido fumar um tabaco e rezar em algum canto ali na grama”. A parte da performance que acontece dentro da 33ª Bienal de São Paulo está disponível na íntegra no *YouTube*² e nela podemos ver a entidade pajé-onça carregando um chocalho e algumas flores em suas mãos. Entrar como pajé-onça realizando uma performance foi uma escolha para continuar a ação, pois imaginava que dificilmente seria impedido de realizar uma proposta artística. O pajé-onça balançando o seu maracá caminhou pelo Pavilhão do Ibirapuera, colocando flores na frente de fotografias etnográficas tiradas do povo indígena Selknam (Argentina e Chile). Após a caminhada entre as obras expostas no Pavilhão do Ibirapuera, o pajé-onça comprou um livro intitulado *Breve História da Arte* da britânica Susie Hodge, na loja da 33ª Bienal de São Paulo. Denilson parou em frente a uma fotografia com dois indígenas Selknam e retirou a máscara e a capa que o caracterizam como o pajé-onça. Nesse momento, o artista destruiu a *Breve História da Arte*, condensada em um livro com a imagem da “Monalisa” (1503) na capa. Enquanto Denilson arrancava as páginas do livro, ele pronunciava:

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, eu vejo índios e suas culturas roubadas. Breve História da arte. Roubo. Roubo. Roubo. Isso é um índio? Aquilo é o índio? É assim que querem os índios? Presos no passado? Sem direito a futuro? Eles roubam a imagem. Eles roubam o tempo. Eles roubam... a arte. Breve História da Arte. Roubo. Roubo. Roubo. Roubo. Arte branca. Roubo. Roubo. Os índios não pertencem ao passado. Não tem que ficar presos a imagens... que brancos construíram... para os índios. Estamos vivos. Vivos. Apesar do roubo, da violência e da História da Arte. Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros. Roubo. (Baniwa, 2019)

Na entrevista cedida para Morris Kachani no *Canal Inconsciente Coletivo*, o artista relata que o livro era um ícone que representava “toda essa história da arte

² “Hackeando a 33ª Bienal de Artes de SP”. In: Denilson Baniwa. Disponível no *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI>. Acesso em 19 de abril de 2025.

brasileira” (Baniwa, 2023) baseada na exclusão de populações indígenas. A presença indígena existia, porém como “suporte de trabalho de outros artistas” (Baniwa, 2021, pp. 260-261). Essa performance, como um código hacker, promove um curto-circuito na segurança e no público da Bienal, causando um questionamento das coisas que até então estavam naturalizadas naquele importante espaço para cancelar formas de representação. O artista não foi oficialmente convidado para apresentar um trabalho na 33ª Bienal de São Paulo, mas ele utiliza todos os recursos para promover uma invasão bem-sucedida: entrou sendo filmado e fotografado, o que garante uma certa segurança, além de ter mantido o tom de intervenção artística ao longo do percurso. As coisas ditas são denúncias muito sérias, que apontam para a dimensão genocida da História da Arte e do aparato que a sustenta, como os críticos, os curadores, os artistas não-indígenas e as instituições. A escolha de determinadas narrativas, assim como o apagamento de outras, não são fruto de um simples “descuido”, mas de um projeto construído pelo roubo de saberes dos povos que tiveram os seus territórios invadidos e saqueados pela Europa. Na esteira das *Afinidades afetivas*, mote curatorial da 33ª Bienal de São Paulo, foram asseguradas as narrativas hegemônicas levantadas por aqueles que já alcançaram um lugar nesse “Olimpo” (Baniwa, 2021, p. 260).

Em 2019, o artista dividia um apartamento em São Paulo com Jaider Esbell, enquanto ambos incentivavam que mais indígenas se apresentassem como artistas de arte contemporânea: “a gente fazia uma série de encontros na Casa do Povo ou na casa de amigos para conseguir dinheiro para trazer artistas indígenas para São Paulo” (Baniwa, 2023). Durante a 33ª Bienal de São Paulo, faziam três anos que os artistas estavam nesse movimento de criar alternativas para ampliar a presença indígena nos espaços de arte. Entrar no evento e ver que a matéria oriunda da cultura indígena (música, arte tradicional, pintura corporal) continuava a ser presente apenas como base, suporte, pesquisa, tema ou referência trabalhada por não-indígenas era como constatar a história da exclusão e do apagamento se repetindo. Os artistas não-indígenas traziam uma “presença indígena”, mas nenhum deles possuía qualquer vínculo significativo com alguma comunidade indígena: “parecia muito uma [...] mimética esquisita da coisa. E aí saímos da Bienal [...] preocupados em como fazer com que a presença indígena de fato fosse presente; e não apenas emulada do espaço das artes” (Baniwa, 2023). Segundo Denilson (2023), a arte indígena aparecia como um “enxerto dentro da História da Arte brasileira, mas sempre

colocada como subproduto, subintelectualidade”. Os esforços para apresentar mais artistas indígenas era uma forma de se contrapor ao preconceito geral de alguns entendedores de arte, que afirmavam: “não existe artista indígena; não existe arte indígena; existe artesanato; existe uma produção manual; existe uma história coletiva; não tem autoria em produção indígena” (Baniwa, 2023). Nesse contexto, resumir as manifestações estéticas indígenas³ à categoria do artesanato significava condenar artistas indígenas a não terem um futuro como autores dentro do circuito de arte contemporânea. Porém, “desde sempre artistas considerados geniais tiveram em sua base algum tipo de exploração da imagética ou da produção indígena” (Baniwa, 2023). Denilson afirma que esse foi o momento em que, junto de Jaider, bancaram a proposta de que existia arte indígena contemporânea de qualidade, o que transformou a 34ª Bienal de São Paulo e as suas atividades correlatas no palco de uma expansão democrática radical indígena.

“Hackeando a 33ª Bienal de São Paulo” não é apenas um código artístico (performance), mas um código estranho (hacker) que desestabiliza o modo no qual naturalizamos o cânone. A captura de técnicas brancas em “ReAntropofagia” deve ser conceitualmente elaborada pela lógica do hackeamento: a arte é feita com técnicas capturadas no contato com os brancos, funciona como se fosse igual, *mas não é*. Habitar um lugar de tanto destaque dentro da arte, muitas vezes pode significar a neutralização do conflito, porém a intenção desse “código estranho” sempre será a resistência e a reafirmação étnica.

Denilson utiliza a palavra simulacro nas duas situações apresentadas aqui: em 2018, durante a ação no Pavilhão do Ibirapuera, ele afirma que “Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros”; e, em 2019, na exposição *ReAntropofagia* lemos em sua tela que “Aqui jaz o simulacro Macunaíma”. O artista está denunciando que o modo no qual os brancos exibem objetos indígenas e fazem obras

³ Para a curadora indígena Naine Terena, todas as artes indígenas são “originais, no que diz respeito ter ‘origem’” (TERENA, 2020, p. 14). A sigla MEIN (Manifestações estéticas indígenas) é elaborada para questionar o valor atribuído aos suportes (pintura, vídeo, performance) utilizados pelo movimento da AIC (Arte Indígena Contemporânea) em contraponto à produção tradicional indígena: “Cestarias, cerâmicas, e demais elementos produzidos no momento de agora, são exemplos mais distantes dos centros de arte. São esses produtos, afinal, arte contemporânea indígena?” (TERENA, 2022, p. 459). Na minha leitura, todas as artes indígenas podem ser apresentadas como contemporâneas dentro do território semiológico das instituições de arte. Para evitar a distinção entre a arte e o artesanato indígena, que comumente é utilizada para atribuir valor ao primeiro grupo, costumo nomear como arte tradicional indígena quando o fazer indígena é manifestado esteticamente através de cerâmicas ou cestarias. A escolha pelo uso desse termo aqui, faz parte do meu projeto de pesquisa e de escrita que visa analisar em paralelo a Arte Indígena Contemporânea e as Manifestações Estéticas Indígenas.

baseadas em mitos indígenas, promove o etnocídio através de cópias deturpadas da verdadeira vivência indígena. Na filosofia platônica, o simulacro é o lugar das artes, que apenas são capazes de produzir a cópia da cópia. Platão está teorizando que a arte é uma mimese do mundo sensível (o nosso) que é uma cópia do mundo inteligível (o original). O simulacro é produzido para nos enganar e para se passar como uma representação autêntica do protótipo. Não acredito que a filosofia platônica seja a principal questão que deve ser desenvolvida aqui, porém se pensarmos a definição de simulacro com ela, podemos afirmar que a moldura arte pode emular uma versão mal feita e grosseira das tecnologias indígenas. Gostaria de continuar esse debate, deixando Platão de lado, mas seguindo o fio de uma indagação: Por que voltar a *Macunaíma* para lê-lo sob a perspectiva do que nos é apresentado em “ReAntropofagia”?

1. Algumas definições: a antropofagia e a reantropofagia

Na época dos eventos relatados aqui, Denilson Baniwa (2023) conta que tanto ele, quanto Jaider Esbell, estavam pensando sobre a forma na qual o modernismo desenvolveu a sua pesquisa e a sua poética através de uma “amputação” da cultura indígena. “ReAntropofagia” reacende o debate da Antropofagia Modernista, porém a partir de um “direito de resposta histórico” (Baniwa, 2023) dos indígenas. Ao ser indagado por Morris Kachani sobre o significado de “antropofagia”, o artista responde:

O povo Macuxi e o povo Baniwa, tempos atrás eram povos antropófagos [...]. Todo material ritualístico, festivo e comemorativo Baniwa é baseado num sistema antropofágico [...]. As flautas sagradas Baniwa [...] são partes do corpo do ancestral [...] que foi queimado e devorado e transformado em objetos sagrados. O povo Baniwa [...] algum tempo atrás, guardava como objetos mágicos, também ossos de outros humanos devorados – para movimentar [...] o cosmos, construir cosmos diferentes, mundos paralelos ao nosso e que se confluem. Então pra gente, pensando no Oswald, pensando no Mario de Andrade e pensando [...] na história dos nossos povos, fazia sentido estar nesse mundo paulistano; no mundo acadêmico; no mundo de um pensamento Ocidental. [...] Capturar esse corpo Ocidental e a partir dele criar corpos diferentes. Então pra gente, antropofagia mais do que devorar o outro, é transformar o corpo do outro em um corpo que nos sirva e atenda às nossas necessidades específicas, mas também transformar a realidade em que aquele corpo vive. Usar a linguagem da escrita, do vídeo, da arte contemporânea, para mim, é devorar esse corpo técnico, material, e a partir dele criar um corpo em que pessoas indígenas se reconheçam. E utilize esse corpo como construção mágica de um mundo novo. Enfim, acho que a gente é o que a gente come, mas também é [...] o que fica do outro nos nossos corpos. Antropofagia é isso: é destruir o corpo para construir um corpo novo. (Baniwa, 2023)

Inclusive, Denilson (2023) afirma que as atuações de Jaider Esbell, Daiara Tukano e Gustavo Caboco na 34ª Bienal de São Paulo seguem uma lógica similar ao que ele está descrevendo: “estando dentro do corpo da Bienal se captura uma parte do corpo e o transforma em outro ser, em um objeto mágico de criação de cosmos”. Denilson localiza que os Macuxi e os Baniwa eram antropófagos, esclarecendo que nem todos os povos indígenas foram antropófagos. Na fala do artista constatamos que a antropofagia em ambos os contextos (ritual e artístico) envolve a destruição de um corpo, que é assimilado e reconstruído na forma de um novo corpo.

Acredito que o texto “Imanência do Inimigo” de Viveiros de Castro aponta de forma cirúrgica um contexto etnográfico com exemplos próximos ao que Denilson está descrevendo como antropofagia. Entre os Araweté, os *Mai* são divindades antropófagas que devoram os humanos que chegam aos céus, e, posteriormente, remontam os ossos dos humanos para ressuscitá-los como *Mai*. Os *Mai* devoram os corpos humanos, marcados por uma condição de minoridade ontológica, para transformá-los em um corpo divino. Após os humanos serem transformados em divinos, eles podem se casar com os *Mai*. Embora os *Mai* sejam os inimigos dos Araweté e vice-versa, também são afins, por isso podem formar parentesco pelo casamento. Viveiros de Castro (2018, pp. 156) chama de “canibalismo místico-funerário”, o processo em que o Araweté tem o seu corpo antropofagizado para ser transformado em novo corpo (divino). A acolhida dos inimigos que não são Araweté só acontece se eles forem mortos por um guerreiro Araweté. O matador passará por um processo de assimilação da vítima, na qual a sua barriga está cheia com o sangue do inimigo. A alusão canibal é direta e o matador é considerado um “deus antecipado” (Castro, 2020, p. 242), afinal a sua ação de antropofagizar simbolicamente a vítima o transformará em *Mai* ainda em vida. A vítima do matador progressivamente irá se tornar uma amizade ritual, que transmite cantos para o matador. Ao morrer, o matador Araweté fundido com a vítima será considerado um *Iraparadi*, um tipo de entidade que vai direto para o banho da imortalidade. Na fusão do corpo Araweté com o seu inimigo, ao lado da sua posterior transformação em *Mai* ainda em vida, acredito que ressoa a frase de Denilson Baniwa: “acho que a gente é o que a gente come, mas também é [...] o que fica do outro nos nossos corpos” (Baniwa, 2023).

A entrada antropofágica dos indígenas dentro dos espaços institucionais de arte envolve um processo de capturar esse corpo canônico (paulistano, acadêmico, Ocidental) para fazer um outro corpo. Nesse sentido, a antropofagia é uma tecnologia interessante para pensarmos em formas de negociação do conflito, devido a sua capacidade de transformar o hostil e distante em familiar e próximo. Vale ressaltar que negociar o conflito não significa o apaziguamento das diferenças, mas uma forma de iniciar uma *autotransfiguração* a partir do estabelecimento de relações específicas – que varia de acordo com a pluralidade de contextos rituais e etnográficos existentes – com o outro.

Após a definição de antropofagia, pensar em *reantropofagia* me parece ser um processo de antropofagizar a Antropofagia Modernista e o seu destacado lugar dentro da História da Arte e da Literatura, para ativamente construir um outro corpo. Uma produção autoral realizada a partir da captura do repertório imagético não-indígena é um ato político para iniciar a “construção mágica de um mundo novo” (Baniwa, 2023), no qual os indígenas exigem a retomada dos seus territórios. Portanto, a palavra *reantropofagia* evoca uma exposição, uma tela e um conceito:

Eu não sei se revisar; [...] rever com certeza, mas acrescentar. Eu pintei uma tela [...] chamada “ReAntropofagia”. E esse “Re” é de muita coisa, ele é de revisão, de revolta, de reviravolta, de reconhecimento. Primeiro, acho que nós, artistas indígenas, precisamos nos reconhecer no Modernismo; em algum lugar precisa estar a gente presente. A partir disso, ocupar e reivindicar aquele espaço. E algumas pessoas falam: “nossa, você decapitou o Mário de Andrade, [...] esse assassinato, essa decapitação ser violenta, é porque você queria matar ele”. E eu falo assim: “não, na verdade a gente tá servindo a cabeça do Mário de Andrade para que artistas indígenas devorem aquele cérebro magnífico e reutilizem os pensamentos de outras maneiras agora”. Eu até falo: “a gente só come o que a gente gosta”. Então, se a gente tá querendo devorar ou comer a antropofagia oswaldiana ou modernista, o cérebro do Mário de Andrade, é porque a gente gosta. (Baniwa, 2023)

Atualmente, “ReAntropofagia” é exibida com o acervo da Pinacoteca de São Paulo, devido a um acordo de comodato entre o artista e a instituição. Segundo o cronograma da instituição, essa exposição abriu simultaneamente à *Véxoa: nós sabemos* em outubro de 2020 e ficará em cartaz até dezembro de 2028. A exposição que exhibe a tela de Denilson é organizada de maneira não cronológica, o que nos orienta no processo de repensarmos os nomes canônicos do acervo do museu. O artista foi um dos consultores que trabalhou com a equipe curatorial para definir uma forma de exhibir essa “reorganização” do acervo composto por arte brasileira produzida a partir do século XIX.

A tela serve para “rever” esse acervo, nos trazendo uma nova perspectiva sobre a representação dos povos originários. Não vi a tela no Centro de Artes da UFF em 2019, por isso costumo associá-la à exposição na Pinacoteca de São Paulo. A memória criada pelo texto de Daniel Dinato é importante porque narra parte do percurso feito pela tela e pela Arte Indígena Contemporânea até as prestigiadas instituições paulistas.

Essa fala do artista aponta que a relação iconográfica da imagem com a cabeça de João Batista em uma bandeja não nos fornece respostas suficientes, pois o tema principal não é a violência ou o assassinato. Também não é satisfatório aproximar a cabeça de uma “natureza-morta de cozinha” como a de Frans Snyders: os corpos dos temperos e dos animais serão transformados pela culinária (do cru ao cozido), entretanto não se trata da obtenção do alimento para nutrir o corpo fisicamente ou de uma grande reflexão sobre o sentido da vida a partir de simbólicos objetos inanimados. A meu ver, o ponto de partida para analisar a arte indígena contemporânea não passa pela problematização histórica da arte. O Cubismo dialoga criticamente com o Renascimento e utiliza a natureza-morta, o estilo acadêmico mais menosprezado, para subverter a lógica da ontologia naturalista (Descola, 2023). A arte indígena tradicional advém dos grafismos e de imagens não realistas, não havendo qualquer diálogo com a crise da representação do século XX. A desconstrução do belo, presente no modernismo, está sempre questionando e se reportando ao que foi feito antes; um perfil de produção e de acúmulo do conhecimento também intrínseco às nossas práticas acadêmicas. Embora as obras sejam produzidas a partir da captura de técnicas brancas – no sentido de ser uma tecnologia trazida com a colonização –, a arte é apresentada principalmente como um palco estratégico para o ativismo indígena. Denilson nos orienta a nos tornarmos letrados em um vocabulário novo, proveniente da sua vivência como indígena Baniwa. Entendo que estamos diante de uma boa comida simbólica, útil para assimilar os pensamentos provenientes de “um cérebro magnífico” (Baniwa, 2023). Essas constatações nos fazem perceber mais uma captura da armadilha da Arte Indígena Contemporânea: somos constantemente chamados para usar o nosso vocabulário acadêmico e versado em História da Arte, mas as nossas expectativas são frustradas. O movimento da Arte Indígena Contemporânea não quer responder à tradição acumulativa, mas usá-la para introduzir o seu mundo cosmológico no nosso vocabulário. O cérebro é socializado e temperado à moda indígena, para expandirmos as nossas referências ao sermos apresentados ao gosto alimentar nativo.

A reivindicação estratégica de um lugar à mesa das discussões em torno do Centenário da Semana de 22 criaram o caráter “instantaneamente” histórico de “ReAntropofagia”. Denilson afirma que “a gente só come o que a gente gosta”, ao mesmo tempo que coloca a urgência dos artistas indígenas reconhecerem o seu lugar na arte moderna brasileira. O Centenário da Semana de 22 estava próximo, logo todos os setores acadêmicos e culturais estavam organizando os seus seminários, simpósios, exposições e debates sobre o tema. Denilson Baniwa afirma a importância de se reconhecer no Modernismo, para ocupar e reivindicar aquele espaço, apresentando um argumento basilar para validar o direito dos indígenas de representarem a si mesmos. Se pensarmos no lapso de 100 anos entre a Semana de 22 e o ano de 2022, podemos concluir que esse processo foi lento. De certa forma, envolve um processo de entender o que a Arte Indígena Contemporânea nos provoca a pensar com as suas leituras sobre a canônica obra modernista. Para sair da zona de conforto, o desafio aparece com algumas indagações: o que acontece com a obra de Mário de Andrade se passarmos a lê-la ao lado do que esses artistas nos dizem? Quais ferramentas a obra pictórica, escrita e curatorial de Denilson Baniwa nos fornece para continuarmos o infinito processo de aprender a ler um livro? Como resgatar Makunaimî da representação dos brancos?

2. Manifesto Antropófago (1928)

A captura de tecnologias não-indígenas pode ser lida como uma prática análoga aos processos simbólicos da antropofagia. Na fusão “místico-funerária” percebemos que o matador Araweté irá compartilhar do ponto de vista da vítima. Esse matador também se torna um “deus antecipado” e adquire o ponto de vista dos deuses antropófagos. Ou seja, a antropofagia é uma prática privilegiada de tomada do ponto de vista do outro, assim como do ponto de vista que o outro tem sobre você. Como esse vocabulário procedente dos estudos antropológicos pode nos ajudar a pensar sobre a decisão tática de antropofagizar a cabeça de Mário de Andrade em “ReAntropofagia”?

O Centenário da Semana de 22 ocorre próximo aos acontecimentos narrados, no momento em que um grupo de artistas e de escritores indígenas reivindicaram um lugar de reconhecimento dentro desse movimento artístico e literário “genuinamente brasileiro” (Bopp *apud* Azevedo, 2016, p. 43) e inaugural de uma tradição estética. Um dos pontos

de discussão, tal como observamos na atenção dedicada à tela “ReAntropofagia”, foi expresso na urgência de repensar o que ficou eclipsado dentro da fundamentação de uma arte moderna brasileira via *Manifesto Antropófago* (1928). Os modernistas paulistas reivindicam que no país dos antropófagos existe um modo de produzir arte que possui autonomia em relação ao que é europeu, mesmo que, contraditoriamente, uma das fontes de inspiração plástica seja proveniente do que estava em voga nas Vanguardas Históricas sedentas por formas primitivas. Em *Antropofagia – palimpsesto selvagem*, a multiartista Beatriz Azevedo (2016, p. 60) analisa o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, apontando que além do gênero textual conhecido como “manifesto de vanguarda”, a polissemia da palavra nos permite analisá-la como “algo evidente, flagrante, inegável, palpável – algo que se manifesta, que irrompe, que existe”. Azevedo desenvolve o seu argumento na esteira do que Antonio Candido (apud Azevedo, 2016, p. 61) interpretou na obra de Oswald como um “veemente desrecalque, por meio do qual as componentes cuidadosamente abafadas, ou laboriosamente deformadas pela ideologia tradicional, foram trazidas à tona da consciência artística”. O “desrecalque” oswaldiano manifesta o tema tabu da antropofagia, um elemento que estava em estado latente devido ao apagamento dos povos originários:

Mais do que a presença de ingredientes das vanguardas europeias na obra de Oswald, parece-me importante afirmar a antropofagia também como uma vanguarda, original e inovadora, em si mesma. Um “produto exportação”, como queria Oswald no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, para marcar uma posição de ponta para a cultura brasileira, ao contrário do papel subserviente na exploração de nossas matérias-primas pelos colonizadores. (Azevedo, 2016, p. 68)

Algumas páginas depois, Azevedo (2016, pp. 68) cita o “tempero, muito particular, da pluralidade tropical” que constitui “o caldo do moquém antropofágico – tudo reelaborado pelo ‘perfeito cozinheiro das almas deste mundo’, o *chef* Oswald de Andrade”. A culinária descrita entusiasticamente por Azevedo afirma a Antropofagia Modernista como uma refeição completa, não como um movimento que está em falta em relação ao que é europeu. Vale salientar que, para Oswald (apud Azevedo, 2016, p. 68), o “Surrealismo é um dos melhores movimentos pré-antropofágicos”. O manifesto é original e antropófago, um agente que come, sem necessariamente assimilar

completamente o que é colocado à mesa – afinal, no estômago existe também a indigestão.

Para lançar um movimento artístico brasileiro e imaginar o “bárbaro tecnizado”, a estratégia adotada por Oswald foi a apropriação da tecnologia antropófaga. A antropofagia praticada pelos Tupinambás é a inspiração principal do poeta. Para Viveiros de Castro (2018, p. 157), a tecnologia antropófaga opera segundo um complexo “bélico-sociológico” praticado pelos tupi-guarani do século XVI. O antropólogo escreve o prefácio “Que temos nós com isso?” que abre o livro de Azevedo, e conduzido pela abordagem da pesquisadora, retoma uma explicação sobre o tema da antropofagia:

Assim como Deleuze falava em imaginar-se um “Hegel filosoficamente barbudo”, Oswald imagina um Nietzsche antropofagicamente nu, de cocar e tacape, devorando alegremente um inimigo “sagrado” – isto é, o inimigo como positividade transcendental, não como mera facticidade negativa a serviço da afirmação de uma identidade, um não Eu que me serve para definir-me como um Eu. Comer o inimigo não como forma de “assimilá-lo”, torna-lo igual a Mim, ou de “negá-lo” para afirmar a substância identitária de um Eu, mas tampouco transformar-se nele como um *outro Eu*, mimetiza-lo. Transformar-se, justo ao contrário, *por meio dele*, transformar-se em um *eu Outro*, autotransfigurar-se com a ajuda do “contrário” (assim os velhos cronistas traduziam a palavra tupinambá para “inimigo”). Não um ver-se no outro, mas ver o outro em si. Identidade “ao contrário”, em suma – o contrário de uma identidade. A antropofagia não é uma ideologia da brasilidade, da “identidade nacional”. Ela não surgiu no Brasil por acaso, sem dúvida. Mas o Brasil surgiu por acaso – e, infelizmente, como se sabe, em dia de chuva. Daí o português... (Castro, 2016, pp. 15-16)

A leitura de Azevedo afirma a antropofagia como um conteúdo submerso da formação brasileira, no qual podemos pensar na antropofagia sempre como uma prática metafórica, em que o foco da experiência recai no processo de autotransfiguração em *eu Outro*. O consumo ritual da carne faz parte de um modo de apreensão cognitiva da realidade, no qual Oswald investiga para torná-lo manifesto. Acredito que, ao continuarmos a escavação arqueológica desse saber a partir das formulações de Denilson Baniwa, adquirimos mais um meio para expandimos as nossas ferramentas epistemológicas para atuarmos no processo de “desrecalque” necessário para analisarmos o nosso violento passado-presente colonial. No final do bilhete presente na tela “ReAntropofagia”, Denilson afirma: “Que desta longa digestão renasça Makunaimê e a antropofagia originária que pertence a nós, indígenas” (Baniwa, 2018). É valioso lembrarmos para quem essa tela é endereçada: os artistas indígenas que participaram da

exposição *ReAntropofagia* (2019). Ela não é necessariamente uma afronta endereçada aos não-indígenas, mas um chamamento para os pares de Denilson. Portanto, a tela-documento é um convite para que os parceiros indígenas se apresentem como autores que devem ser consultados, para que sejam presenças cada vez mais ativas como aqueles que possuem a autoridade de narrar o seu universo cosmológico.

O reconhecimento dentro da Antropofagia Modernista é um meio para fazer a *reantropofagia*, um conceito original, na qual a autoria é genuinamente indígena. A tela de Denilson exige que o indígena não seja apenas um informante ou um tema, mas que sejam reconhecidos e validados como os “antropófagos de verdade” (Baniwa apud Diniz, 2020, p. 74). Porém, os modernistas organizaram um discurso e publicaram primeiro. O direito de resposta indígena elaborado por Denilson Baniwa esclarece essa história, afirmando que os indígenas são os verdadeiros autores da antropofagia.

Considerações finais

Eduardo Sterzi no pequeno texto de apresentação à edição de *Macunaíma* lançada pela Ubu em 2017, intitulado “A irrupção das formas selvagens”, nos fornece pistas para lermos a rapsódia sob a perspectiva do encontro e da tradução estabelecidos na transposição entre o mundo ocidental e o mundo nativo:

Não por acaso, Oswald de Andrade reconheceu em *Macunaíma*, apesar de Mário jamais ter aderido àquele movimento, a grande realização literária da antropofagia, isto é, da tentativa, por ele teorizada, de repensar a história do Ocidente (e do Cosmos) a partir da margem imprevista, extremo-ocidental mas também pós-ocidental, proporcionada pela “descoberta” (na verdade, invasão) da América pela Europa e pela irrupção desconcertante dos nativos do Novo Mundo na imaginação universal. Com a diferença importante, com relação a suas fontes filosóficas, como Montaigne e Rousseau, de trazer à cena não mais o ‘bom selvagem’, mas o ‘mau selvagem’, livre da sombra da catequese católica e capitalista, capaz de colocar tudo o que existe sob o signo da devoração, que é sempre *entredévora*: esse é, aliás, o pulo do gato do canibalismo ameríndio, em que comer o inimigo é não mera destruição e assimilação do outro corpo, mas, antes de tudo, um modo de experimentar o ponto de vista do inimigo sobre todas as coisas, especialmente sobre si [...]. Modo de experimentar a multiplicidade fundamental do mundo, que não cabe em qualquer forma do Um (nação, identidade, o homem, o ser etc).” (Sterzi, 2017, p. 221)

Com essa afirmação de Sterzi podemos esclarecer ao menos duas confusões comumente associadas à Antropofagia Modernista: Mário de Andrade não escreveu

Macunaíma sob a conceituação de Oswald de Andrade e a noção de antropofagia oswaldiana não é a tentativa de formulação de identidade nacional para reforçar a ideia de um povo ou de uma nação. Segundo Sterzi (2017, p. 221) é o “nenhum-caráter macunaímico” que aproxima *Macunaíma* do *Manifesto Antropófago*: “Só me interessa o que não é meu”. Nessa abordagem ao tema, a antropofagia aparece como uma prática de *entreddevoração* que permite experimentar “o ponto de vista do inimigo sobre todas as coisas, especialmente sobre si mesmo”. Um corpo tecnologicamente apto para experimentar o ponto de vista do inimigo é um corpo taticamente mais preparado para vida, seja no contexto social da guerra ou da paz. *Macunaíma* é antropófago porque cria discursos pela via da *entreddevoração* estabelecida nos estranhos encontros que ocorrem dentro do livro e além do livro. Como poderíamos pensar as diversas agências que são movimentadas nesse mote de repensar o ocidente e o Cosmos “a partir da margem imprevista”? Como o discurso da antropofagia pertencente aos povos originários é transposto dentro do *desrecale* manifestado na Antropofagia Modernista?

Rever a história a partir do direito de resposta histórico reivindicado por Denilson Baniwa significa ler Mário de Andrade e Oswald de Andrade em paralelo ao que nos dizem os escritores e artistas indígenas, para que possamos criar um léxico linguístico e teórico no qual o mundo dos povos originários seja somado ao vocabulário de todos nós. Mário e Makunaimê foram embranquecidos pela fortuna crítica, algo que Denilson problematiza ao resgatar tanto Makunaimê, quanto Mário de Andrade do embranquecimento: a cabeça de Mário de Andrade fusionada com Grande Otelo é a representação de um homem negro. Artigos produzidos por autores não-indígenas já analisam a relação entre as obras de Jaider Esbell e Denilson Baniwa e a obra de Mário de Andrade; são eles: “A metamorfologia de Macunaíma: notas iniciais” (2020) de Alexandre Nodari, “Macunaíma e outros heróis, ontem e hoje” (2023) de Marília Routhier e “Jaider Esbell, Makunaimã manifesto e a cosmopolítica da Arte Indígena Contemporânea” (2022) de Marília Librandi. Esse grupo de textos nos apresenta alternativas de leitura para a obra de Mário de Andrade, reafirmando o engajamento em ler *Macunaíma* à luz da antropologia perspectivista e das cosmologias ameríndias. Dentre os indígenas, Jaider Esbell, ao reivindicar o reconhecimento da sua filiação como neto de Makunaimê, também acrescenta novos caminhos para repensarmos a fortuna crítica de *Macunaíma*. A proposta é que os regimes discursivos indígenas e não-indígenas se

sobreponham, para podermos esboçar um contorno para o Makunaimê da arte e da literatura indígena contemporânea e do Macunaíma de Mário de Andrade, na intenção de multiplicar os pontos de vista, de escuta e de discurso que podem contribuir na elaboração de algumas respostas para essas questões. Encerro o artigo com mais problemas do que soluções, pois como colocado nas pressuposições logo no começo do texto, espero que esse seja apenas o início de uma conversa *ainda por fazer* sobre Makunaimê.

REFERÊNCIAS

AMPARO, P. **Da miçanga à ReAntropofagia**: traduções da arte indígena. Orientador: João Camillo Penna. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras (Ciência da Literatura). Rio de Janeiro, 2025.

ANDRADE, M. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Apresentação: Eduardo Sterzi. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

AZEVEDO, B. **Antropofagia** – Palimpsesto selvagem. Prefácio “Que temos nós com isso?”: Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

AZEVEDO, B.; FRANCIS, L. “Será esse o futuro do século XXI?”. In: **Das Questões**, [S. l.], v. 11, n. 1, 2021. pp. 109-130.

BANIWA, D.; QUEIROZ, E.; TECANA, D. “Entre vistas, mundos e rios: arte e tecnologia digital na pussanga de Denilson Baniwa”. In: **Palíndromo**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 13, n. 29. Janeiro-Abril, 2021. pp. 250-267.

CARDOSO, M. R. “Macunaíma e outros heróis, ontem e hoje”. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 25, n. 50, pp. 12-26, set./dez., 2023.

CASTRO, E. V. “A antropologia perspectivista e o método de equivocação controlada”. In: **A floresta de cristal**: ensaios de antropologia. São Paulo: n-1 edições, 2024. pp. 57-80.

_____. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

_____. **Metafísicas canibais**: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu Editora, n-1 edições, 2018.

DESCOLA, P. **As formas do visível**: uma antropologia da figuração. Trad. Mônica Kalil. São Paulo: Editora 34, 2023.

DINATO, D. “ReAntropofagia: a retomada territorial da arte”. In: **MODOS: Revista de História da Arte**. Campinas, v. 3, n. 3, pp. 276-284, set. 2019.

DINIZ, C. “Questionar para reafirmar: Reflexões sobre o ‘rolezinho’ curatorial e político da 33ª Bienal de São Paulo”. In: **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 3, n. 1, p. 250–265, 2019. DOI: 10.24978/mod.v3i1.4088.

_____. “Street fight, vingança e guerra: artistas indígenas para além do ‘produzir ou morrer’”. In: **Revista Espaço Ameríndio**. Porto Alegre, v. 14, n. 1, pp. 66-88, jan./jul.2020.

DORRICO, J. “A fortuna crítica (da exclusão): Makunaimê na Literatura Indígena Contemporânea”. In: **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**. São Paulo, n. 14, pp. 112-131, julho, 2022.

ESBELL, J. “Makunaima, o meu avô em mim!” In: **Iluminuras**. Porto Alegre, v. 19, n. 46, pp. 11-39, jan/jul, 2018.

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

LIBRANDI, M. “Jaider Esbell, Makunaimã manifesto e a cosmopolítica da Arte Indígena Contemporânea”. In: **Modernismos 1922-2022**. Org: Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

NODARI, A. “A metamorfologia de Macunaíma: notas iniciais”. In: **Crítica Cultural – Critic**, Palhoça, SC, v. 15, n. 1, pp. 41-67, jan./jun. 2020.

SÁ, L. “Macunaíma e as fontes indígenas”. In: **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

PERA, L. R. M. “Políticas da indigestão (Antropofagia revisitada)”. In: **ARS** (São Paulo), 20(45), 470-516. 2022.

PITTA, F. M. “A ‘breve história da arte’ e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje”. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 3, pp. 223-257, 2021.

TERENA, N. “Manifestações estéticas indígenas – pensar o fazer arte indígena no Brasil”. In: **Revista ESTADO da ARTE**, v. 3, n. 2. Uberlândia: jul./dez. 2022. pp. 457-463.

_____. (curadoria). **Véxoa: Nós sabemos**. Textos: Naine Terena, Daniel Mundukuru, Denilson Baniwa, Gustavo Caboco e Ilana Goldstein. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

“Denilson Baniwa: a reantropofagia”. In: **Canal Inconsciente Coletivo**. Disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=bAySt92G0jQ>. Acesso em 5 de agosto de 2025.

“Hackeando a 33 Bienal de Artes de SP”. In: **Denilson Baniwa**. Disponível no *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI> Acesso em 19 de abril de 2025.

“#34bienal (Entrevista/Interview) Jaider Esbell”. In: **Bienal de São Paulo**. 2020. Disponível no *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=lQ5wTGyYXY0&t=383s>. Acesso em 5 de agosto de 2025.