

**UM COMENTÁRIO SOBRE “NADA QUE É DOURADO  
PERMANECE, HILO, AMÁKA, TERRA PRETA DE ÍNDIO”,  
DE DENILSON BANIWA**

Lourenço Martins Marques<sup>1</sup>  
<https://orcid.org/0000-0002-0092-8461>

Lucia Gouvêa Pimentel<sup>2</sup>  
<http://orcid.org/0000-0002-5280-7135>

**Resumo**

Neste artigo, a partir do trabalho do artista Denilson Baniwa *Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio*, realizado na exposição *Véxoa: Nós sabemos*, na Pinacoteca de São Paulo, em 2020, discutem-se questões relacionadas à memória, ao território e ao modo como movimentos que incluem humanos e não humanos se entrelaçam na produção de um trabalho artístico.

**Palavras-chave:** Arte indígena. Denilson Baniwa. Performance. Memória. Território.

**ON ‘NOTHING THAT IS GOLD REMAINS, HILO, AMÁKA, INDIAN BLACK  
EARTH’, BY DENILSON BANIWA**

**Abstract**

Based on the work by artist Denilson Baniwa called “Nothing that is gold remains, hilo, amáka, Indian black earth”, which was held on the exhibition “Véxoa: Nós sabemos”, at the São Paulo Pinacoteca in 2020, this article discusses issues related to memory, territory and the way in which movements that include humans and non-humans intertwine in the production of a work of art.

**Keywords:** Indigenous art. Denilson Baniwa. Performance. Memory. Territory.

---

<sup>1</sup> **Lourenço Martins Marques** é artista, integrante e cofundador da Companhia Suspensa e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, na linha de pesquisa "Artes da cena", sob a orientação de Lucia Gouvêa Pimentel. Bolsista CAPES. E-mail: [lourencommarques@gmail.com](mailto:lourencommarques@gmail.com).

<sup>2</sup> **Lucia Gouvêa Pimentel** é artista, pesquisadora, arte/educadora e professora titular da Escola de Belas Artes da UFMG. É líder do Grupo de Pesquisa Ensino de Arte e Tecnologias Contemporâneas. E-mail: [luciagpi@ufmg.br](mailto:luciagpi@ufmg.br).



*Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio*, de Denilson Baniwa, é uma instalação-performance realizada na Pinacoteca de São Paulo, no contexto da exposição “Véxoa: Nós sabemos”, cuja abertura aconteceu no dia 31 de outubro de 2020. A exposição é a primeira da instituição dedicada à produção indígena contemporânea<sup>3</sup>. Com curadoria da pesquisadora indígena Naine Terena, a mostra reuniu 24 artistas e coletivos indígenas brasileiros, de diversas partes do país<sup>4</sup>.

Denilson Baniwa, do povo indígena Baniwa, é natural do Rio Negro, interior do estado do Amazonas, na região Norte do Brasil. Seus trabalhos, como se lê no site do artista,

expressam sua vivência enquanto Ser indígena do tempo presente, mesclando referências tradicionais e contemporâneas indígenas e se apropriando de ícones ocidentais para comunicar o pensamento e a luta dos povos originários em diversos suportes e linguagens como canvas, instalações, meios digitais e performances.<sup>5</sup>

O trabalho que será abordado neste artigo não é uma produção circunscrita aos modos tradicionais de confecção de artefatos, vinculados diretamente a uma determinada tradição, uma vez que o artista em questão está inserido, também, nos contextos da arte contemporânea. Não serão abordadas aqui questões relativas especificamente à arte indígena e a suas relações com o circuito de arte contemporâneo, que extrapolariam o escopo deste texto, ainda que sejam evocados alguns elementos da tradição trazidos pelo próprio artista ou por estudos arqueológicos, etnográficos e antropológicos.

**Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio** abarca duas ações: uma instalação com vestígios do Museu Nacional, localizado no Rio de Janeiro, e uma performance-instalação que consiste em semear um perímetro do estacionamento da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Denilson Baniwa cultiva, entre os paralelepípedos do estacionamento, diferentes tipos de flores e gramíneas. O artista prepara o solo

---

<sup>3</sup> Em entrevista concedida em 17 de abril de 2021 no evento #ABRILINDÍGENAUFPR2021, do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná, Naine Terena afirma que a exposição “Véxoa: Nós sabemos”, foi a primeira a ter uma curadoria integralmente indígena. O fato, contudo, ainda segundo a curadora, não seria motivo de orgulho, e sim de reflexão, uma vez que revela uma história de apagamento. A exposição buscou, portanto, problematizar este vácuo na história da arte brasileira: a ausência da arte feita por indígenas. Fazer coexistir no espaço expositivo a arte tradicional de diferentes povos e também suas manifestações contemporâneas revela, segundo Terena, que a arte indígena contemporânea só existe porque há uma raiz cultural que resiste apesar de tudo. (TERENA, 2021)

<sup>4</sup> Para mais informações, cf.: <https://pinacoteca.org.br/programacao/vexoa-nos-sabemos/>.

<sup>5</sup> Cf. <https://www.behance.net/denilsonbaniwa>.



semipermeável com porções de terra fértil e, com uma ferramenta perfurante, auxilia a penetração do substrato entre as pedras do calçamento.

Após preparar o terreno, Denilson Baniwa distribui as sementes, ora arremessando-as em gestos semicirculares, dispersando-as no ar para que se distribuam no solo, ora introduzindo-as com o dedo para que penetrem na terra. Posteriormente, ele rega, com o auxílio de uma mangueira, a área semeada.

A ação de Denilson Baniwa se desdobra em dois resultados distintos. O primeiro é uma instalação – acontecimento que se desenrola ao longo dos dias da sua duração. O segundo é um vídeo-performance resultante da instalação. A instalação mobiliza o corpo do artista e o do observador. E mobiliza também, por se tratar de um acontecimento a céu aberto, os movimentos do meio, da cidade e dos parceiros de trabalho de Denilson: semente, cesto, mangueira, terra, paralelepípedos etc.

O vídeo-performance resultante da instalação é organizado em quatro janelas simultâneas que reproduzem imagens previamente editadas e montadas, gravadas por quatro câmeras, sendo três fixas e uma móvel. Duas das quatro janelas exibem imagens capturadas por câmeras de segurança, situadas na parte superior do edifício e que monitoram diferentes ângulos do estacionamento. Das outras duas janelas, uma exibe imagens captadas por uma câmera fixa, posicionada rente ao chão, que focaliza o jardim já estabelecido, e a outra reproduz as imagens gravadas por um cinegrafista que registra a dinâmica do plantio. A composição joga com a velocidade das imagens, a passagem dos dias e os diferentes fluxos de movimento – dos carros, dos pedestres e do próprio artista.

No caso do vídeo-performance, a presença-ausência dos coparticipantes da ação se apresenta agora por meio da imagem, como registro de uma ação que se deu no passado. Os observadores desse evento provavelmente estarão circunscritos a equipamentos e aparatos – computador ou telefone celular, sofá ou cadeira – e o observador.

As imagens provenientes das câmeras de segurança estão aceleradas, encurtando a duração dos dias em minutos, transformando o fluxo dos automóveis sobre o asfalto em intermitentes rios de metal, fazendo com que o movimento dos pedestres se assemelhe ao de pequenos insetos que, após se deterem por alguns segundos, subitamente se deslocam com uma velocidade desproporcional ao tamanho de suas patas.



As imagens são ritmicamente interrompidas por uma espécie de interferência ou ruído digital que passeia pelas janelas do vídeo, como um lembrete de que o que vemos é uma representação digital de uma ação que já aconteceu, mas também como um alerta do próprio ruído, falha ou desgaste característico desses tipos de aparato, que, por mais que nos esforcemos, seguem subordinados à vida dos materiais de que são feitos, às peculiaridades do ambiente e aos hábitos, cuidados, negligências e adaptações das pessoas que os manuseiam, apontando para o seu possível desaparecimento ou destruição (como no caso do incêndio no Museu Nacional, evento que o artista também mobiliza na mesma exposição).

A ideia de vigilância está entrelaçada à narrativa do vídeo. Câmeras destinadas ao monitoramento de possíveis danos ao patrimônio ou mesmo à segurança ou à preservação do acervo contido no edifício registram agora a insurreição de um jardim que contesta e conclama a *propriedade* do solo – contesta a propriedade da terra no sentido de seu pertencimento a um dono, de bem passível de ser comprado e vendido, e conclama as propriedades da terra no sentido de suas qualidades ou atributos (permeabilidade, fertilidade...). Contesta, ainda, seu uso para estacionamento de veículos, máquinas que o amassam, bloqueiam, infertilizam.

Denilson Baniwa, enquanto artista e indígena, ao se engajar com esses aparatos tecnológicos, parece produzir uma fissura na maneira como o discurso moderno entende vigilância, cuidado, registro e memória. A vigília, no trabalho do artista, registra e revela a implementação de um jardim, lembrando a vocação do chão. O artista, que parte de uma tradição calcada na oralidade e na experiência, faz pensar, ao cultivar o jardim, em um registro vivo que emerge do território, dos corpos e das práticas compartilhadas e, ao mobilizar nossos próprios aparatos de registro, vigilância e transmissão, nos convida a repensar o que e como devemos guardar e qual vigilância se faz necessária.

Equipado com um chapéu e um cesto, Denilson Baniwa desempenha sua tarefa sob o céu, o sol, o vento e a fuligem. Por um lado, se a ênfase for colocada na agência e na intencionalidade humanas, pode-se dizer que o jardim-estacionamento-instalação se configura como um projeto (uma ação) do artista no qual ele é o protagonista. Por outro, se a atenção for direcionada para a multiplicidade de movimentos e entrelaçamentos que possibilitam o acontecimento em questão, deve-se reconhecer que a ação de Denilson Baniwa se desdobra não como um projeto criado em sua cabeça e implementado tal e qual



sobre a realidade material, mas está entrelaçada a outros movimentos, que por sua vez extrapolam, em maior ou menor grau, a própria natureza ou o alcance do projeto.

Um projeto, plano ou ideia não se desdobra independentemente de outros seres não humanos que participam da sua execução. Trata-se, antes, de “(...) um processo de renovação e atualização de potencialidades, tanto do chamado produtor quanto do mundo circundante” (INGOLD, 2015, p. 30). Um projeto tampouco se desenrola completamente isento de acidentes, desvios e contratempos. Afinal, nem os materiais, nem o temperamento do tempo se curvam completamente aos desejos, instrumentos ou ferramentas inventadas pelos humanos. Como afirma Tim Ingold, tanto humanos quanto não humanos “ (...) fazem a sua parte desde dentro na transformação de si mesmo do mundo” (INGOLD, 2015, p. 30).

Terra, água, sol, sementes não são objetos estáticos e bem delimitados com os quais o artista contracena, cumprindo um roteiro previamente estruturado. São antes substâncias, meios e materiais com os quais ele se sintoniza, que ele segue ou acompanha a partir de histórias compartilhadas, tanto as dos próprios materiais, quanto as narradas ao artista por praticantes experientes, por ele experimentadas e incorporadas, e que desembocam agora no que podemos reconhecer como um jardim.

O chapéu e o cesto tampouco são apenas objetos que poderiam fornecer dados sobre a etnia, a região ou determinada técnica de fabricação, mas, antes, contam as histórias de crescimento de fibras vegetais em um mundo de céu e terra que, ao se entrelaçarem aos movimentos dos Baniwa, neste mesmo mundo, vieram a tomar a forma de cestos e chapéus.

Assim como as coisas, incluindo Denilson, não estão encerradas em objetos dispostos sobre a superfície isomórfica ou abstrata da terra, o estacionamento da Pinacoteca não é um palco – no sentido como às vezes o palco é pensado, como uma paisagem neutra, disposta a sediar nossas projeções (encenações) mentais, na qual as coisas se encontram como objetos ou cenários à disposição dos nossos projetos de sentido.

Como afirma André Lepecki no artigo intitulado **9 variações sobre coisas e performance**, ao trabalharmos não mais centrados em objetos ou pessoas, mas a partir da perspectiva de um devir-coisa, movemos distinções, dissolvendo também o palco (LEPECKI, 2012, p. 97), afastando-nos de uma ideia abstrata de espaço e recuperando a percepção do ambiente que habitamos. O território, nesse sentido, não é um cenário sobre o qual a ação se desenrola, ele é ação e movimento; não é uma paisagem que capturamos com os olhos e registramos com o cérebro, ele é antes parte do mundo com o qual agimos.



Somos, relembando Ingold (2015), incluindo o estacionamento, as sementes e os demais elementos e materiais envolvidos nesse acontecimento, um “ramo de atividades” (2015, p.308). As coisas, sob essa perspectiva, são os seus movimentos e estão em constante reação e transformação, o que possibilita que emerjam coisas como jardins, cestos, chapéus, baniwas e pinacotecas.

Do ponto de vista dos materiais, o palco de um teatro também é assim: sem a manutenção adequada, em pouco tempo um edifício pode se converter em ruína, invadido pelos movimentos que a engenharia e a arquitetura buscaram conter. Movimentos do meio, como o sol e a chuva, mas também os processos de deterioração característicos dos ciclos de vida dos materiais.

O trabalho de Denilson Baniwa abraça essa dimensão cíclica. As imagens registradas pelas câmeras dão a ver a passagem dos dias, a rotina do artista, o movimento das pessoas e dos carros, o percurso do sol projetado pelas sombras das árvores, o vento movendo as folhas das palmeiras e o crescimento das plantas semeadas pelo artista, além de insetos e pássaros atraídos pela presença da água ou pela chegada dos novos habitantes vegetais que brotaram por entre as brechas do calçamento.

Ao lado dos paralelepípedos, o asfalto avança pelas ruas e avenidas que circundam a Pinacoteca. A permeabilidade dos paralelepípedos, mesmo que reduzida, contrasta com a impermeabilidade do asfalto, essa superfície que não se deixa atravessar nem pela água nem pelo crescimento das plantas. A pavimentação, como afirma Ingold, “bloqueia a própria mistura de substâncias com o meio que é essencial para a vida, o crescimento e a habitação” (INGOLD, 2015, p. 191).

Pavimentando as ruas da cidade moderna, “torna-se possível para os habitantes sustentarem uma ilusão de falta de chão, como se eles pudessem atravessar as calçadas sem estabelecer qualquer contato com, ou impressão sobre a terra” (INGOLD, 2015, p. 191). Os esforços em conformar o mundo às nossas expectativas em relação a ele, pavimentando estradas e erguendo alicerces de concreto, transformaram as cidades em desertos, corroborando com a percepção de que as coisas ocupam o mundo, mas não o habitam. De acordo com Ingold: “Sob a rubrica do ‘ambiente construído’, a indústria humana criou uma infraestrutura de superfícies rígidas, equipadas com objetos de todos os tipos, sobre a qual a peça da vida é supostamente encenada” (INGOLD, 2015, p. 191). Segundo o autor:



O chão não é a superfície da materialidade mesma, mas um composto texturizado de diversos materiais que são cultivados, depositados e entrelaçados através de uma interação dinâmica através da interface permeável entre o meio e as substâncias com as quais entra em contato. (INGOLD, 2015, p. 199)

Para Ingold, a partir da lógica da inversão operada pelo pensamento moderno, “os caminhos ou trilhas *ao longo dos* quais os movimentos prosseguem são percebidos como limites *dentro* dos quais estão contidos” (INGOLD, 2015, p. 219, grifos do autor). Os lugares operam, assim, uma espécie de confinamento. Edifícios e instituições, como museus, teatros, salas de ensaio, mas também as disciplinas, as medidas jurídicas, a burocracia, entre outros, passam a conter a arte, os corpos e a memória em forma de objetos a serem guardados dentro de instituições-recipientes. O trabalho de Denilson Baniwa, ao contrário, convida a pensar do lado de fora, a céu aberto, incluindo o movimento da cidade, do meio e dos materiais.

Em entrevista transcrita e cedida pelo artista (BANIWA, 2020), Denilson discorre sobre o nome do trabalho: **Nada que é dourado permanece: hilo, amáka, terra preta de índio**. A instalação, segundo o artista, parte de um poema de Robert Frost, “Nada que é dourado permanece”, que descreve a germinação de uma planta que, pouco antes de assumir a cor verde, passa brevemente pelo dourado, destacando a transitoriedade e a efemeridade da natureza e da vida.

O hilo, explica o artista, “(...)é uma marca na semente, quase arqueológica. Foi do momento em que a semente virou semente, lá no tempo ainda da transformação das plantas” (BANIWA, 2020). A marca resultante do processo de transformação da semente está associada, segundo Denilson, a uma memória efêmera e frágil, característica intrínseca, segundo ele, à própria vida, o que leva o artista a indagar sobre o que fazer frente a essa impermanência.

A palavra *amáka* corresponde, segundo Denilson, a coivara. O artista remete a essa técnica/prática agrícola tradicional – que consiste em abrir uma clareira, após uma minuciosa escolha do local apropriado, derrubando parte da vegetação, que posteriormente será seletivamente queimada (atividade que, na maioria das culturas, é realizada de forma cooperativa e itinerante) (LEONEL, 2000, p. 240) – como exemplo para contrapor uma noção de memória indígena à maneira como o pensamento moderno lida institucionalmente com ela.



Utilizando as cinzas do Museu Nacional, que pegou fogo em 2 de setembro de 2018, Denilson Baniwa compara duas maneiras de lidar com a memória: uma, aprisionada em instituições, e outra, uma memória em trânsito e movimento.

A instituição “protege” a memória em forma de objetos, textos e registros, documentos a serem armazenados e acessados a partir de um conjunto de regras, protegidos pelos edifícios e seus sistemas de segurança, armazenamento e logística. Já a memória a que se refere Denilson Baniwa não está contida em uma instituição ou edifício, trata-se de uma memória dinâmica e viva, entrelaçada a saberes e fazeres que incluem o corpo, o território, os fluxos do meio e outros seres que ali habitam.

Ao trazer as cinzas do Museu Nacional para sua instalação, Denilson Baniwa recupera os movimentos de uma memória museificada, transformada pelos impactos do incêndio. Se os objetos, após o incêndio, já não existem como tais, os materiais que os trouxeram à vida seguem existindo, transformados pelo fogo em cinzas e escombros. O artista também engarrafa parte das cinzas, reproduzindo simbolicamente a operação museológica. O ato de engarrafar as cinzas leva a refletir sobre materiais que estão em trânsito, em movimento e transformação, e não mais contidos em objetos acabados ou instituições. O artista afirma colocar assim em trânsito, por exemplo, as múmias Aymaras perdidas no incêndio: “eu as engarrafo de volta como essa instituição, elas ainda existem, só não conseguimos ver, mas elas ainda existem” (BANIWA, 2020).

Pode-se pensar em dois tipos de incêndio: um conecta (faz nascer e reagir) e o outro extingue e interrompe. A queima característica do plantio por meio de coivaras depende de uma complexa trama que envolve a observação do céu, o comportamento de insetos, a temporada de chuvas, entre outros. A prática da coivara, em conjunto com a floresta e integrada ao movimento de animais e humanos, estimula o crescimento de diferentes plantas. Após as queimas seletivas, a cinza e o carvão vão contribuir para a fertilização do solo (LEONEL, 2000).

O manejo dessas áreas se revela como uma espécie de agricultura itinerante que não está ligada à domesticação, pautada exclusivamente nos interesses humanos, mas que integra a participação de outros seres, animais e vegetais, que coabitam o território. Ao preservar, na área a ser cultivada, espécies de plantas que fazem parte da dieta de determinados animais, e não apenas de humanos, inclui-se nesse manejo a dinâmica da floresta, reconhecendo outros



seres também como produtores do mundo que se habita, compartilhando com eles o direito à terra (CUNHA, 2019).

Isso nos conduz à expressão *terra preta de índio*, com a qual o artista propõe uma reflexão sobre uma memória “engarrafada”, de um lado, e, de outro, uma memória cultivada nos corpos e no território, que pode germinar e se adaptar a contextos sempre moventes, que poderíamos igualmente chamar *vida*. Uma memória efêmera e frágil, porque não se pretende estanque e objetificada, como um objeto “a ser guardado, emoldurado, enclausurado” (BANIWA, 2020).

Deve-se, porém, colocar em perspectiva os termos *efêmero* e *frágil* para se referir a essa memória, quando se pensa que aquilo que é preservado em um museu a qualquer momento pode ser ameaçado por furto ou catástrofe, enquanto algo que é compartilhado e experimentado ao longo de gerações se atualiza ou se transforma a partir de uma trama que inclui o território e os diferentes seres que o habitam.

Em alguns contextos, segundo diferentes relatos arqueológicos, etnográficos e antropológicos<sup>6</sup>, o ciclo de vida de objetos e artefatos está entrelaçado a seu uso e descarte (fragmentação intencional, queima, afogamento ou enterramento), e o descarte, por sua vez, está entrelaçado ao território, aos objetos, ao corpo e à memória. Em determinadas situações, os diferentes tipos de descarte visam interromper poderes atribuídos a um artefato e podem ser utilizados para sinalizar lugares sagrados ou ritualísticos<sup>7</sup>.

No caso da coivara, como vimos, as cinzas da roça queimada para limpar o terreno serão novamente absorvidas pelo solo, possibilitando a germinação de diferentes espécies de plantas. Também os objetos e artefatos descartados e enterrados em sítios ou locais sagrados não só demarcam territórios importantes para as comunidades que os enterraram, como posteriormente passam a compor o que os arqueólogos chamam de *terra preta de índio*, sítios extremamente férteis em função da ocupação e do manejo da terra pelos povos que lá viveram<sup>8</sup> (BARRETO; OLIVEIRA, 2016). Dessa maneira, pode-se constatar que tanto no

<sup>6</sup> Cf. BARRETO; OLIVEIRA, 2016; CABRAL, 2014; LEONEL, 2000; VELTHEM, 2003; SILVA, 2013.

<sup>7</sup> O texto “Para além de potes e panelas: cerâmica ritual na Amazônia antiga”, de Cristiana Barreto e Erêndira Oliveira (2016), discute como a produção e o descarte de objetos, que inclui o enterramento proposital em sítios sagrados nos quais se encontra a chamada “terra preta de índio”, estão entrelaçados ao corpo, ao território e à memória das populações ameríndias da região amazônica. Entre os povos abordados estão os Wauja, Wayana, os Kaxinawa, os Shipibo-Conibo, os Asuriní, os Xikrin, os Warao e os Mundurucu, para citar alguns.

<sup>8</sup> Carvão, restos de alimentos, utensílios, fragmentos cerâmicos e urnas funerárias são exemplos de elementos que podem compor esses sítios, também chamados por BARRETO e OLIVEIRA (2016) de “bolsões de memória”, que não apenas



caso da coivara, quanto no caso dos locais sagrados, histórias humanas e não humanas se entrelaçam, participando da dinâmica da floresta.

Denilson, por fim, propõe pensar memória e registro para além da fragilidade e da institucionalidade. O artista se interroga então sobre o que se pode construir a partir disso, se o caminho seria: “[...] fazer uma terra preta de índio onde seja possível construir e plantar novas memórias ou deixar registros mais amplos?” (BANIWA, 2020).

As provocações do artista apontam para a necessidade de pensar a memória como uma coisa viva, compartilhada e praticada, uma memória que deixe registros dos quais fazemos parte e aos quais temos acesso, que não estejam restritos ou limitados a objetos e instituições. Memória entendida não como um processo de captura e encerramento, mas como algo vivo e compartilhado por meio de histórias de crescimento e transformação.

Em seu trabalho, Denilson Baniwa articula elementos da tradição de pensamento indígena (atenta às coisas *na* vida), ao mesmo tempo que interpela a sociedade contemporânea por meio de seus próprios aparatos de captura, armazenamento e reprodução.

Convidado a ocupar o espaço expositivo da Pinacoteca, o artista escolhe o perímetro externo do estacionamento e nele implementa um jardim, que, após seu cultivo, tenderá a desaparecer rapidamente, seja pela manutenção do espaço (que usualmente busca assegurar uma espécie de assepsia do terreno), seja pelo retorno do fluxo de automóveis (esses objetos mágicos, entre vários outros, que nos permitem transitar pela superfície da terra sem maiores incômodos).

Denilson nos desafia a imaginar uma memória e um registro que não estejam vinculados à captura, ao colecionismo, que não estejam restritos e destinados a determinados recipientes, como instituições e acervos. Uma memória e um registro que transbordam dos corpos e territórios, que não podem ser contidos pela mão do homem, mas que, antes, emergem e são continuamente forjados nos fluxos de transformação nos quais estamos todos imersos – não apenas os humanos, mas uma infinidade de não humanos participam ativamente do *vir a ser* do mundo.

---

demarcam territórios importantes como podem vir a aprimorar o solo, seja pela capacidade dos fragmentos cerâmicos de reter a umidade ou em função dos materiais orgânicos ali eventualmente depositados.



O que aconteceria se direcionássemos mais nossos esforços rumo a uma percepção/inclusão de outros movimentos, de outros seres e pontos de vista que habitam conosco este planeta, em vez de contê-los e usá-los para a manutenção de um ideal de vida e existência que parece tentar suprimir, ignorar ou invisibilizar esses movimentos, em nome, talvez, de uma supremacia da espécie humana?

O trabalho *Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio*, de Denilson Baniwa, abre um campo de debate com implicações não só para o universo artístico, mas também para os modos como percebemos os processos de coconstrução entre o ser humano e o mundo do qual ele faz parte.

Estar atentos aos materiais, e não a suas formas objetificadas e supostamente estáticas, mas a seus movimentos, sua abertura, pode ser um caminho para o que Ingold chama de *mundo da vida*, ou seja, para que, também nas artes, ou talvez, em alguma medida, por meio delas, possamos nos engajar com os materiais na tentativa de *acompanhá-los*, e não de capturá-los.

O trabalho de Denilson, acontecimento a céu aberto que mobiliza os movimentos do meio, da cidade e de diferentes seres e materiais, convida a pensar questões relacionadas a memória, registro, armazenamento, participação e vigilância e a ressignificar e, em alguma medida, ampliar a permeabilidade de instituições e dispositivos de captura a outros movimentos, percepções, modos de agir e se relacionar.

## Referências

BANIWA, Denilson. Transcrição, cedida pelo autor, de entrevista concedida para o vídeo *TERRA FÉRTIL: Véxoa e a arte indígena contemporânea na Pinacoteca de São Paulo*. Roteiro, direção e produção Débora McDowell e Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: 2020. Não publicado.

BARRETO, Cristiana; OLIVEIRA, Erêndira. Para além de potes e panelas: cerâmica e ritual na Amazônia antiga. **Revista Habitus - Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Goiânia**, v. 14, n. 1, p. 51-72, out. 2016. Disponível em:

---

<sup>9</sup> Anna Tsing, em seu artigo “Margens Indomáveis: cogumelos como espécies companheiras” (2015), convida a repensar a concepção que toma o humano como espécie superior e autônoma e a perceber como a existência de diferentes seres está entrelaçada em uma trama de relações entre eles e o meio que habitam.



- <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/5075>. Acesso em: 3 mar. 2021.
- CABRAL, Mariana Petry. De cacós, pedras moles e outras marcas: percursos de uma arqueologia não-qualificada. **Amazônica - Revista de Antropologia**, [S.l.], v. 6, n. 2, p. 314-331, out. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/1871>. Acesso em: 5 fev. 2021.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Antidomestication in the Amazon: Swidden and its foes. **HAU: Journal of Ethnographic Theory**, v. 9, n. 1, p. 126-136, 2019. Disponível em: <https://www.haujournal.org/index.php/hau/article/view/1341>. Acesso em: 10 set. 2021.
- DIAS, Jamile Pinheiro. Artistas indígenas reativam a vida em meio aos escombros da modernidade colonial. **Pernambuco: Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco**, Recife, 19 de março de 2021. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2646-reativar-a-vida-pela-arte.html>. Acesso em: 2 mar. 2021.
- INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Vozes, 2015.
- LEONEL, Mauro. O uso do fogo: o manejo indígena e a piromania da monocultura. **Estudos Avançados**, v. 14, n. 40, p. 231-250, 2000. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9556>. Acesso em: 3 fev. 2021.
- LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. **Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT/UEDESC)**, Santa Catarina, n. 19, p. 93-99, nov. 2012.
- SILVA, Fabíola Andréa. Território, lugares e memória dos Asurini do Xingu. **Revista de arqueologia**, São Paulo, SAB, v. 28, n. 1, p. 28-41, 2013. DOI: 10.24885/sab.v26i1.366.
- TERENA, Naine. Entrevista concedida no evento #ABRILINDÍGENAUFPR2021, do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná, sobre a exposição “Véxo: Nós sabemos”, da Pinacoteca de São Paulo. 17/04/2021. Disponível em: <https://youtu.be/TwIqrTyKj08>. Acesso em: 15 set. 2021.
- TERRA FÉRTIL: Véxo e a arte indígena contemporânea na Pinacoteca de São Paulo. Vídeo. Roteiro, direção e produção Débora McDowell e Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7VnYH4VgaAE>. Acesso em: 3 fev. 2021.
- TSING, Anna. Margens indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. **Ilha – Revista de Antropologia, Florianópolis**, v. 17, n. 1, p. 177-201, jan./jul. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2015v17n1p117>. Acesso em: 15 set. 2021.

*Recebido em 05 de junho 2021  
Aceito em 10 de setembro de 2021*

