

# O MODERNISMO REVISITADO PELA ARTE INDÍGENA: DENILSON BANIWA E A RE-ANTROPOFAGIA

## MODERNISM REVISITED THROUGH INDIGENOUS ART: DENILSON BANIWA AND RE-ANTHROPOPHAGY

Jucimara Braga Alves (ULBRA)

[jubra40xx@gmail.com](mailto:jubra40xx@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-8077-078X>

Edgar Roberto Kirchof (ULBRA)

[edgar.kirchof@ulbra.br@gmail.com](mailto:edgar.kirchof@ulbra.br@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-1072-2547>

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma discussão sobre como o artista plástico Denilson Baniwa tensiona e ressignifica a relação do modernismo brasileiro com as culturas indígenas do Brasil através de sua obra. Para atingir os seus objetivos, o artigo é dividido em quatro seções. Na primeira, discute-se a perspectiva eurocêntrica de arte indígena e como historicamente os artefatos produzidos por povos não europeus foram avaliados com base em categorias binárias que discriminam entre a arte verdadeira e objetos utilitários. Na segunda seção, é apresentado um breve contexto do movimento modernista no Brasil. Na terceira seção, discute-se a influência do primitivismo modernista sobre vários modernistas brasileiros, especialmente em Oswald e Mário de Andrade. Por fim, na última seção, apresenta-se uma reflexão sobre como Baniwa desconstrói o movimento modernista através de sua obra, com destaque para algumas de suas obras selecionadas e para sua poética da re-antropofagia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Antropofagia; arte indígena; modernismo; primitivismo.

**ABSTRACT:** In this article, we discuss how the Brazilian artist Denilson Baniwa redefines the relationship between Brazilian modernism and indigenous cultures in his work. The article is divided into four sections. The first section examines the Eurocentric perspective of indigenous art and how non-European artifacts were historically evaluated based on binary categories that discriminated between true art and utilitarian objects without artistic value. The second section briefly presents the modernist movement in Brazil. The third section discusses the influence of modernist primitivism on several Brazilian modernists. Finally, the last section reflects on how Baniwa deconstructs modernism through his work, highlighting some of his selected works and proposing a re-antropophagy movement.

**KEYWORDS:** *Anthropophagy; Indigenous art; Modernism; Primitivism.*

*A história da arte é um livro que resume graficamente o genocídio dos povos indígenas. O genocídio da invisibilidade, do estereótipo, do racismo repetido a cada dia. O que somos nós? Peças raras? Exóticas? Guardadas em caixinhas em museus depois de mortos? Nós somos povos vivos, livres, dignos. Somos e sempre fomos contemporâneos.*

*(Daiara Tukano, Ativação Morî' erenkato eseru' - Cantos para a vida com Daiara Tukano e Jaider Esbell).*

### ***1 Palavras iniciais***

Este artigo tem como objetivo discutir sobre o modo como o artista plástico Denilson Baniwa tensiona e ressignifica a relação do modernismo brasileiro com as culturas indígenas do Brasil por meio de sua obra. Embora o movimento modernista, em especial em sua "fase heroica" (BOSI, 1994), tenha conferido centralidade para o índio e as culturas indígenas em suas discussões sobre a formação da identidade nacional, Baniwa e outros artistas indígenas contemporâneos afirmam que o movimento se apropriou de elementos dessas culturas sem uma compreensão adequada ou respeito por sua origem e significado. Em face desse contexto, Baniwa busca desafiar os estereótipos presentes na arte e na literatura brasileiras em relação à cultura dos povos originários e retomar o lugar de fala dos indígenas como sujeitos legítimos para representar, artisticamente, suas próprias histórias, mitos e práticas culturais.

Para atingir seus objetivos, este artigo está estruturado em quatro seções. A primeira traz uma discussão sobre a arte indígena na perspectiva do eurocentrismo, com a finalidade de demonstrar que, historicamente, no Ocidente, artefatos produzidos por povos não europeus foram descritos e avaliados com base em categorias binárias que discriminam entre a arte verdadeira e objetos utilitários sem valor artístico. Na segunda seção, há uma breve apresentação do movimento modernista no Brasil, com ênfase em sua fase inicial, com o objetivo de fornecer um contexto para a compreensão da proposta estética e política de Denilson Baniwa. Visto que vários modernistas brasileiros foram influenciados pela tendência do "primitivismo modernista" que estava presente em alguns movimentos de vanguarda europeia, esse conceito também é discutido, na terceira seção do artigo. Por fim, a última seção é dedicada

a uma reflexão sobre o modo como Denilson Baniwa desconstrói o movimento modernista a partir de sua obra, tendo sido selecionados, neste recorte, os seguintes trabalhos: *Re-antropofagia* (2019), *O antropólogo moderno já nasceu antigo* (2019), *Modernismo: deciframe ou te devoro* (2021), *“tupi, or not tupi that is the question”* (2021).

As reflexões apresentadas aqui são um recorte de uma pesquisa mais ampla sobre a obra do artista indígena Denilson na perspectiva decolonial. Alguns dos acervos utilizados para o mapeamento e a seleção das suas obras são o site do Prêmio PIPA, em que se encontra uma página destinada à apresentação e à divulgação dos seus trabalhos; o site da Behance – portfólio on-line, onde Denilson disponibilizou entrevistas, ilustrações, registros em exposições, vídeos performances, *podcasts* e alguns registros de suas obras; e o catálogo do artista no site da Universidade de São Paulo (USP).

## ***2 Arte indígena: para além do eurocentrismo***

A arte produzida pelos povos originários foi considerada, pelos europeus, predominantemente como uma arte menor ou, o mais das vezes, como mero artesanato, ou seja, artefatos utilitários que não possuíam valor estético ou artístico. No entanto, os povos ameríndios, nos objetos que criavam para os mais diversos fins, revelaram, com muita frequência, uma preocupação estética única, sensível e relacionada com cosmologias míticas e religiosas. Uma das razões por que a arte dos povos originários foi considerada de menor valor é o fato de que muitos discursos produzidos sobre essas obras, no Ocidente, estiveram alinhados com a visão de mundo eurocêntrica associada aos processos de colonização iniciados em países europeus já na Idade Média e estendidos para além da Europa a partir do século XVI, com o início das navegações. Para Shohat e Stam (2006), o colonialismo europeu foi bem-sucedido, do ponto de vista da conquista de territórios em nível global, justamente porque submeteu o mundo todo a um regime único e universal de verdade e de poder, dentro do qual a cultura europeia é o centro a partir do qual todas as demais culturas devem ser julgadas e avaliadas. Em seus termos,

O colonialismo é o etnocentrismo armado, institucionalizado e globalizado. O processo colonial teve início em expansões internas na Europa (as Cruzadas, a invasão inglesa da Irlanda, a reconquista espanhola), deu um salto gigantesco com as “viagens de descobrimento” e a instituição do escravismo e atingiu seu apogeu, como imperialismo, com a virada do século, quando a parcela da superfície do planeta controlada por poderes europeus aumentou de 67% (em 1884) para 84,4% (em 1914),

situação que começou a se reverter apenas com a desintegração do impérios coloniais europeus depois da segunda guerra mundial (SHOHAT; STAM, 2006, p. 41).

O eurocentrismo pode ser caracterizado, portanto, como uma corrente de pensamento poderosa em que se constrói uma visão de mundo totalizante, da qual fazem parte representações estereotipadas de regiões, populações e culturas não europeias. Na perspectiva eurocêntrica, artefatos produzidos por povos não europeus com intenções estéticas são geralmente descritos e avaliados a partir de categorias dualistas e excludentes que opõem a arte genuína, de um lado, a objetos utilitários e sem valor artístico, de outro, destacando-se, nesse contexto, os conceitos “arte” e “artesanato”. Néstor García Canclini (2008) propôs uma discussão sobre a maneira como esses conceitos são mobilizados para caracterizar as produções dos povos ameríndios da América Latina. Nessa dicotomia, para a visão ocidental clássica, a arte é concebida como “movimento simbólico desinteressado, um conjunto de bens ‘espirituais’ nos quais a forma predomina sobre a função e o belo sobre o útil” (CANCLINI, 2008, p. 242); já o artesanato é compreendido como o “reino dos objetos que nunca poderiam dissociar-se de seu sentido prático” (CANCLINI, 2008, p. 242). Como destaca Canclini, nessa oposição, várias relações de poder estão em disputa, tais como a distinção entre o culto e o popular, bem como entre o tradicional e o moderno. Por ser considerado um produto de menor valor nessa hierarquia, historicamente o artesanato foi “visto como produto de índios e camponeses, de acordo com sua rusticidade, com os mitos que aparecem em sua decoração, com os setores populares que tradicionalmente o fazem e o usam” (CANCLINI, 2008, p. 243).

O conceito essencialista de arte universal que é mobilizado nos discursos eurocêtricos vem sendo desconstruído, recentemente, entre artistas e críticos ocidentais, mas também entre os artistas indígenas. Nesse contexto, são questionados os dualismos clássicos utilizados para categorizar as produções artísticas de povos não europeus. O intelectual indígena Ailton Krenak, por exemplo, em entrevista a Pedro Cesarino, discute sobre a categorização da arte indígena enquanto artesanato e conclui, assim como Canclini, que essa demarcação de fronteiras serve apenas para excluir as produções dos indígenas do campo artístico legitimado:

Todo mundo que eu conheço dança, canta, pinta, desenha, esculpe, faz tudo isso que o Ocidente atribui a uma categoria de gente, que são os artistas. Só que em alguns casos são chamados de artesãos e suas obras são chamadas de artesanato, mas, de novo, são categorias que discriminam o que é arte, o que é artesanato, o que é um artista, o que é um artesão (KRENAK, 2016 apud CESARINO, 2016, p. 192).

Além de questionarem a visão eurocêntrica que embasou juízos de valor depreciativos em relação à produção artística dos povos ameríndios, nos últimos anos, vários artistas

indígenas brasileiros também vêm ocupando espaços institucionais que antes lhes eram negados, destacando-se nomes como Denilson Baniwa, Sallisa Rosa, Jaider Esbell, Gustavo Caboco e Natália Lobo, Sueli Maxakali, Arissana Pataxó, Ailton Krenak e muitos outros. O movimento encabeçado por esses artistas defende uma arte indígena engajada, ou seja, uma arte voltada para a luta e a resistência dos povos originários, os quais estiveram, por muito tempo, às margens da sociedade branca e não indígena. Em seu estudo sobre as produções indígenas contemporâneas, Quesada (2019) colocou em relevo o aspecto politizado e militante dessas obras a partir do conceito “ativismo indígena”, o qual se refere a um tipo de arte ativista envolvida especificamente com as questões indígenas contemporâneas. Para ele,

O ativismo indígena faz referência ao trabalho artístico contemporâneo de indivíduos indígenas que se utilizam das ferramentas comunicacionais da arte contemporânea para realizar críticas que demandam ativismo contra o sistema político da sociedade brasileira envolvente, principalmente no que tange ao diálogo, o (des)respeito, o reconhecimento dos direitos indígenas e as disputas travadas com relação às demarcações territoriais das diferentes etnias indígenas no Brasil. Da mesma forma, elaboram críticas e reflexões sobre o sistema econômico capitalista neoliberal e a invasão de grandes corporações extrativistas depredatórias, o avanço do agronegócio no Brasil e as guerras silenciosas existentes em territórios indígenas demarcados ou em vias de demarcação. Denunciam por meio da arte a violência e os assassinatos cometidos contra a população indígena, assim como lutam pelo respeito à natureza, a sustentabilidade do planeta e o respeito de todas as áreas de proteção ambiental. Há também questionamentos importantes desses artistas indígenas sobre o próprio sistema de arte institucional hegemônico que habitualmente excluía os artistas indígenas de seus circuitos nacionais ou internacionais (QUESADA, 2019, p. 83).

Um dos motivos que permitiu aos críticos de arte reduzir toda a arte dos povos ameríndios à categoria de artesanato ao longo da história é o fato de que os povos originários “não partilham nossa noção de arte” (LAGROU, 2010, p. 1). Estudos na área da antropologia permitiram concluir que não existe, nas culturas indígenas, um termo equivalente ou proporcional aos conceitos ocidentais de “arte” e “estética”, pois o modo de projetar e criar belos artefatos, no campo artístico indígena, processa-se de modo diferente do ocidental. Denilson Baniwa nos ajuda a compreender o lugar da arte na vida dos indígenas quando explica que, “na comunidade, não há uma distinção do que é arte ou do que é vida, o cotidiano está ligado entre o construir uma pintura com pigmentos naturais nas paredes da casa de rituais (tal qual os afrescos) e fazer uma roça, ambos são conhecimentos que são passados através de gerações” (BANIWA, 2019, n. p.).

### ***3 O Modernismo no Brasil***

Como esclarece Bosi (1994), o modernismo enquanto um movimento estético e literário foi introduzido, no Brasil, já no início do século XX, por alguns escritores brasileiros que “traziam da Europa notícia de uma literatura em crise” e que acabaram institucionalizando esse movimento, em solo brasileiro, ao organizarem, em 1922, a Semana de Arte Moderna (BOSI, 1994, p. 332). As inquietações desse grupo se alinhavam com os interesses de parte da elite econômica da época — impulsionada pela exportação do café —, a qual desejava promover, no Brasil, as mesmas transformações que viam chegar à Europa e que eram percebidas como marcos da modernidade por alguns movimentos de vanguarda, principalmente o futurismo: automóveis, luz elétrica, mecanização, industrialização etc. Oswald de Andrade, em um de seus aforismos, caracterizou de “economia de sobremesa” a relação dessa elite com a cultura europeia: ao mesmo tempo em que exportava café, açúcar e cacau, importava as últimas modas, invenções e modelos estéticos e literários dos países europeus. Nos termos de Carlos A. Jáuregui, “esses bens culturais - signos da prosperidade do capitalismo internacional - conferiam uma cara moderna para a prosperidade ainda predominantemente agrária da burguesia paulista” (JÁUREGUI, 2005, p. 586). A união dos interesses dessa elite e da intelectualidade progressista da época, portanto, tornou possível a realização da Semana de Arte Moderna e a consequente institucionalização do modernismo no Brasil.

Alguns dos principais artistas identificados com as vanguardas europeias e que forneceriam os fundamentos ideológicos do modernismo brasileiro em sua fase inicial foram Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Villa-Lobos, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira. Ainda segundo Bosi (1994), embora compartilhassem um ideal comum relacionado com a necessidade de, através do experimentalismo com a linguagem, romper com padrões estéticos considerados desgastados — especialmente os padrões ditados pelo Parnasianismo na literatura —, esses artistas acabaram seguindo movimentos, ideias e poéticas diversas. Assim sendo, é inadequado definir o Modernismo brasileiro a partir de um fundamento artístico e ideológico único e homogêneo. Antonio Candido explicou essa heterogeneidade afirmando que “os modernistas vão inspirar-se em parte, de maneira algo desordenada, nas correntes literárias de vanguarda na França e na Itália” (CANDIDO, 2006, p. 127). Algumas das principais referências mobilizadas pelos integrantes do movimento, em sua fase inicial, foram o primitivismo de Picasso, o futurismo de Marinetti, o futurismo conforme

delineado na revista portuguesa *Orfeu*, o neo-simbolismo de Paul Éluard, os experimentalismos de Apollinaire, Max Jacob e Blaise Cendrars, entre vários outros.

Oswald de Andrade é considerado, pela historiografia da literatura brasileira, como o "primeiro importador do futurismo" no Brasil (BRITO, 1974, p. 29), o que teria ocorrido após seu retorno de uma viagem a Paris, em 1912, onde tivera contato com o Manifesto Futurista do poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti. Em seu manifesto, entre outros pontos, Marinetti defendia que “a literatura deveria estar comprometida com a nova civilização técnica, combatendo o academicismo, as quinquilharias e os museus, e exaltando o culto às ‘palavras em liberdade’” (BRITO, 1974, p. 29). Essas ideias tiveram grande impacto sobre Oswald, mas também ressoaram fortemente entre a intelectualidade mais progressista da época que habitava os grandes centros urbanos do Brasil, principalmente São Paulo, pois, embora em um grau menos acentuado do que na Europa, os avanços técnicos da modernidade — a energia elétrica, a industrialização, os automóveis etc. — também se faziam visíveis nesses centros. Além disso, no âmbito social, vários episódios marcantes apontavam para a emergência de novos cenários político-sociais, como “as grandes greves de 1917, 1918, 1919 e 1920, em São Paulo e no Rio, a fundação do Partido Comunista em 1922. No setor burguês, [...] a fermentação política desfechada no levante de 1922, mais tarde na revolução de 1924” (CANDIDO, 2006, p. 127).

Os intelectuais e artistas que inauguraram o modernismo em solo brasileiro nutriam o sentimento de que a literatura e as artes nacionais precisavam de renovação para acompanhar, de forma realmente significativa, todas essas transformações, pois o modelo literário predominante, até então, ainda era o Parnasianismo com sua ênfase em formas rebuscadas e demasiadamente artificiais. Nos termos de Brito “O Brasil avançava materialmente, aproveitava-se dos benefícios da civilização, mas, no plano da cultura, não renunciava ao passado. Estava preso aos mitos do bem dizer, do arduamente composto, das dificuldades formais” (BRITO, 1974, p. 32). Ao entrarem em contato com os experimentalismos realizados por artistas associados com os movimentos de vanguarda na Europa e também com as notícias sobre a ebulição cultural causada pelas suas intervenções no velho continente, especialmente os ataques ao pensamento burguês, esses intelectuais brasileiros tomaram esses movimentos como fonte de inspiração.

Dois anos após a Semana, Oswald de Andrade lança o que seria o primeiro manifesto modernista brasileiro, intitulado Manifesto Pau-Brasil, no qual os *tropoi* futuristas que predominavam em seu discurso sobre a identidade nacional até então, de certa forma, são mesclados com ou substituídos por uma nova imagem, a qual remonta à principal mercadoria

brasileira de alto valor no início do período colonial: o pau-brasil. Em sua interpretação desse manifesto, Benedito Nunes (1978) concluiu que Oswald estava propondo uma espécie de educação da sensibilidade através da estética que está na base da poesia pau-brasil; nela, o artista estaria ensinando o leitor brasileiro a “ver com olhos livres os fatos que circunscrevem sua realidade cultural, e a valorizá-los poeticamente, sem excetuar aqueles populares e etnográficos, sobre os quais pesou a interdição das elites intelectuais, e que melhor exprimem a originalidade nativa” (NUNES, 1978, p. XX). Em poucos termos, nesse manifesto, nasce o embrião de uma crítica cultural que pretende fazer uma síntese entre, de um lado, a tradição europeia herdada pela elite brasileira e, de outro, “o amálgama de culturas primitivas, como a do índio e a do escravo negro, que teve por base” (NUNES, 1978, p. XX).

Esse projeto foi levado adiante no “Manifesto Antropofágico”, de 1928, e nas edições da *Revista de Antropofagia*, que foi editada de 1928 a 1929. Dentre os vários temas presentes nesse manifesto — o qual foi escrito de forma intencionalmente aberta e polissêmica —, um dos mais produtivos é a ideia da antropofagia como metáfora para descrever os processos de apropriação, assimilação e hibridação cultural que já haviam sido assinalados no “Manifesto Pau-Brasil”. De forma muito simplificada, é possível afirmar que a antropofagia consistia “na ‘deglutição’ dos elementos estrangeiros, adaptando-os à realidade cultural de cada povo e pondo-os à serviço da expressão nacional” (TELLES, 2022, p. 57). Por outro lado, ao mesmo tempo em que põe em relevo uma prática cultural dos povos indígenas do Brasil, a ideia do canibalismo também servia como “*metáfora de choque* vanguardista contra a tradição, o Romantismo indianista, as instituições acadêmicas, o conservadorismo católico e o nacionalismo xenofóbico” (JÁUREGUI, 2005, p. 578).

É importante destacar que a ideia desse movimento nasceu a partir de uma pintura com que Tarsila do Amaral presenteara Oswald de Andrade por ocasião de seu aniversário em janeiro de 1928: o Abapuru (uma junção de vocábulos tupi que significam ‘comedor de gente’). A figura de um gigante nu, em postura de “pensador”, com um corpo enorme e uma cabeça pequena ao lado de um cacto revela uma clara influência das estéticas do cubismo e do primitivismo e permite perceber que, por mais que os modernistas tivessem a intenção de incluir as culturas indígenas nos discursos sobre a formação da identidade nacional, suas referências sobre como representar o índio foram buscadas na Europa e não no índio histórico e em suas culturas. Segundo Jáuregui,

o índio do modernismo brasileiro é o resultado de um roubo simbólico, como também o foi em seu momento do Romantismo indianista. Em ambos os casos, estamos

falando de um índio-artefato e, em última instância, de um fetiche cultural. O antropófago não é um indígena tupi e sim, o personagem conceitual da cultura nacional moderna, como antes havia sido da nação no século XIX (JÁUREGUI, 2005, p. 605).

#### ***4 Primitivismo***

Em termos muito amplos, o primitivismo pode ser entendido como uma "idealização da ideia do primitivo" (ETHERINGTON, 2018, p. VII), sendo que, originalmente, essa perspectiva não teve início nos movimentos de vanguarda e tampouco no modernismo europeu, mas em teorizações filosóficas realizadas já durante o Romantismo. Filósofos como Jean-Jacques Rousseau, na França, e Johann Gottfried von Herder, na Alemanha, são exemplos clássicos de como certos pensadores românticos contrastavam ideias de pureza essencial, bondade e autenticidade com a ideia de civilização, a fim de representar a decadência e a alienação, estas últimas associadas à vida urbana. Nos estudos pós-coloniais contemporâneos, esse tipo de idealização é visto como “uma projeção ideológica unidirecional do colonizador sobre o colonizado: um ‘discurso’ racial e imperialista segundo o qual artistas e pensadores ocidentais idealizam aqueles povos não-ocidentais que eles supõem serem ‘primitivos’.” (ETHERINGTON, 2018, p. VII)

Ao longo do século XIX, vários artistas europeus foram influenciados por essa oposição entre o primitivo “autêntico” e “puro”, de um lado, e o civilizado “decaído”, de outro, o que os levou a buscar inspiração para a produção artística em espaços e localidades considerados ainda não corrompidos pelo processo civilizatório, tais como vilarejos remotos, cidades interioranas e aldeias habitadas por camponeses e agricultores. Considerado pela crítica como um dos precursores do primitivismo moderno, antes de seu contato com a cultura da Polinésia, o pintor francês Eugène-Henri-Paul Gauguin, por exemplo, havia se mudado para a Bretanha, onde acreditava ter encontrado um ambiente ideal para produzir uma arte mais autêntica e “primitiva”. Em correspondência com sua esposa, ele se expressou da seguinte forma sobre aquele lugar: “Eu amo a Bretanha. Acho algo selvagem, primitivo aqui. Quando meus tamancos ecoam nesta terra de granito, ouço a nota surda, abafada, poderosa que busco na pintura” (GAUGUIN apud PERRY, 1993, p. 8).

Posteriormente, Gauguin, assim como vários outros artistas europeus, passaram a buscar os ideais associados ao “primitivo” também fora da Europa, nomeadamente nas culturas de povos que habitavam os territórios colonizados pelas potências europeias da época. É

fundamental salientar, nesse sentido, que essas culturas não eram taxadas de primitivas pelos colonizadores por causa de sua suposta pureza ou autenticidade — conforme defendiam os artistas e críticos de arte —, e sim por serem presumidamente menos evoluídas e, portanto, atrasadas e iletradas. Como se percebe, no final do século XIX e início do século XX, as visões do colonizador e do artista quanto à ideia do primitivo são diametralmente opostas no que diz respeito ao juízo de valor atribuído a esse conceito. Por outro lado, ambas partem de um mesmo pressuposto, a saber, de que, fora da Europa, não há civilização avançada, pois o valor do primitivo, para a arte de vanguarda, reside justamente no fato de ser pura, ou seja, intocada pelos valores da civilização.

Além disso, o próprio contato dos artistas europeus com essas culturas foi possibilitado e facilitado pela dinâmica da colonização. As obras de Gauguin em sua fase do Taiti, por exemplo, estão diretamente relacionadas ao imperialismo francês que levou à colonização de áreas da Polinésia. O historiador Robert Goldwater (1986) explica que o interesse de artistas europeus, no século XIX e XX, pela arte de povos aborígenes da Oceania, dos nativos da África, bem como de outras populações que os europeus denominavam, à época, de primitivas, não está ligado apenas aos processos de colonização e subjugação dessas regiões por diferentes nações europeias durante aquele período, mas também à emergência de um interesse antropológico crescente pelas culturas encontradas naqueles lugares, o qual era sustentado principalmente pelo prestígio de intelectuais ligados à antropologia evolucionista, tais como James George Frazer e Edward Burnett Tylor:

em uma época em que os franceses, assim como os britânicos e alemães, estavam expandindo suas conquistas coloniais na África e nos Mares do Sul, e estabelecendo museus etnográficos e diversas formas de estudo antropológico institucionalizado, os artefatos dos povos colonizados eram amplamente vistos como evidências de sua natureza 'bárbara' e não civilizada, de sua falta de 'progresso' cultural. Essa visão foi reforçada pela crescente popularidade das teorias pseudo-darwinianas de evolução cultural (PERRY, 1993, p. 6).

Muitos artistas ligados aos movimentos de vanguarda e ao modernismo, na Europa, valeram-se de obras e artefatos expostos nesses museus para criarem suas próprias obras. Na Alemanha, por exemplo, alguns pintores do movimento Die Brücke, associado ao expressionismo alemão, assimilaram códigos visuais observados em artefatos da África e da Oceania que estavam disponíveis no Museu Etnográfico de Dresden (PERRY, 1993, p. 73). O exemplo mais notório que pode ser citado aqui, nesse sentido, é a “história da ‘descoberta’, por Picasso, das máscaras africanas e oceânicas nos quartos apertados e mal-cheirosos dos fundos

do Museu do Trocadero, em Paris” (SWEENEY, 2004, p. 14). Essa narrativa, segundo Carole Sweeney, “alcançou um status quase mítico nas histórias do modernismo.” Pablo Picasso é considerado, em manuais e introduções críticas à arte moderna, como o nome mais influente e celebrado do assim chamado “primitivismo modernista”, juntamente com Matisse e os Fauvistas, os expressionistas, Jean Arp e outros.

Para além da assimilação realizada por artistas plásticos de padrões e códigos visuais encontrados em obras consideradas “primitivas”, alguns movimentos de vanguarda também produziram representações do indígena e de suas culturas com base em uma convicção de que o pensamento primitivo corresponderia a uma forma original do pensamento mítico que embasa o próprio fazer poético e artístico. Nesse sentido, os rituais e as práticas culturais dos povos colonizados serviriam para tecer um imaginário que opõe o pensamento cultivado e domesticado do europeu civilizado, de um lado, ao pensamento selvagem e criativo do não europeu incivilizado, de outro. Como ressaltou o crítico brasileiro Benedito Nunes (1978), essa linha de pensamento predominou entre os pintores e poetas identificados como o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo, os quais se engajaram em uma produção discursiva intensa, correlacionando teorias como a psicanálise, o estruturalismo de Lévi-Strauss e a sociologia de Lucien Lévy-Bruhl, entre outras, com o que eles denominavam de “pensamento primitivo” ou “pensamento selvagem”. Benedito Nunes (1978) categorizou essa corrente como “primitivismo de natureza psicológica” em oposição ao “primitivismo da forma externa”, que predominava entre os pintores associados com o cubismo (NUNES, 1978, p. XVII).

O primeiro tipo de primitivismo também foi utilizado, politicamente, na Europa, como estratégia para escandalizar e chocar a burguesia, e um dos tópicos mais frequentemente mobilizado para tanto foi o canibalismo. O exemplo mais significativo é o “Manifesto Canibal Dadá”, publicado pelo poeta e pintor Francis Picabia, em 1920, na revista *Dadaphone* — a qual era editada por um dos idealizadores do Dadaísmo, Tristan Tzara, bem como a revista dirigida pelo próprio Picabia na década de 1920, intitulada *Cannibale*. No Brasil, como demonstrou Benedito Nunes, antes mesmo de lançar o “Manifesto Antropofágico”, Oswald de Andrade, já no “Manifesto Pau-Brasil”,

tanto penderia para o primitivismo de natureza psicológica, quanto para o da experiência da forma externa na estética do cubismo. [...] Essa sua simpatia pelo primitivismo europeu já havia sido expressa, de certa forma, em uma conferência que Oswald havia feito na Sorbonne, em 1923, na qual, após destacar a presença de tambores e cantos africanos em Paris, afirmou que “o século XX estava à procura das

fontes emotivas, das ‘origens concretas e metafísicas da arte’” (NUNES, 1978, p. XVIII).

No “Manifesto Antropófago”, por sua vez, juntamente com os demais modernistas que aderiram ao movimento, Oswald julgou ter encontrado essas origens na prática da antropofagia realizada pelos povos ameríndios da América Latina.

Para concluir esta seção, resalte-se que o termo “primitivo” — e seu derivado “primitivismo” —, para designar formas artísticas e culturais não europeias, carrega um juízo de valor negativo e aponta para uma perspectiva eurocêntrica segundo a qual não haveria civilização evoluída fora da Europa, sendo essa visão de mundo utilizada como justificativa para a ocupação de territórios ao redor do mundo e para a manutenção de relações de hegemonia política e cultural. Nesse sentido, alguns artistas contemporâneos têm inclusive chamado a atenção para diferentes formas de racismo que estão presentes em discursos de crítica de arte que designam obras de artistas contemporâneos provenientes de países não ocidentais como “primitivistas” (ARAEEN, 2005, p. 132).

### ***5 O Modernismo revisitado por Denilson Baniwa: “Re-antropofagia” e o resgate de Makunaímê***

O artista indígena Denilson Baniwa vem se construindo a partir do movimento de Arte Indígena Contemporânea e, dentro desse movimento, destaca-se como um importante artista. Ele já produziu diversos trabalhos com temáticas que abordam questões, como o uso da tecnologia pelos indígenas, a religião, a relação do agronegócio com a preservação ambiental. Baniwa defende que é preciso se apropriar da cultura ocidental para que seja possível descolonizá-la; para tanto, seu trabalho assume gêneros e formatos diversificados: pinturas em tela, colagens digitais, performances, vídeo-performances etc.

Para Baniwa, as vozes indígenas sempre foram caladas e substituídas pelas vozes de antropólogos e sociólogos: “a gente não conseguia falar, ser dono da própria voz. Havia sempre intermédio de um antropólogo, sociólogo ou alguém relacionado ao interesse indígena, mas que não era indígena” (BANIWA, 2022, n. p.). Essa questão foi tematizada de forma específica em uma de suas obras, a saber, *O Antropólogo moderno já nasceu antigo*, de 2019 (Figura 1). Nessa colagem, o artista estabelece um diálogo intertextual com a obra do célebre pintor francês Jean-Baptiste Debret e questiona a legitimidade da antropologia para construir representações das

culturas indígenas, ao mesmo tempo em que reclama, para os próprios indígenas, seu lugar de fala.

Ao posicionar, na imagem, o indígena como um observador sentado sobre um tronco, o artista lança mão de uma estratégia de representação baseada na inversão: o indígena é situado no papel de antropólogo e, dessa maneira, surge uma antropologia ao contrário, pela qual, agora, é o sujeito ocidental que passa a ser observado e perscrutado, o que levou Goldstein à conclusão de que essa imagem sugere uma ideia de antropofagia ao reverso (GOLDSTEIN, 2021). Nesse caso, temos um indígena “devorando” o branco, no sentido da antropofagia oswaldiana. Nesse processo de inversão, as representações produzidas pelo homem branco — com suas omissões, distorções e exageros, enquanto o lugar de fala do povo indígena era silenciado, omitido e negado — não são apenas questionadas, mas também utilizadas como signos que passam a ser transcodificados.

Figura 1 – *O Antropólogo moderno já nasceu antigo*, de 2019, desenho e colagem sobre impressão, 24x 35



Fonte: <https://d2yzvs8qffn37r.cloudfront.net/wp-content/uploads/2019/03/27-Denilson-Baniwa.jpg>.

Além de discorrer sobre a poética da re-antropofagia em várias palestras, Denilson também dedicou algumas obras para tensionar a relação da arte indígena com o modernismo. Na tela *Modernismo: decifra-me ou te devoro* (Figura 2), de 2021, por exemplo, a cabeça de Oswald de Andrade, líder do movimento antropofágico, foi representada como uma cabeça mumificada, sendo simbolicamente devorada, numa referência ao canibalismo. Novamente, percebe-se aqui a estratégia da inversão como base da composição: “a captura do outro ou o sequestro do outro” (BANIWA, 2021, n. p.). Baniwa, ao comentar esse trabalho, menciona as cabeças mumificadas produzidas por diversos grupos indígenas do Brasil, como os tupinambás

e os mundurucus. Nessa imagem, Oswald, ao ser mumificado, é transformado em um objeto de adorno ou enfeite. Para Baniwa, os brancos haviam colocado os mitos indígenas em vitrines para exposição, “transformando pessoas em artefatos” (BANIWA, 2021, n. p.). Nessa obra, a intenção é inverter esses papéis, de forma que os brancos tenham a experiência, ainda que fictícia, de estarem enclausurados e de serem enfeitados para uma exposição em vitrine, sem direito à voz. Baniwa (2021) se refere a esse ato de inversão de papéis como “kooda” (direito de vingança), uma “vingança” pela qual o sujeito sacrificado se reveste de uma certa honra, pois, segundo as tradições indígenas, só se pode devorar o inimigo quando ele apresenta qualidades de um guerreiro.

Figura 2 – *Modernismo: decifra-me ou te devoro*, de 2021, infogravura, tamanhos variáveis

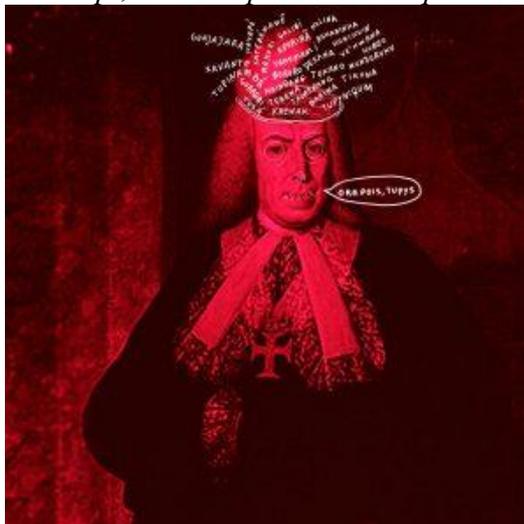


Fonte: Site do Prêmio Pipa. Disponível em: <https://d2yzvs8qffn37r.cloudfront.net/wp-content/uploads/2019/03/24-1.jpg>.

Ironicamente, para definir sua poética baseada na (re)apropriação cultural, Baniwa transfigura o termo que os modernistas brasileiros haviam buscado, nas culturas indígenas do Brasil, para definir os processos de criação, recriação e apropriação: a antropofagia. Ao passo que os artistas vinculados ao modernismo brasileiro se apropriavam das culturas indígenas para a criação de suas obras, de seus manifestos e de seus movimentos, Baniwa propõe o caminho inverso: que a arte indígena se aproprie das criações dos modernistas bem como de toda a tradição ocidental. Nesse ato de “re-antropofagia”, Denilson “devora” a arte ocidental e reclama a participação dos próprios indígenas como agentes legitimados no circuito de produção e consumo da arte e da literatura.

Outro trabalho em que Denilson Baniwa dialoga de forma evidente com o modernismo é *“tupi, or not tupi that is the question”* (Figura 3), invocando, já no título da obra, um dos mais conhecidos aforismos do próprio “Manifesto Antropofágico”. A tela traz, ao centro, a imagem do Marquês de Pombal, líder político de Portugal e do Brasil que, em 1757, determinou a língua portuguesa como idioma oficial do Brasil, juntamente com a proibição das línguas nativas dos indígenas (GARCIA, 2007). Na tela, o Marquês está com a parte superior da cabeça cortada e com o cérebro à mostra. Além disso, sua boca foi “amordaçada” através de um desenho sobreposto à imagem, o qual imita uma costura dos lábios. Sobre o cérebro exposto, pairam palavras que remetem a povos e idiomas indígenas: Guajajara, Kayapó, Xavante, Tupinambá, Guarani, Bororo, Desana, Terena, Tuxá, Krenak, Tupyniquim, Tikuna, Taurepang, Munduruku, Hunikuim, Apurinã, Makuxi e outros. Em um ato de “re-antropofagia”, com essa imagem, Denilson faz com que um dos principais responsáveis pelo apagamento dos idiomas e culturas indígenas do território nacional seja obrigado a incorporar esses mesmos idiomas e culturas. Além disso, a imagem também traz um balão com uma fala que sai da boca amordaçada do Marquês de Pombal: “Ora pois, tupis”. Essa expressão remete ao contexto de piadas em que os portugueses são colocados como pouco inteligentes e atrapalhados. O português é representado, aqui, de forma estereotipada, uma inversão de papéis em relação ao modo como os povos indígenas foram historicamente representados no Ocidente.

Figura 3 – *“tupi, or not tupi that is the question”*, 2021



Fonte: <https://www.pipaprize.com/denilson-baniwa/23-40/>.

Em 2019, Baniwa participou, como co-curador, da exposição intitulada “Re-antropofagia”, a qual aconteceu no Centro de Arte da Universidade Federal Fluminense. Na exposição, uma obra em especial foi considerada, por vários críticos, como um marco quanto à

luta por reconquistas por parte dos indígenas brasileiros, a saber: *Re-Antropofagia* (Figura 4). Segundo Dinato (2019), na exposição, artistas indígenas ocuparam um “território simbólico e hegemônico” com o propósito de “afirmar que os museus e galerias estão sendo ocupados e demarcados pelos indígenas. Trata-se de uma retomada em busca de perturbar uma ideia de identidade que, constantemente, silenciou os indígenas e suas múltiplas formas de viver” (DINATO, 2019, p. 280). Assim como toda a exposição, a obra *Re-Antropofagia* aborda a arte produzida pelos artistas modernos de 1922 e a sua relação com a cultura indígena brasileira em um contexto marcadamente eurocentrista: “posições como as de Denilson Baniwa com sua pintura *Re-Antropofagia* parecem estar a nos dizer que, agora, se confrontados com o dilema ‘produzir ou morrer’, terá chegado a hora de matar” (DINIZ, 2020, p. 85).

Figura 1 – *Re-Antropofagia*, Denilson Baniwa, de 2019, mista, 100 x 120cm



Fonte: Denilson Baniwa, site do prêmio PIPA.

Nessa pintura, Baniwa aborda a apropriação do mito indígena Makunaíma por parte dos modernistas, ao mesmo tempo em que propõe sua reapropriação por parte dos povos indígenas. A imagem está organizada da seguinte forma: sobre uma bandeja de cestaria, encontra-se a cabeça decepada de uma pessoa negra, com óculos, com a fisionomia do escritor modernista Mário de Andrade: “uma cabeça, fusão de Mário de Andrade com Grande Otelo (ator que interpretou Macunaíma no filme homônimo de Joaquim Pedro de Andrade), ofertada em uma bandeja de palha” (DINATO, 2019, p. 278). O cesto também contém a imagem do livro *Macunaíma* e um bilhete. Ao lado, em outra cestaria, há plantas que lembram a mandioca e temperos típicos das culinárias indígenas, como o urucum, a pimenta e o milho guarani

pendurado com folhas secas. O bilhete que acompanha o prato servido com a cabeça de Mário de Andrade/Grande Otelo traz o seguinte texto: “Aqui jaz o simulacro Macunaíma, jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com bordeaux e *pax mongólica*. Que desta longa digestão renasça Makunaimã e a antropofagia originária que pertence a nós, indígenas” (DINATO, 2019, p. 278). O artista optou por cores escuras, como o vermelho, que lembra a cor do chão, e a parede cinza em contraste com as cores dos temperos, frutos e outros elementos.

Como se percebe, a tela denuncia o “rpto” do mito de Makunaíma por parte de Mário de Andrade, o qual, por sua vez, para escrever “Macunaíma”, havia se inspirado no livro “Vom Roraima zum Orinoco”, do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg (1923). Denilson Baniwa (2021), na *live* “Artes indígenas: apropriação e apagamento”, critica a forma como o mito indígena Makunaimã foi apropriado por Koch-Grünberg e por Mário de Andrade, caracterizando essa apropriação como uma espécie de sequestro do espírito do outro. Em seus termos, no idioma baniwa, “há um processo de transformar pessoas em artefatos ou objetos. Esse processo, denominamos *xerimbabos*, ou seja, seria uma forma de captura do outro. Nesse sentido, devorar o outro era um processo normal” (BANIWA, 2021). Ainda segundo Denilson, com o movimento antropofágico, os brancos tentaram reproduzir esse processo, e agora os próprios indígenas estão reagindo com base em uma prática que é denominada *nakoada* em seu idioma:

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

No bilhete dentro do cesto, encontra-se um epitáfio, provavelmente para o túmulo da arte modernista brasileira. A cabeça decepada representa a “morte” dessa arte colonizada e o renascer da arte indígena que havia sido saqueada. É um direito de resposta: agora, o povo indígena retoma a antropofagia e devora quem o tinha devorado. A expressão “Aqui jaz...” remete ao gênero do epitáfio, geralmente presente em placas de mármore (lápides) colocadas sobre túmulos. É comum, também, escrever qualidades ou mensagens de carinho ou com elogios para o ente que partiu; no entanto, Baniwa ironicamente faz o contrário, chamando a

arte modernista de simulacro. Conforme o pesquisador Dinato (2019), “Que desta longa digestão renasça Makunaimã e a antropofagia originária que pertence a nós, indígenas Para cozinhar e temperar essa cabeça-oferenda, urucum, milho Guarani, mandioca e pimenta, os outros elementos presentes na tela.” (DINATO, 2019, p. 278).

## **6 Palavras finais**

Ao longo deste artigo, procuramos destacar a importância da contribuição das artes indígenas contemporâneas para a desconstrução de estereótipos e para o resgate da visão dos povos originários sobre suas próprias culturas e histórias. Para tanto, focalizamos a obra de Denilson Baniwa, um artista indígena contemporâneo que produz trabalhos em diferentes gêneros e formatos, nos quais exercita a poética do “ativismo indígena”, um movimento que tem como objetivo dar voz e visibilidade aos povos indígenas e suas lutas, utilizando a arte como forma de expressão e resistência. O foco do artigo recaiu sobre o modo como Baniwa revisita o modernismo brasileiro em sua obra, tomando como base a prática da “re-antropofagia”: uma reapropriação da cultura ocidental para descolonizá-la e restituir o lugar de fala dos povos indígenas.

A fim de contextualizar a importância histórica desse movimento, apresentamos uma breve retrospectiva sobre a visão eurocêntrica que imperou, no Ocidente, quanto à descrição e à avaliação da arte dos povos originários, frequentemente considerada como “arte menor” ou “artesanato”. Essa perspectiva influenciou fortemente a emergência do “primitivismo”, uma idealização do “primitivo” que teve origem nas teorizações filosóficas realizadas durante o Romantismo e que se estendeu aos movimentos de vanguarda e modernistas, nos séculos XIX e XX. Nesse contexto, artistas europeus e brasileiros foram influenciados pela ideia de que haveria uma oposição entre o pensamento autêntico, puro e selvagem, de um lado, e o pensamento civilizado e domesticado, de outro, o que os levou a buscar inspiração não apenas para a sua produção artística, mas também para a discussão sobre a identidade nacional em culturas e espaços considerados não corrompidos ou não tocados pelo processo civilizatório.

No modernismo brasileiro, essa ideia tomou corpo, inicialmente, nos manifestos Pau-Brasil e Antropofágico, bem como na obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Ao mobilizarem a prática da antropofagia e mitos como as narrativas dos povos da região do Monte Roraima para nomear movimentos e produzirem obras artísticas, os modernistas brasileiros, de certa maneira, repetiram os mesmos procedimentos de apropriação cultural que criticavam ao

romantismo indianista do século XIX: descartaram o índio histórico e suas culturas em favor de uma representação idealizada com base em ideias provindas da Europa, principalmente o primitivismo modernista.

Em seu discurso e em sua obra artística, Denilson Baniwa se soma aos demais artistas indígenas contemporâneos na luta por devolver aos povos indígenas seu lugar de fala e de expressão. Nesse sentido, dentre as várias obras dedicadas a esse tema, *Re-Antropofagia* pode ser lida como um marco quanto a essa luta, uma vez que questiona a forma como o ser mítico dos ancestrais dos povos do norte do Brasil foi representado como um simulacro: “Que desta longa digestão renasça Makunaimã e a antropofagia originária que pertence a nós, indígenas” (BANIWA, 2019, n. p.).

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Martins, 1975.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos 11 vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2023.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos 11 vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2023.

ARAEEN, Rasheed. From primitivism to ethnic arts. In: HILLER, Susan (Ed.). *The Myth of Primitivism. Perspectives on art*. London: New York & Routledge, 2005, p. 132-152.

BANIWA, Denilson. *Upurandu-resewara: entrevista com Denilson Baniwa*. [Entrevista concedida a] Arthur Imbassahy, Camila Bevilaqua e Gabriel Gorini. Revista Usina. Rio de Janeiro: ago. 2019. Disponível em: <https://revistausina.com/artes-visuais/upurandu-resewara-entrevista-com-denilson-baniwa>. Acesso em: 15 jan. 2022.

BANIWA, Denilson. *Re-Antropofagia*, Denilson Baniwa, de 2019, mista, 100 x 120cm. Disponível em: <https://www.premiopia.com/denilson-baniwa/>. Acesso em: 16 fev. 2023.

BANIWA, Denilson. *O Antropólogo moderno já nasceu antigo*, de 2019, desenho e colagem sobre impressão, 24x 35 cm. Disponível em: <https://www.pipaprize.com/denilson-baniwa/27-denilson-baniwa/>. Acesso em: 18 jan. 2023.

BANIWA, Denilson. Site Oficial / Portfolio do Artista Denilson Baniwa. Behance. 2020. Disponível em: <https://www.behance.net/denilsonbaniwa>. Acesso em: 22 fev. 2023.

BANIWA, Denilson. *Modernismo: decifra-me ou te devoro*, 2021, infogravura, tamanhos variáveis. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>. Acesso em: 16 fev. 2023.

BANIWA, Denilson. “*tupi, or not tupi that is the question*”, 2021, infogravura, tamanhos variáveis. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>. Acesso em: 16 fev. 2023.

BANIWA, Denilson. *Artes indígenas: apropriação e apagamento*. 30 de agosto de 2021. Disponível em: <https://ims.com.br/eventos/1922-modernismos-em-debate-artes-indigenas-apropriacao-e-apagamento/>. Acesso em 16 ago. 2022.

BANIWA, Denilson. Denilson Baniwa: ‘falta de uma produção textual indígena sobre a arte me tira o sono’. [Entrevista concedida a] *Gama revista*. São Paulo: dez. 2022. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/especial/denilson-baniwa-falta-de-uma-producao-textual-indigena-sobre-arte-me-tira-o-sono/>. Acesso em: 22 fev. 2023.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008. 392 p.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

DINATO, D. ReAntropofagia: a retomada territorial da arte. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p. 276-284, set. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/%20mod/article/view/4224>. Acesso em: 22 fev. 2022.

DINIZ, Clarissa. *Street fight*, vingança e guerra: artistas indígenas para além do “produzir ou morrer”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 68-88, jan./jul. 2020.

ETHERINGTON, Ben. *Literary Primitivism*. Stanford: University Press, 2018.

GARCIA, Elisa Frühauf. O projeto pombalino de imposição da língua portuguesa aos índios e sua aplicação na América meridional. *Tempo – Revista do Departamento de História da UFF*, v. 12, n. 23, p. 13-38, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/bgMRwy9wwwKHJVC4TdyfqMy/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 20 fev. 2023.

GOLDSTEIN, Ilana. *Antropofagias contemporâneas: as artes indígenas e o modernismo brasileiro*. Cultura em casa. 22 dez. 2021. Disponível em: <https://culturaemcasa.com.br/video/antropofagias-contempor-neas-as-artes-indigenas-e-o-modernismo-brasileiro/>. Acesso em: 12 mar. 2023.

GOLDWATER, Robert. *Primitivism in Modern Art*. Cambridge, MA: Belknap Press, 1986.

INSTITUTO PRÊMIO PIPA PRIZE. *Denilson Baniwa*. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>. Acesso em: 20 fev. de 2023.

JÁUREGUI, Carlos A. *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia, cultura y consumo en America Latina*. Havana: Fondo Editorial Casa de las Americas, 2005.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Vom Roroima zum Orinoco*. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in der Jahren 1911-1913. Dritter Band. Ethnographie. Stuttgart: Strecker u. Schröder, 1923. v. 3.

KRENAK, Ailton. “Alianças vivas”. [Entrevista concedida a] Pedro Cesarino. In: COHN, Sergio; KADIWEL, Idjahure (Org.). *Tembetá – Conversas com pensadores indígenas*. Rio de Janeiro: Azougue, 2017. p. 59-82.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Campinas, ano 02, vol.1, n. 2, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/pdfs/elslagrou.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2021.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *Do Pau-brasil à Antropofagia e às Utopias - Manifestos, teses de concursos e ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. XI- LI.

PERRY, Gill. Primitivism and the 'Modern'. In: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill (Ed.) *Primitivism, Cubism, Abstraction - The Early Twentieth Century*. Yale: University Press, 1993, p. 3-86.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Ativação Morî' erenkato eseru ' - Cantos para a vida com Daiara Tukano e Jaider Esbell*. Vídeo. 54 min. Captado, em transmissão ao vivo, em 23 nov. 2020. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/PinacotecaSP/videos/%20ativa%C3%A7%C3%A3o-mor%C3%AE-erenkato-eseru-cantos-para-a-vida-com-daiara-tukan%20o-e-jaider-esbel/387874055794405/>. Acesso em: 4 jan. 2022.

QUESADA, Luís Roberto Andrade. *Artivismo indígena e indigenista*. 2019. 193 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2019.

SHOHAT Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SWEENEY, Carole. *From Fetish to Subject: Race, Modernism, and Primitivism, 1919-1935*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022. [Ebook].

Artigo submetido em: 28 mar. 2023

Aceito para publicação em: 09 jun. 2023

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.131214>