

# Tempo da vingança: a arte como modo de suspender o céu

*Time of Revenge: Art as a Way of Suspending the Sky*

*Tiempo de lavenganza: el arte como forma de sostener el cielo*

Everton de Oliveira Moraes

Universidade Federal do Espírito Santo

E-mail: [moraes.everton@gmail.com](mailto:moraes.everton@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7632-0559>

## RESUMO

Este artigo busca analisar como a exposição *Nakoada: estratégias para a arte moderna* faz do mote da “vingança” um modo de articular cosmologia indígena e história para combater o modo de agência histórica humana que conduziu o planeta à crise climática e social que é possível nomear “queda do céu” ou Antropoceno. Mais especificamente, interessa compreender como os curadores, Denilson Baniwa e Beatriz Lemos, afirmam uma agência artística pautada por uma atitude de cuidado/cautela que, diferentemente da conduta temporal “atropelada” que orientaria a arte ocidental moderna, busca ocupar o museu para torná-lo um dos territórios capazes de resistir à crescente pressão por aceleração temporal nas sociedades contemporâneas.

Palavras-chave: *vingança; cosmologia indígena; curadoria indígena; história da arte.*

## ABSTRACT

This paper seeks to analyze how the art exhibition *Nakoada: estratégias para a arte moderna* employs the theme of “revenge” as a way of articulating indigenous cosmology and history to counter the form of human historical agency that has led the planet into the climate and social crisis we may refer to as the “falling sky” or the Anthropocene. More specifically, it aims to understand how the curators, Denilson Baniwa and Beatriz Lemos, assert a historical agency guided by an attitude of care and caution which, in contrast to the accelerated temporal conduct that would guide modern Western art, seeks to reclaim the

museum as a site capable of resisting the growing pressure for temporal acceleration in contemporary societies.

**Keywords:** *revenge; indigenous cosmology; indigenous curatorship; arthistory.*

## RESUMEN

Este artículo busca analizar cómo la exposición *Nakoada: estrategias para a arte moderna* convierte el lema de la “venganza” en una forma de articular la cosmología indígena y la historia, con el fin de contrarrestar el tipo de agencia histórica humana que ha llevado al planeta a una crisis climática y social que podemos denominar Antropoceno. Más específicamente, se propone comprender cómo los curadores, Denilson Baniwa y Beatriz Lemos, afirman una agencia histórica guiada por una actitud de cuidado y precaución que, a diferencia de la conducta temporal acelerada que orienta el arte occidental moderno, busca apropiarse del museo como un espacio capaz de resistir la creciente presión por la aceleración temporal en las sociedades contemporáneas.

**Palabras clave:** *venganza; cosmología indígena; curación indígena; historia del arte.*

Data de submissão: 14/01/2025

Data de aprovação: 29/07/2025

## Introdução

Existe uma consciência crescente de que o planeta passa por uma crise climática produzida a partir da ação humana e com drásticas implicações para a vida existente em sua superfície, com a produção de grandes desequilíbrios ambientais, capazes, inclusive, de colocar em xeque suas próprias condições de existência (Chakrabarty, 2013; Freyseleben, 2023; Turin, 2023). Tal consciência altera indelevelmente as experiências do tempo, uma vez que bloqueia a confiança em um futuro de progresso e fartura, substituída agora pelo medo de um “inferno climático”, que parece se aproximar cada vez mais rapidamente (Turin, 2023, p. 705). Os debates sobre o conceito de Antropoceno<sup>1</sup>, produto intelectual dessa inquietação, têm mobilizado argumentos de caráter geoantropológico, histórico-cultural e até mesmo cosmopolítico, e podem ser lidos como tentativas de pensar os limites da imaginação temporal moderna, entendida como motor dos eventos que levaram à crise climática.

Não está em questão neste texto, no entanto, pensar as escolhas humanas que desencadearam o tempo do Antropoceno, como os processos de industrialização, a exploração e o consumo de combustíveis fósseis ou a criação extensiva de gado. O que se busca aqui é se perguntar sobre alguns dos modos pelos quais a arte procura se contrapor a essa agência histórica antropocêntrica. Mais especificamente, interessa questionar, a partir da exposição *Nakoada: estratégias para a arte moderna*, que foi apresentada entre 9 de julho e 18 de dezembro de 2022, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com curadoria de Denilson Baniwa e Beatriz Lemos, a possibilidade de uma agência temporal que procura evitar aquilo que Davi Kopenawa Yanomami e Ailton Krenak chamam de “a queda do céu”:

Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte perspectivo, mas existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades – as nossas subjetividades. [...] Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência (Krenak, 2019, p. 32-33).

A experiência moderna do tempo, para Krenak, equivale à transformação da vida em recurso, em objeto de consumo. Essa transformação, longe de ser neutra, traz consigo uma enorme carga de violência, visto que consumir é dispor, reduzir uma subjetividade (humana, animal, espiritual etc.) a algo passível de apropriação e uso. Não apenas essa redução em si já é um processo violento, mas ela também tende a se absolutizar como único modo de vida possível e desejável, já que, para se manter, exige a constante exploração de outras formas de ver e viver no mundo. Incompatível com qualquer tipo de sustentabilidade em sentido forte, o consumo assalta o planeta de tal forma que levaria a um colapso de muitas formas de existência, um fim do mundo, uma queda do céu (Kopenawa; Albert, 2015). A manutenção dos modos de vida diferentes, desse modo, exigiria um trabalho de suspensão do céu, o que implica cantar e dançar, ampliar os horizontes existenciais (Krenak, 2019, p. 32), e, também, intervenções em espaços institucionais, sugerindo um modo de agência temporal que será traduzido aqui, da língua dos povos Baniwa para o português, a partir de Francy Baniwa e Idjahure Kadiwéu, como “vingança” (Baniwa; Kadiwel, 2022, p. 22). Entende-se por agência, neste texto, as maneiras pelas quais os sujeitos não apenas se situam no interior de determinados “contextos” históricos, agindo “no tempo”, mas também participam das disputas “pelo tempo”.

Sugere-se aqui que a curadoria de Denilson Baniwa e Beatriz Lemos pode ser lida como uma problematização do Antropoceno, não porque ela o tematize ou mobilize obras críticas da destruição ambiental em curso no planeta, e sim porque faz, na própria fatura da expografia, um questionamento mais radical da agência temporal antropocêntrica que a impulsiona e que está presente também no modernismo brasileiro. A expografia busca, na narrativa cosmológica da *Buyaçu*, a cobra-canoa da transformação dos povos Baniwa, recursos para questionar a ideia do humano como protagonista universal, superagente histórico destinado a transformar os destinos do planeta, recolocando-o na posição de um ser que habita o mesmo mundo e está sujeito às mesmas consequências que todos os outros seres vivos terrestres. O que importa analisar, portanto, é o modo como a expografia de *Nakoada* faz do mote da “vingança” uma forma de articular mito indígena e história para combater a agência antropocêntrica incorporada também pela arte, alertando, assim, para a necessidade de aprender a andar com cuidado por um terreno cheio de perigos e armadilhas, sob o risco de acelerar ainda mais a destruição das estruturas físicas e cosmológicas que sustentam o céu.

## **Antropoceno, arte e tempo**

A crise climática implica também a crise de uma certa ideia de história, de uma certa maneira de temporalizar a experiência humana, que teria sido irreversivelmente abalada. Trata-se, mais particularmente, da fratura de uma história entendida como desdobramento progressivo da capacidade humana de explorar e modificar o planeta, isto é, o mito moderno de que a Terra seria um repositório infindável de recursos, sempre disponível para que o homem possa, a partir deles, se construir e se reconstruir de acordo com sua vontade. Teríamos, aí, uma crise daquilo que nos acostumamos a chamar de cultura histórica, essa crença de que seria possível disputar e/ou determinar sentidos únicos para a trajetória humana no planeta (Turin, 2023, p. 706).

Dipesh Chakrabarty (2013, p. 2-3) argumenta que o reconhecimento da atual crise climática planetária e de que a agência humana é o principal fator de uma iminente catástrofe em escala geológica tem um efeito profundamente destrutivo sobre nosso sentido geral da história, o que significa dizer que ele abala toda a imaginação ocidental sobre o que se entende por passado, presente e futuro. Essa crise produz, portanto, uma espécie de abertura temporal que não é necessariamente a aceitação soberana da indeterminação da experiência humana, uma visão trágica da história, como

a que idealizava Nietzsche. Ela é, na verdade, a fratura de uma determinada experiência do tempo, de um modo pelo qual os seres humanos ditos modernos se colocaram e agiram diante da indeterminação de seu próprio destino. A perda de uma experiência de orientação temporal linear, no entanto, não significa que um sentido de aceleração do tempo histórico cesse, visto que o avanço das tecnologias e o ímpeto pelo desenvolvimento permanecem como tendência dominante. É nesse ponto que uma conduta consumista aparece como resposta evasiva, pois o consumo permite criar espaços físicos e imaginários de fuga, desde que se tenha condições de acessá-los.

Abordando essa conduta, Hans Ulrich Gumbrecht (2011, p. 32) fala do “turismo” como paradigma da experiência temporal contemporânea: diante do sentimento da impossibilidade de reconhecer uma continuidade com a tradição ou de agir sobre o mundo para construir seu futuro, a alteridade temporal passa a aparecer, cada vez mais, sob o signo da disponibilidade, tornando-se objeto de uma espécie de curiosidade desinteressada, pronta para gerar identificação e reconhecimento individual, mais do que uma experiência coletiva densa. Daí que uma viagem de férias ou uma manifestação política, por exemplo, se convertam igualmente em meras atividades a serem compartilhadas nas redes sociais, em vez de um investimento na transformação radical do presente.

Ailton Krenak relata outro exemplo extremo dessa relação consumista com o tempo. Por ocasião de um convite para visitar o palácio de uma rica senhora italiana, o filósofo descobriu, não sem perplexidade, a presença de um jardim protegido por uma redoma no interior da habitação, no qual existia uma árvore encapsulada, uma amostra dela, como um resquício museificado em substituição a uma floresta que não existe mais. Ele constata, então, o “desprezo” e o “abuso” com aquele “ser-árvore”, alienado de seu ambiente originário e com o qual não é possível se relacionar sem a mediação de um “vidro”, que o transforma em monumento, isto é, um objeto consagrado e preservado, porém reduzido à função de satisfazer um desejo de fruição visual, de consumo (Krenak, 2022, p. 32-33).

Mas como isso se dá no campo da Arte? A agência histórica moderna é constitutiva dos mundos da arte e, no interior desses mundos, encontrou algumas de suas principais manifestações nas chamadas vanguardas históricas, que, via de regra, procuravam não apenas formular princípios artísticos específicos, mas criar as bases para a transformação estético-política do mundo, seja para fincar na Terra uma haste com um volante que possibilitaria ao homem dirigir o planeta segundo

sua vontade, como queria Marinetti (Teles, 1997, p. 91), seja para construir o futuro de acordo com uma ordem pautada pela funcionalidade que seria “símbolo cristalino de uma nova fé vindoura”, como desejaria um Walter Gropius (2019). Ao se voltar para um projeto que toma a arte/estética como elemento central da agência humana sobre o planeta, as vanguardas artísticas formularam, de maneira mais explícita do que o fizeram outras manifestações do pensamento moderno, verdadeiras narrativas mitológicas da vida moderna, entendida ali como processo histórico de superações sucessivas do passado imediato (Compagnon, 2010, p. 59-60). Algo semelhante ocorre no modernismo brasileiro. Na tentativa de criar uma imagem outra do Brasil, que rompesse com os seus arcaísmos e fornecesse novas linguagens para a criação de novos futuros, os modernistas teriam sequestrado as imagens da natureza, de indígenas, de pessoas negras, entre outros sujeitos subalternizados (Alves; Kirchhof, 2023, p. 8; Baniwa *apud* Menezes, 2022, p. 3). No caso da apropriação das linguagens e imagens indígenas, de acordo com Denilson Baniwa, teria havido um “atropelamento do tempo do mito” (*apud* Menezes, 2022, p. 3), para que este se transformasse em “símbolo do movimento” (*apud* Menezes, 2022, p. 3), buscando subsumir o tempo indígena ao tempo da modernização. Assim, se os modernismos não são necessariamente colaboradores diretos do Antropoceno, compartilham com ele certo ideal de agência temporal voltada para a aceleração.

Ao procurar romper paulatinamente com essas narrativas totalizantes, o que chamamos de arte contemporânea, por sua vez, vai se tornando não exatamente um modo de pensar e fazer arte, como se propunham a ser as vanguardas, mas uma abertura para a multiplicidade de possibilidades do fazer artístico e, de alguma forma, já um produto da fratura da agência histórica moderna (Cauquelin, 2005, p. 9-19). Nesse contexto de indefinição, a arte será mais ou menos partícipe da agência histórica que conduziu à queda do céu de acordo com seu posicionamento e com sua conduta temporal, mais ou menos implicada na experiência temporal do consumo. Assim, mais do que tematizar ou denunciar a crise climática, se contrapor ao Antropoceno significaria questionar os modos de historicidade envolvidos em sua constituição, a saber, esse mito que não se acredita como mito – a cultura histórica –, bem como as condutas do tempo que ela pressupõe.

O mesmo fenômeno parece ocorrer do lado do público. A visita a uma exposição pode se configurar tanto como um encontro com uma produção artística culturalmente múltipla e com a alteridade radical quanto como o lugar do consumo de imagens enfileiradas em paredes, no interior de

um espaço asséptico e hermeticamente separado do mundo ao redor – isto é, uma experiência turística, como se sugeriu anteriormente. Ainda que a sociedade contemporânea pareça favorecer mais o segundo caso, a experiência efetiva dependerá do encontro real entre o espectador e as obras (Reinaldim, 2015, p. 16-17).

Denilson Baniwa busca atuar, em suas obras e em seu trabalho como curador, tensionando essa relação, trazendo as narrativas cosmológicas indígenas para as instituições de arte. São essas narrativas que permitem acessar uma expografia que possibilita fugir tanto da aceleração vertiginosa e destruidora do moderno quanto de uma experiência turística da exposição, uma vez que, por sua própria estrutura, sugerem uma releitura constante do passado, o posicionamento diante das urgências do presente e a adoção de uma postura diante das ameaças que se prognosticam para o futuro. Falando da forma como sua exposição *ReAntropofagia* faz uma reinterpretação e dá uma resposta ao sequestro que o modernismo brasileiro faz da cosmologia indígena, Denilson Baniwa comenta que:

Foi um atropelamento do tempo das coisas que acabou por desconfigurar estas criaturas transformando mais em um símbolo do movimento, sem que houvesse respeito ao mito. Mas foi importante tudo acontecer para que hoje os artistas indígenas pudessem reivindicar estes lugares. Tudo segue um ciclo. O que está acontecendo hoje é uma *ReAntropofagia*, que é o nome da minha obra. É um retorno a este lugar, para revermos o que foi perdido em 1922 (*apud* Menezes, 2022, p. 3).

*ReAntropofagia*, desse modo, é um retorno ao passado, com o objetivo de revisitar o trauma e se apropriar dele, reinterpretá-lo criticamente. Para o curador, no entanto, não se trata ali de um gesto meramente crítico, mas também e sobretudo, de uma reconfiguração dos próprios sentidos da arte e da curadoria. Estaria em jogo menos um gesto artístico e curatorial marcado pela agência humana orientada por um desejo de transformação radical da realidade do que a criação de uma oferenda, a reinserção da arte autonomista no interior do tempo cosmológico indígena, que a devolve à terra e à torna acessível à devoração pelos indígenas, antes relegados à condição de meros devorados:

O trabalho em si é uma crítica ao Modernismo, mas muito mais que uma crítica ele é uma oferenda, para que os artistas indígenas possam devorar, possam se servir. É como se eu juntasse o repertório modernista e entregasse aos indígenas para que comam e desenvolvam sua arte. É sobre antropofagia após tantos anos de colonização e sequestro da arte e cultura indígenas (Baniwa *apud* Menezes, 2022, p. 3).

Diferentemente da conduta destrutiva dos modernismos, está em questão capturar o adversário, o perpetrador da violência que levou ao trauma, não para destruí-lo, mas para devorá-lo, o que aqui equivale a reposicionar o seu lugar na história: não só o revolucionário abnegado, disposto a suportar as dores de enfrentar o fluxo da história para transformar a linguagem e as sensibilidades, como também o perpetrador de uma violência estética. Vale ressaltar que não se trata de uma inversão, da transformação dos heróis em vilões, e sim de um reconhecimento de uma ambiguidade no gesto modernizador, por meio do qual é possível tirá-lo de seu lugar idealizado e devolvê-lo à terra, isto é, à dinâmica das relações com a alteridade e com o planeta. Para efetivar essa devolução, é preciso uma conduta menos destrutiva e futurista, mais disposta a espreitar e agir com o cuidado de quem faz tocaia em busca da captura de sua presa. É esse gesto que permite pensar uma outra agência histórica, necessária para combater a temporalidade do Antropoceno. *Nakoada* pode ser lida, portanto, como uma continuação e aprofundamento de *ReAntropofagia*. Caberia agora se perguntar como ela opera essa devolução da arte à terra da qual ela tenta se separar.

## Aterrar o museu

A expografia de *Nakoada* dispõe o conjunto das obras em duas espacialidades distintas: os modernistas, colocados no interior de uma “serpente-tempo” atravessando o Salão Monumental do museu [...], sendo digerido(s) e compreendido(s)” (Lemos, Baniwa, 2022, p. 10) (Fig. 1), acompanhados pela obra *Pata'Yewan: Coração do Mundo*, de Jaider Esbell; e os artistas comissionados (Novíssimo Edgar, ZahyTentehar-Guajajara e o coletivo MAHKU) e artefatos indígenas emprestados ao Museu Nacional dos Povos Indígenas (antigo Museu do Índio), colocados fora da serpente. Esta serpente-tempo é a cobra grande, animal cosmológico que, para os povos do Rio Negro, dentre os quais os Baniwa, está ligado à sua gênese, retornando à cena sempre que está em jogo o deslocamento, a transformação/renovação, a manutenção/demarcação de certos territórios, bem como a explicação da distribuição das presenças dos seres no mundo etc. Ela pode ser definida como “cobra-canoa”, ser de proporções gigantescas que, num passado imemorial, carregou diversos tipos de “gentes”, humanas e não humanas, deixando-as, ao longo do seu trajeto, em determinadas localidades nas quais, pelas mais diversas razões, acabaram por se estabelecer. Desse modo, a cobra grande foi a responsável pelo estabelecimento dos povos em seus territórios e é invocada novamente a cada vez que um deslocamento se faz necessário (Nascimento, 2018, p. 217).

A *buyaçú*, ou Cobra Grande, habita um lugar especial dentro das narrativas de criação cultuadas por diversos povos indígenas da Amazônia. É também chamada de Cobra-Canoa ou Cobra da Transformação, porque foi por meio dela que o mundo, os seres, as linguagens foram concebidos. Conta-se que o rebojo, pequeno redemoinho visto do espelho-d'água dos rios, acusa a presença do animal sagrado responsável por abrir caminhos e proteger seus pares. Há milênios, a *buyaçú* teria partido do Lago de Leite, viajado pelo rio Negro e chegado finalmente no rio Uaupés, sendo assim a gênese de diversos grupos originários, como os Tukano, os Baniwa e os Desana em seu ventre. A cobra é, para essas culturas, a história de onde partimos e para onde voltamos ao falar da origem da vida (Lemos, Baniwa, 2022, p. 10).

A Cobra Grande é, assim, um elemento estruturante dos modos de temporalização e de territorialização da experiência de muitos dos povos indígenas rionegrinos. Ela assinala a relação com a terra como fator fundamental da origem de suas sociedades e de sua transformação, bem como da compreensão da passagem do tempo (continuidades, descontinuidades, recorrências, emergências, repetições etc.). Daí que a serpente-tempo seja frequentemente evocada, por exemplo, nas reivindicações pela demarcação legal, para justificar a pertinência da ligação com determinados territórios (Nascimento, 2018, p. 217). A terra, entendida como o lugar em que se habita, se constrói o modo de vida e no qual é possível atualizar a ancestralidade no cotidiano, é elemento constitutivo e fundamental das cosmologias indígenas, diferentemente das modernas, para as quais ela é obstáculo, matéria a ser modelada e superada para que uma espacialidade projetada e idealizada se presentifique.

Aproximando a presença da Cobra na exposição do conceito de *atterrir*, de Bruno Latour (2020), seria possível dizer que a cobra é um dispositivo criado para aterrivar o museu, pensando-a como um modo de religar esse lugar hermético e asséptico à terra. Para o antropólogo francês, aterrivar significa reconhecer a dependência em relação ao lugar em que se vive e aos outros seres com os quais se convive, uma vez que as ações produzidas nessas relações têm consequências coletivas. Esse reconhecimento favoreceria o estabelecimento de relações diplomáticas que buscam a boa convivência no interior dessa delimitação territorial (a terra em que se vive) e que, por sua vez, seriam condição fundamental para recriar a capacidade de se orientar para inventar formas melhores de conviver no planeta Terra. Aterrivar o museu equivaleria, desse modo, a abandonar o delírio que o imagina como local separado do restante da vida social, capaz de pensá-lo do alto e criar as condições para projetos para um progresso futuro, transformando-o em um território específico, no qual torna-se viável estabelecer relações e formas de convívio menos estereotipados com os seres e

imagens; pode-se sentir o peso de sua história e de sua arquitetura, muitas vezes opressiva, e a partir do qual é possível orientar-se para aprender a andar de modo menos “atropelado” (Baniwa *apud* Menezes, 2022, p. 3). A terra tem, dessa maneira, um valor material e espiritual que pode ser compreendido, por exemplo, pela analogia com a expressão “ter os pés no chão”. A *Buyaçú* opera, portanto, essa reconexão com a terra, uma vez que:

designa tanto a Cobra-Canoa, ou Canoa da Transformação, entidade responsável pela origem da humanidade e distribuição de clãs em seus territórios específicos, presente em inúmeras narrativas indígenas rionegrinas, particularmente dos povos de língua tukano, como as plêiades, constelação fundamental para o calendário indígena rionegrino; assim como, ainda, a época da enchente, da cheia do rio, ocorrida em torno de novembro. Assim, não à toa é apenas no interior de uma entidade indígena rionegrina da origem e da transformação que as obras de arte modernistas se fazem presentes (Baniwa; Kadiwel, 2022, p. 23).

Quando o modernismo, representante avançado da metafísica moderna, é capturado e devorado, pego na armadilha curatorial e jogado dentro da serpente, ele é inserido, desse modo, em uma narrativa diferente da qual a história da arte o posiciona (Fig. 2). Mas não está em jogo ali a mera submissão do antigo colonizador, uma vingança reativa e domesticadora da alteridade, e sim a explicitação do conflito. Afinal, é precisamente a temporalidade complexa do conflito que os modernismos, via de regra, recusam ao privilegiar um “atropelamento do tempo” (Baniwa *apud* Menezes, 2022, p. 3), essa conduta que consiste em se apropriar do repertório indígena, transformando-o “mais em um símbolo do movimento, sem que houvesse respeito ao mito” (Baniwa *apud* Menezes, 2002, p. 3). Tal expografia, assim, não se limita a relacionar um objeto artístico ao seu momento de produção e ao seu lugar na grande narrativa da história linear da arte. Se, como afirma Didi-Huberman (2012, p. 212-213), toda imagem carrega em si os resquícios de uma série de temporalidades que marcam sua sobrevivência no tempo, suas reinterpretações e apropriações, os conflitos e combates nos quais esteve envolvida, então o gesto curatorial pode escolher entre apagar essa complexidade temporal ou enfatizá-la. Quando promovem uma vingança/resposta, os curadores escolhem a segunda opção, optando por ressaltar essa dimensão conflituosa, marcada por posicionamentos, capturas, ataques, circulações, de maneira que o espaço expositivo se torna uma das praças da guerra cosmológica travada contra o tempo atropelado do consumo do mundo.



Figura 1. Vista ampla da exposição, 2022. Fonte: Fabio Souza/MAM Rio.



Figura 2. O interior da serpente, 2022. Fonte: Fabio Souza/MAM Rio.

Não é por mero acaso, portanto, que os curadores optaram por uma narrativa expográfica estilizada e apostaram na multiplicidade temporal, mas sim para revelar os tempos soterrados que uma visão modernizante de história (da arte) pretendeu sepultar. Como apontam Denilson Baniwa e Beatriz Lemos, a temporalização modernista se dá pela apropriação, pela racialização do outro e pela constituição de mitologias que “emolduram” essa alteridade, muito mais do que pela troca com uma outra filosofia e antropologia (Lemos; Baniwa, 2022, p. 11). Esse pensamento modernizante trabalha com o apagamento e/ou colonização da tradição e do legado dos coletivos extra-modernos, fazendo das imagens indígenas objetos primitivos que guardariam uma espécie de potência caótica e selvagem, mas que, apenas se bem usadas pelos modernos, podem servir aos fins do progresso e da conquista do futuro.

Ao trazer os artefatos e grafemas indígenas para a exposição e capturar as obras modernistas na armadilha da *Buyaçú*, tudo se passa como se a curadoria executasse um gesto arqueológico de escavação que revela as camadas temporais que a modernidade soterrou. Assim, é o encontro/confrontação de cosmovisões que está em jogo ali.

Vale a pena ainda analisar brevemente a presença de *Pata'Yewan*, de Jaider Esbell, única obra indígena presente no interior da serpente-tempo, que mostra uma representação estilizada de animais e plantas articulados em um ritmo cósmico harmônico, remetendo ao mundo antes do rompimento do cordão umbilical dos seres com a natureza, “quando havia entendimento e era tudo um estágio de gestação, um tempo cosmológico primordial, portanto” (Galeria Jaider Esbell, 2017).

De acordo com Denilson Baniwa e Beatriz Lemos, a obra de Jaider Esbell “entra em diálogo direto com *Urutu*, de Tarsila do Amaral, e as obras *A Cobra Grande manda para sua filha a noz de Tucunã* (1921) e *Lendas indígenas da Amazônia* (1920), de Vicente do Rego Monteiro” (Lemos; Baniwa, 2022, p. 10). Ainda que os curadores não o explicitem, é possível imaginar que, se a obra de Jaider evoca o tempo de “antes” que o mundo se tornasse o que é, a de Amaral está disposta ao lado dela para apresentar, por sua vez, a simbologia do nascimento (o ovo) e da transformação (a serpente, se levarmos em conta as narrativas cosmológicas que servem de referência para o poema que inspira a pintura); isto é, o ovo e a cobra grande que emerge dele podem ser lidos, no contexto da expografia, como elementos que atualizam a virtualidade do tempo cosmológico, bem como o trauma constitutivo de todo nascimento – tema recorrente na obra da artista. Por fim, as obras de Rego

Monteiro abordam já o mundo depois do nascimento, em processo de organização – sobretudo a de 1921, que expõe a narrativa cosmológica da criação da noite e dos animais como produto do presente da Cobra Grande para seus filhos: a noz de tucumã. A pintura de Jaider pode ser lida, dessa forma, como uma espécie de guia que conduz e ressignifica as obras modernistas, trazendo-as do tempo da aceleração para o tempo cosmológico das narrativas de origem.

As narrativas expográficas modernizantes trazem obras para dentro do cubo branco e as dispõem de acordo com as regras de sua espacialidade hermética e asséptica. O museu separa as obras de sua “terra”, do local onde foram concebidas ou dos diversos outros lugares em que poderiam circular e ser experimentadas de maneiras mais diversas. Ao fazer a serpente atravessar o museu e devorar os modernismos, os curadores inserem estes em outra narrativa e, desse modo, buscam aterrizar o museu, isto é, religá-lo à terra. Esse aterramento equivale, nesse caso, a uma reconexão narrativa entre a arte e sua já mencionada cumplicidade com a metafísica moderna da autonomia e do consumo do mundo. Assim, *Buyaçú* se pergunta a respeito de uma outra territorialização e temporalização possível para a arte moderna.

## A curadoria como vingança/armadilha

Em um ensaio clássico, Manuela Carneiro da Cunha e Eduardo Viveiros de Castro (1985) afirmaram que a guerra e a vingança são dispositivos de temporalização dos Tupinambá, funcionando tanto como forma de atualizar acontecimentos antiquíssimos quanto de agenciar a incorporação da diferença temporal. Davi Kopenawa Yanomami, por sua vez, sugere que a agência histórica entre os indígenas está pautada por uma ética do cuidado que busca criar modos de evitar a “queda do céu”, a destruição das condições de existência qualificada sobre a terra (Kopenawa; Albert, 2015). Agir na história, para os ameríndios, equivaleria a performar uma gestualidade ritualizada e, por isso mesmo, cuidadosa. Não devemos pensar, portanto, que a guerra ou a vingança, nesse contexto, sejam acontecimentos meramente reativos ou de baixa complexidade:

É com essas palavras – nakoada no plural, likoada no singular – que os Baniwa nomeiam igualmente a guerra e o querrear. É porque a hostilidade também pode ser vista como uma forma de troca: busca-se vingança no sentido de dar o troco às perdas infligidas. Koada, em uma palavra, tanto pode ser traduzido por “troca” quanto por “vingança”. Para os antigos Medzeniako, autodenominação do povo Baniwa, likoada se refere à vingança por causa da perda de uma pessoa, ao passo que nakoada se refere à perda de várias pessoas (Baniwa; Kadiwel, 2022, p. 22).

De acordo com Francy Baniwa e IdjahureKadiwel, *nakoada* pode ser traduzido como guerra, resultado da vingança (*koada*) pela perda de várias pessoas, e, por isso, pode incluir uma necessidade de resposta ao etnocídio e ao genocídio indígenas. Mas a guerra, nesse caso, não é a tentativa de destruição de uma alteridade absoluta previamente estabelecida, como o é para os ocidentais, mas um ato de “dar o troco”, que jamais cessa completamente e nunca tem um vencedor definitivo ou conquista territorial em sentido estrito, posto que o combate se dá entre seres que disputam, por meio dele, uma condição de sujeito que não está garantida de antemão (Cunha; Viveiros de Castro, 1985). Nas guerras rituais, como aquelas analisadas por Cunha e Viveiros de Castro, a vingança ocorre também como aliança, e a antropofagia resultante dela não é apenas a devoração da carne, mas a incorporação/afecção do nome/ser do outro. Não é à toa que, como enfatizam Baniwa e Kadiwel, a própria expressão *koada* pode se referir tanto à hostilidade como à troca, ambiguidade que permite entrever um modo de relação com o outro que não se pauta no modelo da colonização da alteridade.

Em *Nakoada*, também não se trata de mobilizar ressentimentos ou promover a destruição da arte moderna, mas de criar aquilo que se poderia chamar, de acordo com Denilson Baniwa, de “estratégias de aproximação, comparação e aprofundamento”, isto é, engolir o outro, apreendê-lo, para melhor lutar contra ele. A vingança, aqui, implica o gesto de acessar e manipular os acervos da arte moderna brasileira do MAM Rio, atravessados por seu desejo modernizante, não apenas para produzir leituras críticas, mas também para compará-la/confrontá-la com a arte indígena, permitindo olhar para a história da arte de um outro ponto de vista. O fazer guerra, por sua vez, consiste na escavação do mundo da arte, em busca da recuperação das dimensões, por ele soterradas, da memória e do artesanato ancestrais, de um tempo em que sequer existia a Arte. Nessa disputa, a troca aparece como elemento fundamental, não porque se trataria ali de generosidade ingênua, mas porque esse tipo de conflito pressupõe tocaia, captura e devoração, elementos essenciais para confrontar o outro ou articular alianças com ele.

Vingança, portanto, é menos uma reação intempestiva do que algo como um “direito à resposta”, um “dar o troco”, uma tática de espreita e caça de outro ser ou coisa que seria difícil capturar de modo direto, dada sua força desproporcional. Sendo assim, penso que ela poderia ser aproximada à noção de “armadilha”, tal como a descreve o antropólogo Alfred Gell (2001), no contexto do debate sobre o valor artístico dos artefatos dos povos tradicionais africanos: como uma presença

(quase) corporal que presentifica seres ausentes, isto é, que 1) precisa atualizar o conhecimento sobre a corporalidade do animal a ser caçado, levando em conta suas particularidades físicas e habilidades (daí que um chimpanzé ou um antílope demandem armadilhas completamente distintas uma da outra); e 2) antecipar o futuro, calcular o momento certo de instalar o aparato de captura para que ele seja ativado em um momento posterior, prever a reação do animal, seus trajetos, gestos para os quais é necessário usar a imaginação antecipadora. A armadilha pode ser entendida, dessa forma, como objeto capaz de “incorporar ideias, tornando-se veículo para significados múltiplos, síntese tanto de seu fabricante e/ou de seu usuário, o caçador, quanto da presa animal, sua vítima, modelo e representação da relação mútua” (Reinaldim, 2017, p. 30) entre diversas agências. Levando em conta essa definição, a vingança pode ser definida como uma forma de armadilha temporal, já que pressupõe, também ela, certo conhecimento atualizado, produto da observação prévia e da antecipação dos movimentos futuros do objeto da vingança.

A *koada* implica em um modo de agência que reconhece que se está diante de um inimigo pernicioso, impossível de objetivar e dominar por completo. Frente a essa impossibilidade de combater a civilização moderna em um conflito direto, a *koada* funciona como um dispositivo estratégico que possibilita ao sujeito se inserir no interior de suas máquinas para melhor conhecê-las, o que aqui significa subjetivar, compreender sua agência e estratégia e não as domesticar (Nodari, 2020, p. 64). É porque as obras são corpos, agentes, capazes de agenciar violências e apagamentos, e não apenas objetos inertes aguardando passivamente sua inserção em uma história da arte, que é preciso dar o troco, fazer a cobra grande devorá-las. O que a curadoria de *Nakoada* faz é, portanto, abduzir o acervo modernista para submetê-lo a uma outra história, apanhá-lo em sua armadilha. No interior da *Buyaçú*, as obras modernistas deixam de ser acontecimentos na linha do tempo da história da arte brasileira e passam a ser lidas também como parte da história dos processos da colonialidade, uma vez que nelas a agência temporal ainda é privilégio do homem branco moderno. O gesto curatorial é, portanto, um exemplo da conduta temporal da *koada/vingança* e, nessa condição, um ato de guerra a um certo modo de narrar a história da arte.

## Considerações finais

No dia 31 de outubro de 2020, foi inaugurada na Pinacoteca de São Paulo a exposição *Véxoa: Nós sabemos*, com curadoria de Naine Terena. Nela, Denilson Baniwa participa com duas obras: uma instalação com vestígios do incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro e, o que aqui nos interessa mais, uma intervenção de plantio de flores e ervas medicinais no espaço externo da Pinacoteca. Falando sobre essa ação, mas também sobre os sentidos da exposição e da ocupação indígena dos espaços institucionais, o artista comenta que:

Véxoa é uma grande plantação, onde tem muitos agricultores [...], muitos semeadores. Eu, Jaider, Gustavo, a ASCURI [...], vários semeadores nesse terreno que a Naine preparou. Então a Véxoa para mim é isso, é uma plantação, e é possível que surja uma floresta daqui [...] e é possível também que não surja, mas é preciso tentar plantar numa instituição como a Pinacoteca, assim como em outras instituições que agora começam a abrir florestas ou abrir frestas para a gente conseguir fazer essa coivara (Fertile Earth..., 2021).

O artista re-antropófago, que, entre outras coisas, estudou ciências da computação, afirma que seu objetivo como artista é hackear o sistema, inclusive o mundo da arte; isto é, “entender o sistema, ver os dados que compõem esse sistema e procurar [...] inserir novos dados ou corromper [...] dados que façam alguma parte do sistema parar de funcionar” (Baniwa *apud* Emoção Criativa, 2023). As plantas que crescem entre os paralelepípedos do espaço externo da Pinacoteca, que podem tornar-se uma floresta, são uma imagem poética e, ao mesmo tempo, um gesto literal desse hackingamento, anteriormente chamado aqui de *koada/vingança*.

Nessa vingança, está em jogo aterrarr o museu, quer dizer, devolvê-lo à terra. Isso implica compreender que o museu e as instituições de arte não são espaços herméticos e autônomos, mas partes de um mundo cujo céu está na iminência de desabar, ora participando de seu processo de colonização e aceleração – missão para a qual foram criados originalmente –, ora buscando resistir a ele, sobretudo quando ocupados por aqueles sujeitos que, por tanto tempo, estiveram excluídos ou tiveram sua imagem sequestrada por ele.

O que a curadoria da *koada/vingança* argumenta é que, mais do que tematizar a catástrofe ambiental em curso, é preciso pensar outros modos de agência histórica, de se conduzir sobre a Terra, a partir de uma miríade de territórios localizados, dentre os quais o museu. Diferentemente do desejo de antecipação do futuro e aceleração do tempo, próprios dos modernismos e das

vanguardas, o tempo cosmológico da *Buyaçú*, que Denilson Baniwa trufica para dentro do museu, pressupõe sujeitos que reconhecem sua presença e seu impacto sobre o planeta e sobre os seres que o habitam, bem como a necessidade de uma atitude cautelosa, que visa evitar o desencadeamento abrupto dos eventos que levariam à queda do céu.

Está em jogo a percepção de que “estamos diante de uma série de problemas nunca antes imaginados pelo arranjo epistêmico ocidental, justamente o responsável por esses problemas” (Freyles-leben, 2022, p. 278), para os quais é preciso buscar alternativas. Se a história da arte, esse dispositivo surgido no interior do pensamento moderno, pretende não apenas pensar a queda do céu, os genocídios e os etnocídios que se perpetuam no presente, mas enfrentar visceralmente seus fundamentos e suas consequências, ela precisa se reposicionar diante dessas cosmologias outras, não para adotá-las como o novo paradigma em criação estética, mas para, a partir do encontro com elas, colocar em perspectiva diferente sua condição epistemológica, sua ligação com a Terra e sua agência sobre ela.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Jucimara Braga; KIRCHOF, Edgar Roberto. O modernismo revisitado pela arte indígena: DenilsonBaniwa e a re-antropofagia. **Organon**, Porto Alegre, v. 38, n. 75, p. 1-22, jul. 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/131214>. Acesso em: 14 dez. 2025.
- BANIWA, Francy; KADIWEL, Idjahure. A arte como continuação da guerra por outros meios. In: LEMOS, Beatriz; BANIWA, Denilson; LAFUENTE, Pablo (org.). **Nakoada**: estratégias para a arte moderna. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2022. p. 21-24.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHAKRABARTY, Dipesh. O clima da história: quatro teses. **Sopro**, Florianópolis, n. 91, p. 2-25, jul. 2013. Disponível em: <https://www.culturaebarbarie.org/sopro/n91s.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2024.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CUNHA, Manuela Carneiro da; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Vingança e temporalidade: os Tupinambá. **Journal de la Société des Américanistes**, Nanterre, França, n. 71, p. 57-78, 1985. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6354>. Acesso em: 11 dez. 2024.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 212-213, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 17 ago. 2024.
- EMOÇÃO CRIATIVA #29: Entrevista com Denilson Baniwa – Hackers, mitologia e amor. **Emoção Criativa**, 25 jul. 2023. Podcast. Disponível em: <https://www.emocaocriativa.com/podcast/episode/3a1362ac/29-denilson-baniwa-hackers-mitologia-e-amor>. Acesso em: 13 dez. 2024.
- FERTILE EARTH: Véxoa and Contemporary Indigenous Art in the Pinacoteca of São Paulo. 28 jan. 2021. 1 vídeo (23 min). Publicado pelo canal Culturas of Antirracismo na América Latina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7VnYH4VgaAE>. Acesso em: 20 set. 2024.
- FREYESLEBEN, Alice Fernandes. **A Terra na história e a história na Terra**: desdobramentos da noção de Antropoceno na narrativa histórica. 2022. 303 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022.
- FREYESLEBEN, Alice Fernandes. Os tempos do Antropoceno: reflexões sobre limites, intensidade e duração. **História**, São Paulo, v. 42, e2023038, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2023038>. Acesso em: 12 dez. 2024.
- GALERIA JAIDER ESBELL. Pata'yewan: Coração do Mundo. In: GALERIA JAIDER ESBELL. **Epu-Tito**: Artes e indígenas hoje. 2017. Textos de curadoria. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2017/06/05/exposicao-epu-tito-artes-e-indigenas-hoje-textos-da-curadoria-8/>. Acesso em: 10 fev. 2025.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 175-191, 2001. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50036>. Acesso em: 24 nov. 2024.

GROPIUS, Walter. O manifesto da Bauhaus (1919). **Movimento**, São Paulo, n. 13, 2019. Disponível em: <https://movimentorevista.com.br/2019/07/o-manifesto-da-bauhaus-1919/>. Acesso em: 10 set. 2024.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Depois de “depois de aprender com a história”, o que fazer com o passado agora? In: NICOLAZZI, Fernando (org.). **Aprender com a história?** O passado e o futuro de uma questão. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011. p. 25-42.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LATOUR, Bruno. **Onde aterrarr?** Como se orientar politicamente no Antropoceno. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LEMOS, Beatriz; BANIWA, Denilson. Práticas de enfrentamentos. In: LEMOS, Beatriz; BANIWA, Denilson; LAFUENTE, Pablo (org.). **Nakoada**: estratégias para a arte moderna. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2022. p. 9-11.

MENEZES, Adriana Vilar de. As referências indígenas no Modernismo: do caráter antropofágico à reantropofagia. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 74, n. 2, p. 1-5, jun. 2022. Disponível em: [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252022000200018](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252022000200018). Acesso em: 14 dez. 2024.

NASCIMENTO, Luiz Augusto Sousa. No rastro da cobra-grande: cosmologias e territorialidades no Médio Rio Negro. **Aceno**: Revista de Antropologia do Centro-Oeste, Cuiabá, v. 5, n. 10, p. 207-222, dez. 2018. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/6609>. Acesso em: 14 dez. 2024.

NODARI, Alexandre. A metamorfologia de Macunaíma: notas iniciais. **Critic**: Crítica Cultural, Palhoça, v. 15, n. 1, p. 41-67, jun. 2020. Disponível em: [https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/9417](https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/9417). Acesso em: 12 dez. 2024.

REINALDIM, Ivair. Tópicos sobre curadoria. **Poiésis**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 26, p. 15-28, dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22857>. Acesso em: 12 set. 2024.

REINALDIM, Ivair. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: entre arte e artefato, armadilhas como problema metodológico. **Modos**: Revista de História da Arte, Campinas, v. 1, n. 1, p. 25-39, abr. 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663184>. Acesso em: 12 dez. 2024.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1997.

TURIN, Rodrigo. Antropoceno e futuros presentes: entre regime climático e regimes de historicidade potenciais. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 54, p. 703-724, dez. 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/trWLrgpLgFhfBHMPHkcYFtD/>. Acesso em: 13 dez. 2024.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## NOTAS

---

1 De modo geral, seria possível definir o Antropoceno como uma época geológica, regime de historicidade ou mesmo um evento histórico, cuja delimitação conceitual deriva da “percepção de que vários parâmetros ambientais do nosso planeta já excederam a variabilidade natural da época geológica do Holoceno” (Freyesleben, 2023. p. 2) devido a agência humana, que se tornaria, desse modo, “a principal força produtora de mudanças na Terra” (Freyesleben, 2023. p. 2).