



DENILSON BANIWA E A FABULAÇÃO DO FUTURO: HACKEANDO A 33ª BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO

DENILSON BANIWA AND THE FABULATION OF THE FUTURE: HACKING THE 33RD SÃO PAULO ART BIENNIAL

Wes Viana¹
Universidade Federal do Ceará

RESUMO

O objetivo deste artigo é investigar intervenções artísticas de Denilson Baniwa, especialmente na performance “Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo”, em 2018. Nessa performance, o artista problematiza usos institucionais de fotografias históricas de indígenas Selk'nam, reivindicando dessas imagens o direito ao futuro, isto é, a presença genuína de indígenas em contextos museais e o direito de contar as suas próprias histórias. Além da revisão crítica da historiografia da arte, que reconfigura os modos de remontar o passado histórico, a fabulação dessas narrativas cultiva na poética de Denilson Baniwa uma clínica da polinização, pela qual novas gerações de indígenas brotam na arte contemporânea brasileira.

PALAVRAS-CHAVE

Fabulação. Arte Indígena Contemporânea. Artes Visuais. Performance. História da Arte.

ABSTRACT

The objective of this article is to investigate artistic interventions by Denilson Baniwa, especially in the performance “Hacking the 33rd Bienal de Artes de São Paulo”, in 2018. In this performance, the artist problematizes institutional uses of historical photographs of Selk'nam indigenous people, claiming these images the right to the future, that is, the genuine presence of indigenous people in museum contexts and the right to tell their own stories. In addition to the critical review of art historiography, which reconfigures the ways of retracing the historical past, the fabulation of these narratives cultivates in Denilson Baniwa's poetics a clinic of pollination, through which new generations of indigenous people emerge in contemporary Brazilian art.

KEYWORDS

Fabulation. Contemporary Indigenous Art. Visual arts. Performance. History of Art.

¹ Wes Viana é pesquisadora e mestranda em Artes (UFC), mestra interdisciplinar em História e Letras (UECE), especialista em Ensino de Língua Portuguesa (UECE) e graduada em Letras (UFC), com experiência no PIBID. É membro do Laboratório de Estética e Filosofia da Arte (LEFA) e autora de diversos artigos científicos e capítulos de livros. E-mail: wmvhlv@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8016-650X>. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1004413270863979>.

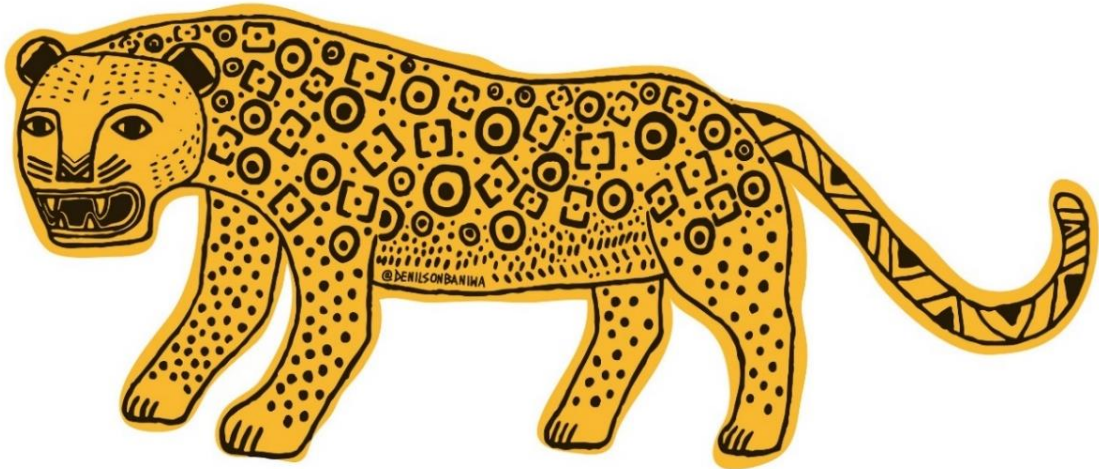


Imagem 1 — Denilson Baniwa, *Yawareté*, 2016
Fonte: <https://www.behance.net/gallery/76659373/Yawaret>
Acesso em: 28 abr. 2024.

Denilson Baniwa nasceu em Mariuá, um arquipélago da cidade de Barcelos, localizado às margens do Rio Negro, no Amazonas. O povo indígena de Denilson se chama *Walipere-Dakenai*, que significa “os netos das cinco estrelas”, a quem os colonizadores e os antropólogos convencionaram chamar Baniwa (BANIWA, 2017). Denilson é artista, designer, ilustrador e curador em Niterói, no Rio de Janeiro, onde reside atualmente. Além disso, trabalha como publicitário, atuando na construção de uma imagética indígena em revistas, filmes e séries televisivas. Também é co-fundador da rádio Yandê, primeira web rádio indígena do Brasil.

Denilson Baniwa é um dos artistas contemporâneos mais importantes da atualidade. Sua produção artística e curatorial é influenciada pelo uso de tecnologias ancestrais e modernas, que lhe permitem transitar entre o mundo indígena e o mundo não indígena a partir de colagens, pinturas, desenhos, performances, palestras, projetos e exposições de arte. O trabalho de Denilson Baniwa articula críticas ao colonialismo, à hegemonia de pessoas brancas nos sistemas de arte, à desobediência epistêmica, entre outros temas contemporâneos que atravessam a vida, luta e resistência de centenas de povos indígenas do Brasil.



Imagem 2 — Denilson Baniwa, *Gioconda Kunhã*, 2019

Fonte: <https://www.behance.net/gallery/76654547/Gioconda-Kunha>

Acesso em: 28 abr. 2024.

O fato da antropofagia no meu trabalho, talvez utilizar símbolos ou ícones ocidentais nesse primeiro caminho que estou fazendo é uma armadilha ou como dizem no Rio Negro, uma *pussanga*, um feitiço para atrair os olhos da sociedade não indígena para meu trabalho e nessa atração acabar enfeitando com pensamentos Baniwa ou indígenas (Denilson Baniwa. *In*: ROCHA, 2021, p. 68).

Entre alguns temas históricos, existe a Lei nº 11.645/08, que torna obrigatório o estudo de histórias e culturas indígenas e africanas na educação básica. Desde a sua aprovação, pesquisadores, críticos, curadores e professores se interessaram por teorias decoloniais e descoloniais. Mas o interesse de estudar essas histórias e culturas é indissociável do fetichismo de a branquitude determinar *quem é e quem não é* indígena, seja por teses racistas, como o Marco Temporal, ou pela circulação do rosto estereotipado de uma “arte primitivista” e de um “artista indígena”, ignorando as lutas de mais de trezentos povos indígenas que vivem atualmente no Brasil.



Imagem 3 — Denilson Baniwa, *Brasil terra indígena*, 2020

Fonte: <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2019/03/32-Denilson-Baniwa.jpg>
Acesso em: 28 abr. 2024.

Em 2024, entrou novamente em pauta a Lei 14.701/23, oriunda do PL 490/07, que determina um Marco Temporal sobre a demarcação de terras indígenas no Brasil. Segundo a tese do Marco Temporal, será estabelecida a demarcação somente em territórios que já estavam ocupados por indígenas até 5 de outubro de 1988, data de promulgação da Constituição brasileira. Mas determinar uma comprovação de posse a indígenas é inconstitucional, pois ignora o direito originário à terra e o passado histórico de colonização do Brasil.

O Marco Temporal incentiva conflitos pela posse de terras e, nesse sentido, ameaça a sobrevivência de diversas comunidades indígenas e áreas florestais no Brasil. Em janeiro de 2024, cerca de 200 ruralistas autotitulado “Invasão Zero” invadiram as terras do povo Pataxó Hãhãhãe, na cidade de Potiraguá/BA, e assassinaram a majé e professora Nega Pataxó, num conflito motivado por disputa de terras (RODRIGUES, 2024). A tese do Marco Temporal atualiza a perseguição histórica contra povos indígenas no Brasil.

Outra tentativa de repressão e controle sobre povos indígenas acontece pela armadilha de um imaginário racista, que insiste em associar indígenas ao passado e as artes indígenas a estereótipos de decoração, artefato e artesanato. Nessa



perspectiva hegemônica, as artes indígenas são esvaziadas de pautas políticas e transformadas em mercadoria. Por isso, quando abordar conceitos como “arte indígena” ou “artista indígena”, é importante problematizar a hegemonia desses termos e evidenciar a arte indígena contemporânea como um outro sistema político de limites intencionalmente indefinidos, uma “armadilha para pegar armadilhas” (ESBELL, 2020).

O racismo representa os agentes e as culturas indígenas como atrasadas ou primitivas, o contrário das sociedades modernas. Essa visão reforça hierarquias raciais e culturais, porque posiciona as subjetividades da branquitude e as práticas da cultura dominante como desenvolvidas e determina a indígenas um lugar social de subalternidade. Mas atualmente essas relações hierárquicas têm sido combatidas, por exemplo, quando remontamos o passado histórico a partir da referenciais indígenas, como a arte indígena contemporânea.

Diante das novas demandas do mercado da arte, muitas instituições passaram a se interessar sobre questões indígenas. Mas esse interesse é indissociável das demandas capitalistas do mercado da arte. No século 21, as instituições que desejam participar de discussões étnico-raciais se deparam com um grande problema: um acervo e uma história da arte contada pela perspectiva de homens brancos. Historicamente, circulam representações sobre indígenas nas instituições de arte, mas os artistas indígenas sempre estiveram ausentes desses espaços.

A novidade desse período contemporâneo é a questão indígena, a decolonização, descolonização, isso está sendo muito debatido. Claro que muitas instituições vão querer capturar esse momento e aproveitar essas pessoas indígenas que estão fazendo arte contemporânea, como dizem. Por um lado há uma boa vontade, porém boa vontade por si só não é um sinal de que o trabalho é bem ou mal feito e por outro lado, na pressa de se ocupar ou de trazer questões indígenas para dentro das instituições se perde muita coisa, porque parece que é uma emergência, é uma emergência de fato, que extrapola certas negociações e acordos que deveriam ser feitos com mais calma. Há também uma crise de fato, existencial, mas não só isso, uma crise de reparação histórica que ainda não foi bem esclarecida, me parece tudo bem raso e jovem ainda esse debate. Além de participar, precisamos também, talvez, tentar prever como serão os próximos tempos para não cometer erros agora ou acordos que serão armadilhas no futuro. (Denilson Baniwa. *In*: ROCHA, 2021, p. 67).



A captação de recursos é algo essencial para a produção, circulação e recepção de trabalhos de arte. Mas nessa discussão queremos chamar atenção para um tipo de desejo que circula nas instituições. O direito de contar a história do Brasil é indissociável de discussões políticas sobre *quem* vai contar essa história e *como* ela será contada. E a branquitude que historicamente ocupa os cargos de poder nas instituições costuma priorizar a narrativa de pessoas brancas alinhadas aos cânones vigentes e aos interesses do mercado, deixando de lado a presença, as demandas e os discursos históricos de povos indígenas.

Na fábrica do inconsciente circula o desejo racista de aprisionar corpos e subjetividades indígenas ao passado, sem direito ao futuro. A reencenação desse desejo satisfaz um fetiche narcísico das elites brancas, pelo qual elas demarcam a sua superioridade. Entre as pessoas brancas que disputam cargos de poder nas instituições também circula um desejo de transformação social, visando a redistribuição dos sujeitos e a democratização do acesso à arte e à cultura. Mas uma reparação histórica nunca será realmente efetivada se os cargos de poder das instituições permanecerem ocupados apenas por pessoas brancas.

Contra essa hegemonia, Denilson hackeia os sistemas de saber e poder, operando uma revisão crítica da historiografia da arte. O artista cultiva uma transformação social com vista à ocupação do futuro, experimentando diferentes mídias, tecnologias e linguagens para a construção de uma história da arte que inclua eticamente a presença indígena em suas narrativas. Durante esse processo, Denilson Baniwa também exercita um processo de cura coletiva, um tipo de polinização que reverbera na cultura e na ancestralidade dos Baniwa e de outros povos indígenas do Brasil.



Imagem 4 – Denilson Baniwa, *Hilo: Nada que é dourado permanece*, 2020.

Fonte: <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2019/03/11-Denilson-Baniwa.jpg>.

Acesso em: 28 abr. 2024.

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 tem 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 (Denilson Baniwa. *In*: ROCHA, 2021, p. 71).

Quando se apropria de tecnologias ocidentais, Denilson traz consigo a força de um reflorestamento. Ele poliniza as palestras, cursos, oficinas e exposições para as quais é convidado apresentando obras e artistas da arte indígena contemporânea, para que seus trabalhos sejam reconhecidos pelo sistema da arte, e uma produção extremamente vasta seja incorporada a museus, galerias, pesquisas e universidades. Num gesto crítico de polinizar o solo acimentado com as sementes que carrega, Denilson Baniwa abre caminho para as novas gerações de indígenas brotarem no solo árido da arte contemporânea brasileira.



O que não me deixa dormir direito agora é a falta de uma produção textual indígena seja de crítica, seja sobre processos artísticos indígenas. É uma autocrítica também, estamos deixando passar esse momento sem registrar em texto. [...] Já faz quatro anos pelo menos que a gente está em ascensão e há pouquíssimo texto nosso sobre isso (Denilson Baniwa. *In*: NOVAES, 2022).

Para estudar a fabulação na obra de Denilson Baniwa, decidimos cartografar o hackeamento da 33ª Bienal de Artes de São Paulo, ação orquestrada por uma entidade do povo Baniwa, o *Pajé-Yawareté*, ou Pajé-Onça. O pajé Baniwa possui um profundo conhecimento e compreensão do cosmos, ele ensina aos jovens a ética do seu povo, os saberes de ervas, curas e cantos, os métodos para pescar, caçar etc. De acordo com Denilson (BANIWA, 2017), somente quem nasceu em uma aldeia ou quem cresceu tendo acesso a esses conhecimentos consegue entender seus significados. Na ocasião da Bienal, o Pajé-Onça alertou sobre a arte branca e o roubo colonial.



Imagem 5 – Pajé-Onça caminhando no pavilhão da 33ª Bienal de São Paulo, 2018

Fonte: <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2019/03/Paj%C3%A9-On%C3%A7a-Hackeando-a-33%C2%AA-Bienal-de-Artes-de-S%C3%A3o-Paulo-1.jpg>.

Acesso em: 28 abr. 2024.

Entendo o papel do artista como esse de traduzir mundos também, traduzir o ocidental para cá e traduzir o Baniwa para vocês. [...] Quando me visto de pajé, estou fazendo essas traduções e me colocando à disposição desse ser ancestral para contar os ciclos de fim de mundo que já existiram e que podem voltar a existir se a gente não tomar cuidado (Denilson Baniwa. *In*: MUNIZ; ALZUGARAY, 2021).



Além da tradição Baniwa, Denilson também se apropria da memória histórica do Movimento Indígena no Brasil para a produção de suas obras. “Essa paixão pela arte gráfica também foi uma forma de estar aliado ao movimento indígena” (Denilson Baniwa. *In*: NOVAES, 2022). Quando apresenta as cosmologias, culturas e saberes aprendidos a pessoas não indígenas, o artista indígena se conecta com forças ancestrais de seu povo. É nessa conexão vital entre artistas e pajés, no que se refere à preservação de biomas, conhecimentos, sentimentos e experiências, que encontramos rastros de fabulação na obra de Denilson Baniwa.

A proposta curatorial da Bienal de Artes de São Paulo em 2018 trouxe um modelo alternativo para a experiência do olhar. Diferente do protocolo padrão para as bienais internacionais, cuja curadoria é centralizada e com temática única, a 33ª Bienal levantou questões relativas à atenção no contemporâneo, que está sendo disputada por várias forças de distração. Com o tema “Afinidades afetivas”, o curador Gabriel Pérez-Barreiro reuniu doze projetos individuais e sete exposições coletivas, organizadas por artistas-curadores no Pavilhão da Bienal, no Parque Ibirapuera.

A preocupação com a atenção orientou todos os aspectos do programa curatorial da 33ª Bienal, da escolha dos artistas à organização espacial da mostra. Nossa ambição é criar espaços favoráveis a desacelerar, observar, refletir e compartilhar experiências. [...] Desse modo, a 33ª Bienal é um convite a apreciar as obras, a participar delas e a refletir sobre elas, e, depois, compartilhar essa experiência com outras pessoas (PÉREZ-BARREIRO, 2018, p. 30).

Para Pérez-Barreiro (2018), o hábito de visitar exposições desgastou a possibilidade de encontros significativos com as obras de arte. Atualmente, os visitantes costumam dedicar poucos segundos com uma obra, antes de seguir adiante. E essa breve interação ainda costuma ser mediada pela tela de um *smartphone* que o visitante carrega consigo e lhe distrai facilmente. Por isso, num gesto político de redirecionar a atenção, a proposta curatorial da 33ª Bienal de Artes de São Paulo estruturou uma exposição de vários caminhos.

Embora a proposta curatorial tivesse incorporado a variação em seu repertório, naquele ano a Bienal não havia convidado nenhum indígena a se autorrepresentar no evento. Além de ausentes, povos indígenas estavam representados por objetos e



fotografias históricas que os remetiam a narrativas muito distantes do contemporâneo. O hackeamento aconteceu na “entrada” da exposição *A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um*, de Sofia Borges, uma das artistas-curadoras convidadas por Pérez-Barreiro, para compor a 33ª Bienal de Artes de São Paulo.



Imagem 6 – “Entrada” da exposição de Sofia Borges. Fonte:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662927/24670>

Acesso em: 28 abr. 2024.

A proposta conceitual da exposição de Sofia Borges parte de interpretações filosóficas sobre a tragédia da linguagem no contemporâneo. Dessa maneira, tentando escapar das significações, as obras acessam a memória histórica para apresentar culturas ancestrais, cuja relação com o tempo é distinta à nossa. Mas a grande placa “Antes tudo era um”, na “entrada” da exposição, reencena pelo menos duas violências: o fetiche de relacionar indígenas ao passado, como se eles não existissem no tempo presente, e o desejo de homogeneizar os diferentes povos numa suposta unidade.

Na grande placa, o advérbio “antes” cria uma ruptura no tempo presente que, embora não esteja linguisticamente expressa na placa, está implícita na ideia: *antes tudo era um, hoje não é mais*. Porém, mesmo antes da colonização, os povos indígenas não eram unificados, eles se dividiam em muitas etnias, comunidades, territórios, identidades e línguas diferentes. Por isso, a equivocada tentativa de unificá-los no



passado histórico reencena a violência da colonização sobre a multiplicidade de etnias, cosmologias e subjetividades dos povos indígenas.

Na “entrada” da exposição, ao lado da grande placa, havia uma fotografia ainda maior de dois indígenas Selk’nam. Juntas, elas reencenam o estigma da extinção nesse tempo anterior, distinto do presente, quando “tudo era um”. Os Selk’nam (*ona*) são originários da Terra do Fogo, arquipélago localizado no extremo sul da América do Sul, próximo ao Estreito de Magalhães, em águas territoriais do Chile e da Argentina. O nome Terra do Fogo é inspirado nas inúmeras fogueiras que os Selk’nam faziam para se proteger da névoa e do frio.

Entre os séculos 19 e 20, o povo Selk’nam foi atacado por fazendeiros argentinos e chilenos, muitos deles interessados na exploração dos recursos naturais da Terra do Fogo. Com propósitos religiosos e capitalistas, os fazendeiros viam na propriedade privada uma estratégia para controlar a terra e acumular capital. Os Selk’nam resistiram bravamente à invasão dos fazendeiros, mas diante da força desproporcional das armas dos colonizadores, a resistência Selk’nam foi vencida. Esse acontecimento histórico ficou conhecido como Genocídio Selk’nam (1880-1910).

Houve um genocídio, mas os Selk’nam não foram extintos. Os sobreviventes criaram os filhos sem enfatizar sua etnia. “Para proteger as gerações seguintes, os mais velhos não transmitiram o idioma. Por isso não falo a língua Selk’nam”, diz Miguel Pantoja (PIMENTA; FANTA, 2021), morador de Rio Grande, cidade argentina da Terra do Fogo. “Apesar de tudo, não morremos, mas nos transformamos. Estamos vivos e presentes em nossa terra” (PIMENTA; FANTA, 2021). As gerações seguintes cresceram como muita gente, trabalhando, pagando impostos, tendo acesso a tecnologias etc.

Atualmente, os Selk’nam resistem a uma memória histórica que lhes impõe a morte como aniquilação. “Nosso primeiro vislumbre como Selk’nam é sempre doloroso, porque o que contam nos livros não é a história que conhecemos”, conta Hema’ny Molina, presidenta da Corporação do Povo Selk’nam no Chile (PIMENTA; FANTA, 2021). Após os protestos de 2019 contra a desigualdade social no Chile, os Selk’nam estão lutando para serem reconhecidos pela nova Constituição Federal. Molina vem



trabalhando para conseguir o direito de a etnia Selk'nam ser reconhecida como viva pelo governo chileno.

Eu sempre soube que era uma Selk'nam, mas isso não significava viver como tal ou entender como fazê-lo. Existem camadas complexas. Durante muitos anos houve uma sensação de vazio e solidão, pois não sabíamos da existência de outras famílias. Com quem vou falar? Para quem vou contar? As pessoas vão acreditar em mim? (Hema'ny Molina. *In*: PIMENTA; FANTA, 2021).

Transformado em Pajé-Onça, Denilson comprou um livro intitulado “Breve história da arte” em uma livraria do evento, caminhou pelos espaços do Pavilhão da Bienal até chegar na “entrada” da exposição de Sofia Borges, e, lá, diante da imensa fotografia de indígenas Selk'nam, o Pajé-Onça anuncia publicamente o hackeamento da Bienal de Artes. Não foi uma performance combinada com a curadoria, e os esturros da onça começaram a atrair a atenção de pessoas que visitavam a Bienal.

Diante da ausência de indígenas na 33ª Bienal de Artes de São Paulo, e da narrativa colonial de roubo e violência sob o véu da memória histórica, o Pajé-Onça ergueu o livro que havia comprado e, enquanto denunciava o apagamento de culturas indígenas na história da arte ocidental, desfolhava as páginas do livro, num gesto de provocação à arte branca e seu fetiche de apagar povos indígenas de sua história hegemônica, além de historicizar indígenas em narrativas coloniais, sem direito ao futuro. Os esturros da onça foram ouvidos de longe, e as presenças ao redor entraram em estado de alerta.



Imagem 7 – Denilson Baniwa, *Pajé-Onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*, 2018

Fonte: <https://youtu.be/MGFU7aG8kqI?si=8QEsEsEBI2Z72Vqg>

Acesso em: 28 abr. 2024.

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, vejo índios e suas culturas roubadas. Breve história da arte. Roubo. Roubo. Roubo. Isso [apontando para a fotografia dos Selk'nam] é o índio? Aquilo [apontando para as fotografias da exposição] é o índio? É assim que querem os índios? Presos no passado, sem direito ao futuro? Nos roubam a imagem, nos roubam o tempo e nos roubam a arte. Breve história da arte. Roubo, roubo, roubo, roubo, roubo. Arte branca. Roubo, roubo. Os índios não pertencem ao passado. Eles não têm que estar presos a imagens que brancos construíram para os índios. Estamos livres, livres, apesar do roubo, da violência e da história da arte. Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros! (BANIWA, 2019, 10min 58s).

A curadora Clarissa Diniz (2019) nos lembra que a violência da arte busca inspirações em outras culturas, mas as representa de modo a ocasionar gradativamente seu desaparecimento, como se pertencessem a um passado mítico. Num gesto político de hackeamento, o Pajé-Onça questiona o roubo colonial operado pela arte branca, que, além de usurpar as autorias indígenas, reserva a esses povos o aprisionamento ao passado. Esse problema não é exclusivo da Bienal de Artes de São Paulo, ele também pode ser diagnosticado em outros cânones de conhecimento.



A fabulação no trabalho de Denilson Baniwa alimenta a vida indígena para o futuro. E ocupar o futuro é hackear o tempo presente, que insiste em associar indígenas ao passado. Contra essa ficção colonial, o gesto crítico de Denilson Baniwa evidencia na 33ª Bienal de Artes de São Paulo a necessidade de interromper os discursos de esquecimento e extinção, e reconhecer genuinamente a presença indígena no tempo presente, em espaços institucionais.

A onça que hackeou a Bienal desafia os sistemas de saber e poder que criam narrativas coloniais para aprisionar povos indígenas. Ela denunciou esse processo de subjetivação em imagens históricas do povo Selk'nam e também demanda de nós uma transformação radical do tempo presente, redistribuindo a presença indígena nos espaços de arte. Ao defender o direito ao futuro, o Pajé-Onça hackeia um tempo mais presente do que imaginamos.

A fabulação na obra de Denilson Baniwa também reivindica a autonomia de indígenas contarem as suas próprias histórias, desejo que reverbera em uma multiplicidade de etnias e culturas indígenas pelo Brasil. Nesse sentido, acessando uma conexão ancestral com a onça e com o pajé Baniwa, Denilson Baniwa atravessa a arte indígena contemporânea e a arte contemporânea brasileira, e nessa trajetória entre mundos perpetua a existência do seu povo.

Visando a ocupação do futuro, o trabalho de arte de Denilson Baniwa orienta a criação de conhecimentos e práticas de enfrentamento ao sistema colonial e capitalista em que vivemos atualmente. Nesse árduo processo, seus trabalhos também cultivam o gesto clínico de polinizar instituições de arte com memórias Baniwa e indígenas, criando um grande e florido jardim nas instituições de arte.

A insurgência de artistas indígenas na arte contemporânea brasileira é um conjunto de forças que intervêm na história da colonização do Brasil, pois provocam reviravoltas nas narrativas oficiais do tempo e da memória. Exercitando uma revisão crítica dos arquivos, que reconfigura os modos de recontar o passado histórico, e uma clínica da polinização, que refloresta um novo futuro, o trabalho de Denilson Baniwa prepara um solo mais fértil para as gerações de artistas indígenas que virão.



Referências

BANIWA, Denilson. Hackeando a 33 Bienal de Artes de SP. São Paulo, 17 nov. 2018. 1 vídeo (15min). Publicado pelo canal Denilson Baniwa, **Youtube**, 1 abr. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/MGFU7aG8kqI>. Acesso em: 28 abr. 2024.

BANIWA, Denilson. Arte contemporânea indígena e a relação entre o artista e a sociedade não-indígena. 1 vídeo (1h 49min 25s). 26º Encontro Nacional da ANPAP. Publicado pelo canal PUC-Campinas, **Youtube**, 6 out. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/sR4NJYNJqWs>. Acesso em: 28 abr. 2024.

DINIZ, Clarissa. Questionar para reafirmar: reflexões sobre o “rolezinho” curatorial e político da 33a Bienal de São Paulo. **MODOS – Revista de História da Arte**, Campinas, v. 3, n.1, pp. 250-265, jan. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4088>. Acesso em: 28 abr. 2024.

ESBELL, Jaider. **A arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas**. Jaider Esbell, 9 jul. 2020. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas>. Acesso em: 02 jan. 2023.

MUNIZ, Leandro; ALZUGARAY, Paula. A constelação da onça. **seLect**, 28 jun. 2021. Disponível em: <https://select.art.br/a-constelacao-da-onca>. Acesso em: 28 abr. 2024.

NOVAES, Thereza. Denilson Baniwa: 'falta de uma produção textual indígena sobre arte me tira o sono'. **Revista Gama**, 15 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: 28 abr. 2024.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. A atenção como prática curatorial. *In: 33 Bienal de São Paulo: afinidades afetivas: convite à atenção* / [Fundação Bienal de São Paulo [et al.]; curadoria Gabriel Pérez-Barreiro]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/convite-a-atencao>. Acesso em: 28 abr. 2024.

PIMENTA, Márcio; FANTA, Nina Radovic. Indígenas da Terra do Fogo lutam por reconhecimento para provar que não foram extintos. **Folha de São Paulo**, 6 dez. 2021. Disponível em: <https://folha.com/qnst8fm9>. Acesso em: 28 abr. 2024.

ROCHA, Marcelo Garcia. Arte Indígena Contemporânea: entrevista a Denilson Baniwa. **Revista CARTEMA**, Recife, n. 9, p. 62-71, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.51359/2763-8693.2021.250172>

RODRIGUES, Alan. Morte de Nega Pataxó expõe a violência na luta pela terra. **A Tarde**, 22 jan. 2024. Disponível em: <https://atarde.com.br/bahia/morte-de-nega-pataxo-expoe-a-violencia-na-luta-pela-terra-1256223>. Acesso em: 28 abr. 2024.