

# Arte indígena contemporânea por Denilson Baniwa

Contemporary indigenous art by Denilson Baniwa

Marcelo Garcia Rocha

Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural

Universidade Federal de Pelotas – UFPel

Pelotas, Brasil

[marcelogarcia7@hotmail.com](mailto:marcelogarcia7@hotmail.com)

## RESUMO

Denilson Baniwa é artista, curador, designer, ilustrador e ativista nascido na aldeia Darí, nas margens do Rio Negro na cidade de Barcelos – Amazonas, Brasil. Seus trabalhos transitam em diversos tipos de suportes, entre pintura, ilustração, performance, vídeos, fotografias, entre outros, sem abrir mão das tecnologias do Povo Baniwa. É conhecido pelo promissor trabalho na quebra de paradigmas para abertura do protagonismo indígena na arte contemporânea brasileira. Ganhou o prêmio PIPA 2019. Tem trabalhos como curador na série *Mekukradjá* (2016/2019), evento do Itaú Cultural e na exposição *Reantropofagia* (2019), na galeria da Universidade Federal Fluminense – UFF. Entre suas produções como artista, destacam-se as performances *Pajé-onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (2018)<sup>1</sup>; *Sawé* (2018/19) no SESC-SP, *Vaievem* (2019) no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, *Vexoá* (2020) na Pinacoteca de São Paulo, *Memórias de um Brasil Profundo* (2019) no Museu Afro Brasil e participou, em 2019, do Arctic Amazon Symposium, no Canadá. Participará da Bienal de Sidney (2021) na Austrália, entre outros trabalhos. Nessa entrevista, conversamos sobre temas como arte indígena contemporânea, colonialismo nas artes, diálogo, tradução, desobediência epistêmica, insurgências da arte indígena contemporânea, universidade, hegemonia de pessoas brancas no sistema de artes, ensino de arte e a possibilidade de outras histórias das artes.

## PALAVRAS-CHAVE

Arte indígena contemporânea, Descolonialidade, Visibilidade, Colonialismo

## ABSTRACT

Denilson Baniwa is an artist, curator, designer, illustrator, and activist born in the Darí village, on the banks of the Rio Negro in the city of Barcelos – Amazonas, Brazil. His works move on different types of media, including painting, performance illustration, videos, photographs, and others, without giving up the technologies of the Baniwa People. He is known for his promising work in breaking paradigms to open indigenous protagonism in Brazilian contemporary art. He won the PIPA 2019 award, works as a curator in the *Mekukradjá* series (2016/2019), an Itaú Cultural event and in the “Reantropofagia” exhibition, at the gallery of the Universidade Federal Fluminense – UFF (2019). Among his productions as an artist, his performances as *Pajé-onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (2018) stand out. He participated in exhibitions in Brazil and abroad such as *Sawé* (2018/19) project at SESC SP, *Vaievem* (2019) at the Banco do Brasil Cultural Center of São Paulo; *Vexoá* (2020) at Pinacoteca de São Paulo; *Memories of a Deep Brazil* (2019) at the Afro Museum Brazil. Participated at Arctic Amazon Symposium (2019) in Canada and will participate in the Sydney Biennial (2021) in Australia, among other works. In this interview, we talked about topics like contemporary indigenous art, colonialism in the arts, dialogue, translation, epistemic disobedience, insurgencies of contemporary indigenous art, university, hegemony of white people in the arts system, art teaching and the possibility of other art stories.

## KEYWORDS

Contemporary indigenous art, Decoloniality, Visibility, Colonialism

**Marcelo Garcia Rocha:** Para muitas pessoas, a produção de arte indígena no Brasil ainda é vista como artesanato, artefato ou arte menor. O debate sobre a existência da arte indígena tradicional ou contemporânea suscita diferentes posicionamentos. Para si, o próprio debate sobre a existência ou não da arte indígena contemporânea ou tradicional já não é um indício do mundo não indígena em ter em si o direito ou a “missão” de dizer o que é ou não é arte como mecanismo de “poder/saber” na tentativa de subjugar outros modos de produzir e de pensar arte?

**Denilson Baniwa:** Sim, eu penso que, a partir do momento que já existe uma questão ou um tabu sobre o que é arte e o que não é arte, já denota a própria essência da arte no mundo ocidental que é uma categoria humana para dizer quem tem uma intelectualidade maior ou mais refinada que outro ou quem consegue produzir algo com sua intelectualidade, que pode ser traduzida a partir de uma burguesia, de um pensamento ocidental. Acredito que a própria arte contemporânea, especialmente com os artistas a partir do Dadaísmo, propõem a reflexão de que qualquer coisa pode ser arte, um objeto pode ser arte, por exemplo. Os povos indígenas também já pensavam isso, só que não em um sentido discursivo ou em um sentido de poder sobre o público. Acho que a arte já nasceu com esse intuito, de delimitar as classes, de dizer quem tem o poder de voz e de articulação ou de política e ação sobre o outro. Isso é um reflexo da sociedade capitalista moderna. Em 2021, ficamos discutindo se é artesanato ou arte, é uma bobagem, porque a arte contemporânea veio para dizer que existem diversos tipos de arte, abordagens, mídia, suportes, que podem ser entendidos como arte. O modo de educar dos povos indígenas se desenvolveu para além do que é artesanato ou artefato, desenvolveram metodologias complexas de educação e de entender o mundo e compreender o território onde vivem. Isso também é arte.



Figura 1. Fotografia performance: *Pajé-onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (Denilson Baniwa, 2018). Fonte: site do artista

**MGR:** Há uma diferença abissal entre visibilidade e representatividade indígena nas artes no Brasil. Especialmente na última década, podemos dividir esse período em três momentos: (1) arte pró indígena,

onde artistas não indígenas se inspiram em temas ou lutas indígenas para compor suas obras; (2) arte colaborativa, onde artistas indígenas e não indígenas criam processos de colaborações na produção e promoção de seus trabalhos, (3) e a arte indígena contemporânea propriamente dita, onde o protagonismo indígena é o principal substrato na sustentação de um falar de sim mesmo. Qual é o seu ponto de vista sobre esses processos?



Figura 2. Fotografia *Seja marginal alado, seja herói* (Denilson Baniwa, 2018). Fonte: site do artista

**DB:** Meu ponto de vista, em primeiro lugar, é entender os contextos históricos. Eu não posso deixar de lado o entendimento desses contextos. Por exemplo, a Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo a partir de Anita Malfatti e do pensamento mais intelectual de Oswald de Andrade. Eu preciso fazer um recorte temporal sobre isso. Talvez, naquela época, os indígenas não tivessem o poder que têm hoje, o de intervir ou de dizer algo em relação ao que era arte. A maior preocupação das populações indígenas, talvez, até agora inclusive, é mais em sobreviver ao genocídio e às violências cotidianas, do que se preocupar sobre o que é arte ou sobre terminologias da arte. Eu compreendo esse período em que a cultura indígena serviu de escada ou base para a construção de discursos artísticos e, depois, essa coisa da colaboração dos interlocutores indígenas, até chegar aonde estamos hoje, ter nossa própria voz e definir o que queremos ou não, e buscarmos mecanismos de aproximação ou de repelir certos discursos e parceiras. Entendo que hoje, enquanto indígenas, temos o papel de entender o passado e reconstruir a partir das ruínas. Não dá para fazer arte indígena contemporânea hoje sem revisitar o passado, seja quando fomos o produto explorado, seja em processos colaborativos ou quando somos o produto de ação própria. É preciso entender todos esses momentos e capturar o que possa nos ser útil, e deixar no passado o que não foi útil, não repetir isso no presente.



furtividade, discursos, de projetar assaltos —digo assaltos no sentido de entender o terreno, realizar a ação e sair com um dever cumprido, como dizem. Então, eu trago isso para a arte, para o meu trabalho enquanto artista. De certo, é insurgência, é rebelião, é utilizar as falhas do terreno ou das estratégias inimigas, se posso dizer assim, para atacá-los e feri-los ou destruí-los. No caso da Bienal, entendo que não era o caso de destruir ou de causar um dano grande na estrutura, até porque acho que sozinho não conseguiria fazer isso, foi no caso uma estratégia de grito, para que olhassem para o que eu estava falando e compreendessem que existe um grupo de artistas indígenas produzindo uma coisa que estava invisível e, a partir daí, começar uma negociação, uma estratégia de ferir para chamar atenção, e aí negociar acordos em que pudéssemos ser contemplados ou escutados, pelo menos. Penso que é uma estratégia, sim, de insurgência e de reação —como eu digo também— um direito de resposta a um projeto de arte brasileira e a um processo histórico da arte brasileira, onde não fomos incluídos e, já que não podemos voltar no tempo com uma máquina do tempo para reconstruir essa história da arte, podemos agora construir uma historiografia da arte contemporânea.

**MGR:** As universidades são espaços fundamentais para produção de pensamento sobre arte e formação de professores. Contudo, a reflexão sobre arte indígena contemporânea é pequena e, na maioria delas, não existe. Pesquisei o currículo de 26 licenciaturas de artes em universidades públicas no Brasil. Apenas 6 oferecem de forma genérica o estudo sobre arte indígena. Debates e seminários sobre arte indígena em universidades acontecem a partir de iniciativas individuais de docentes que se dedicam a pesquisar o tema. É um artista que recebe convites de universidades para falar sobre seu trabalho e outros artistas indígenas. Apesar de não ser um especialista em educação, seus trabalhos têm um forte atravessamento sobre ensino/aprendizagem, especialmente a partir da matriz pedagógica Baniwa. Como vê a distância entre a profícua produção de arte indígena e a diminuta reflexão sobre ela na academia, em especial na formação de professores?

**DB:** A partir da performance na bienal, várias pessoas começaram a olhar as produções de arte indígena. A partir dessa performance, muitos professores começaram a repensar seus currículos, suas grades curriculares, muitas escolas e universidades também. Isso faz parte da estratégia, de ocupar a bienal em forma de assalto, isso é muito recente, os convites começaram a surgir após a bienal, para mim e para outros artistas indígenas. A partir desse ataque à Bienal, muitos professores e estudantes de arte começaram a olhar as produções de arte indígena. Isso é muito interessante, porque só fomos notados a partir de um ato violento, ou de uma tragédia, no caso. Como acontece em vários lugares, as pessoas só notam as outras pelas tragédias e violências. Penso que algumas universidades estão mudando, é bem recente esse movimento, vários alunos e pesquisadores estão voltados a entender o que é essa produção indígena. Não tenho formação enquanto professor, mas, enquanto elemento do movimento indígena, já fui parte do corpo de formação de novos indígenas, de jovens, aliado também a essa pedagogia Baniwa de ser muito didático e pragmático em algumas coisas. Infelizmente, essa produção indígena ainda não chega a todo campo de pesquisa ou de academia de fato, mas é um processo em construção. Espero que, daqui a dois ou três anos, essa aproximação, esse interesse, esteja mais dentro das universidades. De fato, a academia e as escolas nunca deram importância às populações tradicionais, inclusive com o projeto

de governo de esquecer o seu passado “selvagem e primitivo” e vangloriar a construção de um estado de progresso, de economia de futuro, que não é realidade na periferia do território brasileiro.



Figura 5. Poster: *La Gioconda Kuña*, de Denilson Baniwa, 2019. Fonte: site do artista

**MGR:** O projeto A HISTÓRIA DA RTE (2015/2016) foi construído a fim de mensurar o cenário excludente da história da arte oficial estudada no país, desenvolveu levantamento e cruzamento de informações básicas das/dos artistas encontradas/encontrados em 11 livros de história da arte mais usados nas formações em história da arte. Concluiu-se que, de um total de 2.443 artistas, apenas 215 (8,8%) são mulheres, 22 (0,9%) são negras/negros e 645 (26,3%) são não europeus. Dos 645 não europeus, apenas 246 são não estadunidenses. Em relação às técnicas utilizadas, 1.566 são pintores. Essa breve apresentação em números mostra um aspecto do colonialismo na formação, isso é, a história da arte é e foi construída basicamente por homens brancos europeus. Diante disso, que caminhos podemos tomar para construirmos outras histórias da arte e, por consequência, uma formação menos herdeira do colonialismo europeu ou estadunidense?

**DB:** Primeiro um ajuntamento de quem está na periferia ou à margem da arte, acho que é isso. Muitos de meus trabalhos, por exemplo, vêm de outras ações e de outras estratégias desenvolvidas por pessoas não indígenas, mas que estão à margem, por exemplo o ataque à Bienal tem forte influência do grupo Guerrilla Girls, que desafia a história da arte, dessa não presença feminina na história da arte como atores, mas sempre como objetos de pintura ou de arte, e também de outros grupos indígenas, por exemplo dos EUA e do Canadá, que reivindicam uma construção da história da arte a partir das populações indígenas. É um trabalho muito árduo que muita gente já começou antes de mim, é claro, e agora nós temos outros saberes e outras ferramentas para lutar para que uma nova história da arte seja construída. Não sei se podemos acabar com a história da arte construída até agora, mas talvez possamos nos movimentar para que uma outra história seja construída, seja a partir de agora ou seja paralelo a essa que já foi construída. Sei que há grupos no mundo e no Brasil que também lutam para que essa história da arte seja revista, revisitada, reestruturada,

revisada, reescrita, como a população negra, LGBT, de mulheres, indígenas. Enfim, é um trabalho conjunto, árduo e que eu espero que dê frutos a partir de agora.

## BIBLIOGRAFÍA

- Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores.
- Mignolo, W. (2008). La opción decolonial: desprendimiento y apertura. Um manifesto y un caso. *Tábula Rasa*, (8), 243-281. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. <https://doi.org/10.25058/20112742.331>
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la decolonialidad*. Ediciones del Signo.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of world-systems research*, 11(2), 342-386.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad-racionalidad. *PenIndig*, 13(29), 11-20.

## WEBGRAFIA

- Baniwa, D. (s/a). *Denilson Baniwa*. Behance. <https://bityli.com/VOk09>
- Pipa Prize. (2019). Pajé Yawareté traz novidades à aldeia de Santa Isabel, Oiapoque-AP, Performance, 2018, Photograph. <https://bityli.com/SzDT7>

## SOBRE O AUTOR

É mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural (com orientação em arqueologia) pela Universidade Federal de Pelotas – UFPEL. Participou de Missão de Estudos na Universidad de Buenos Aires – UBA (Argentina) como Bolsista da CAPES. Integrou equipe de coordenação no Projeto de autoconstrução de casas tradicionais Guaraní na Aldeira Tavaí. Tem orientado seus estudos em Arte-educação e povos indígenas, Arqueologia, Patrimônio Cultural Material e Imaterial. Possui graduação em Educação Artística pela Universidade Guarulhos – UNG (2008). Tem experiência na área de Arte-educação, Arqueologia Histórica, Patrimônio Cultural, Educação e Comunidades Tradicionais.