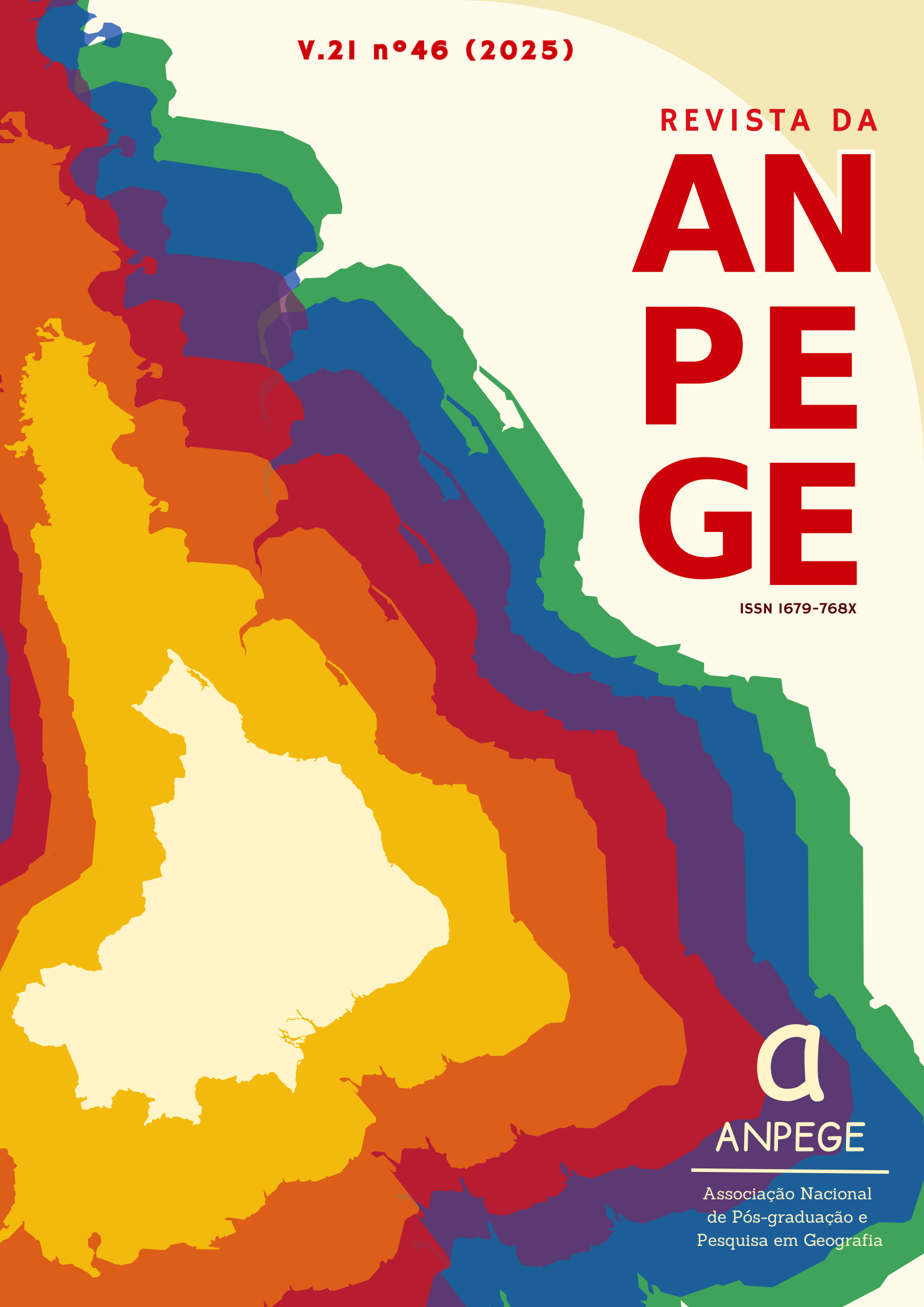
V.21 nº46 (2025)

REVISTA DA ANPEGE

ISSN 1679-768X



ANPEGE

Associação Nacional
de Pós-graduação e
Pesquisa em Geografia

REVISTA DA
ANPEGE



“Polinizando uma floresta inteira”: xamanismo e lugares mais-que-humanos na arte indígena contemporânea de Denilson Baniwa

“Pollinating an entire forest”: shamanism and more-than-human places in the contemporary indigenous art of Denilson Baniwa

Polliniser une forêt entière: chamanisme et lieux plus-qu'humains à l'art indigène contemporain de Denilson Baniwa

DOI: 10.5418/ra2025.v21i46.20081

CARLOS ROBERTO BERNARDES DE SOUZA JÚNIOR
Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

JULIANA GRASIÉLI BUENO MOTA
Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)/Professora Adjunta

V.21 n°46 (2025)
e-issn : 1679-768X

RESUMO: Há hoje no Brasil um crescente movimento de arte indígena contemporânea que efetiva práticas artivistas em prol de consubstanciar obras que reclamem pelos seus direitos e modos de olhar. Articulados entre experiências que permeiam os contatos arte-vida, eles conjuram encontros entre os mundos e as estéticas indígenas com os horizontes da arte contemporânea. Denilson Baniwa é um artista participe desse ímpeto de tensionamentos que se situam em-e-entre lugares, compondo obras que articulam arte-vida, xamanismo e cosmopolíticas para além do dualismo natureza-cultura. Nesse sentido, o presente ensaio visa desvelar como suas obras irrompem múltiplas possibilidades de compreensão dos sentidos mais-que-humanos dos lugares. Para tanto, parte dos referenciais da Geografia Cultural e da análise de quatro de suas obras – *Pajé-onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (2018), *Tudo é gente* (2020), *Ecologia da polinização invisível* (2022) e *Tatá* (2023) – associada à investigação de entrevistas e manifestos escritos por ou sobre o artista.
Palavras-chave: arte indígena contemporânea; xamanismo; cosmopoliteia; entre-mundos; mundos mais-que-humanos.

ABSTRACT: In Brazil, there is a growing movement of contemporary indigenous art that employ artivist practices toward works that claim their rights and way of seeing. Created between experiences permeated by art-life interactions, they conjure encounters between the indigenous worlds and aesthetics with those of contemporary art. Denilson Baniwa is an artist that is part of this impetus of tensioning situated in-between places, composing works that articulate art-life, shamanism, and cosmopolitics beyond the nature-culture binarism. Thus, this essay aims to unravel how his art works show multiple possibilities of comprehending the more-than-human senses of place. In order to do so, it employs references from Cultural Geography and the analysis of for of his works – *Pajé-onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (2018), *Tudo é gente* (2020), *Ecologia da polinização invisível* (2022) e *Tatá* (2023) – alongside the investigation into interviews and manifestos written by or on the artist.

Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. CC BY - permite que outros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que lhe atribuam o devido crédito pela criação original.

Keywords: social impact; public university; graduate program; central-west brazil.

RÉSUMÉ: Il existe aujourd'hui au Brésil un croissant mouvement d'art indigène contemporain qui revendique des pratiques artivistes en faveur de la matérialisation d'œuvres qui revendiquent leurs droits et façons de regarder. Articulées entre des expériences qui traversent les contacts art-vie, elles convoquent des rencontres entre les mondes et les esthétiques indigènes avec les horizons de l'art contemporain. Denilson Baniwa est un artiste qui participe à cette impulsion de tensions qui se situent dans-et-entre des lieux, composant des œuvres qui articulent art-vie, chamanisme et cosmopolitiques au-delà du dualisme nature-culture. Dans ce sens, le présent essai vise à déchiffrer comment ses œuvres font irruption des multiples possibilités de compréhension des sens plus-qu'humains des lieux. À cette fin, il s'appuie sur les référentiels de la Géographie Culturelle et l'analyse de quatre de ses œuvres – *Pajé-onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (2018), *Tudo é gente* (2020), *Ecologia da polinização invisível* (2022) et *Tatá* (2023) – associée à l'investigation d'entretiens et de manifestes écrits sur or pour l'artiste.

Mots-clés: impacto social; universidad pública; posgrado; centro-oeste de brasil.

Preparando o terreno

Como forma de expressão e de consubstancialização de afetos, as artes podem ofertar à Geografia vislumbres acerca das dinâmicas existenciais que clivam os lugares. Na zona de contatos entre esses dois campos, há um conjunto de entrecruzamentos concernentes às maneiras como as experiências, percepções e sentidos espaciais são consubstanciados. Especialmente no âmbito da Geografia Cultural, as aproximações com as artes possibilitam o desvelar das dimensões intersubjetivas da realidade geográfica.

Hawkins (2014) explicita que os engajamentos arte-geográficos confluem por uma relevante amplitude de expressões, abordagens e práticas. Há desde estudos sobre artivismos, performances e derivas até as multiplicidades das instalações, esculturas e pinturas. Isso ocorre, segundo Volvey

(2014), em acordo à consideração de que as obras de arte são horizontes de conhecimentos espaciais passíveis de serem incorporadas tanto às análises quanto aos fazeres geográficos.

Tratam-se de abordagens por vezes experimentais e (geo)poéticas nas quais o entrelaçamento com as artes possibilitam um vislumbre sobre as (in)visibilidades, (in)tangibilidades e multiplicidades dos lugares – como exemplifica o livro-obra de Queiroz Filho (2018). Dozena (2020) defende que esse entrelaçamento com/sobre as práticas artísticas tem se constituído em potência para diálogos plurais, transformadores e sensíveis que recorrentemente extrapolam os limiares disciplinares e acadêmicos hegemônicos.

Concomitantemente, existem práticas artísticas que fazem movimentos na direção de aproximação com sentidos geográficos. Essa situação é evidente nas reverberações da virada decolonial na arte contemporânea que tem ganhado força desde a alvorada da década de 2010 (Paiva, 2022). Nela, existe um conjunto de artistas/artivistas que conclamam pela retomada de lugares, pela emersão do território enquanto pauta ou pelo direito a olhar/ouvir a paisagem por meio de outros horizontes cosmopolíticos.

A arte indígena contemporânea é um desses movimentos que fertiliza o cenário artístico de futuros ancestrais. Por meio da irrupção de práticas que desafiam a crise antropocêntrica por meio da valorização de outros lugares e gentes (Lagrou, 2020), os coletivos e artistas filiados a essa perspectiva compõem artivismos que partem das suas geografias de vida, portanto do chão de suas aldeias e das experiências migratórias que complexificam o urbano o rural, o campo e a cidade.

Para ativistas indígenas, a arte está intrinsicamente relacionada com afirmação étnica-identitária dos povos indígenas, diretamente implicada às lutas por seus territórios étnicos. Essa arte tem sido inspiração para as crianças e jovens indígenas, mas também como caminho para chamar mais gente para luta, inclusive os não indígenas, como tem afirmado a educadora e ativista Daiara Tukano:

> O maior benefício que a gente pode almejar com a nossa arte é o impacto. À medida que alcançamos mais gente, esse público evolui politicamente no sentido de eleger quem defenda nossos direitos. Queremos brasileiros que entendam que proteger culturas e territórios indígenas é defender uma riqueza que constitui a todos, não uma coisa só do outro. Uma população alheia às violências contra indígenas elege quem quer garimpeiro em Terra Indígena. (Tukano, 2025, n.p.).

Como existência, resistência e política desde a última década um crescente número de instituições, como a *Bienal de São Paulo*, a *Pinacoteca do Estado de São Paulo*, o *Instituto Inhotim*, dentre outras, têm aberto espaços para mostras, exposições e tensionamentos que partem das práticas artísticas contemporâneas feitas pelos povos indígenas (Goldstein, 2023). Diferentemente de momentos anteriores em que eram restritos a serem representados ou estarem em acervos etnográficos, eles reclamam por seu lugar no circuito da arte contemporânea.

Deve-se ressaltar que assim como cada povo ou etnia possui suas particularidades de expressões artísticas (Barbero; Stori, 2010), existe também uma diversidade de gêneros, abordagens e expressões que são utilizadas na arte indígena contemporânea. Desse modo, cada artista filiado ao movimento possui suas próprias referências, projetos e horizontes que se articulam às suas ancestralidades, cosmopolíticas e trajetórias de vida.

Denilson Baniwa, nascido na aldeia Dari da etnia Baniwa na região do Rio Negro no estado do Amazonas, é um dos nomes de destaque nessa virada. Ele compõe obras que permeiam a performance, a instalação, a arte digital, a pintura e múltiplos outros gêneros. Suas propostas artísticas desafiam o eurocentrismo da arte, destacando suas limitações geográficas (Svanelid, 2024). Ele trabalha em zonas de interface que transitam entre as cosmopolíticas dos povos originários e os imaginários coloniais ocidentais.

As obras de Denilson Baniwa operam ironias, desconstruções e enfrentamentos à estética hegemônica. Esse artista consubstanciou um *corpus* que tenciona os cânones da arte com as expressões ancestrais (Santos; Hernandez, 2022). Como será evidenciado ao longo do ensaio, elas têm posições estéticas artivistas que referenciam e simultaneamente se apropriam das práticas indígenas, especialmente aquelas ligadas ao xamanismo e a multiplicidade de seres mais-que-humanos que coabitam (n)os lugares.

Dessa maneira, pretendemos desvelar as interrelações entre o xamanismo, a arte indígena contemporânea e os sentidos mais-que-humanos de lugar nas obras de Denilson Baniwa. Para tanto, sustentamo-nos epistemologicamente nas abordagens da Geografia Cultural e no conceito de lugar para compreender como as práticas artísticas desse artivista afetam e são afetadas pelos mundos nos quais elas se inserem. Em articulação à bibliografia e as obras analisadas, também investigamos entrevistas e manifestos do artista.

Viver entre-mundos: Arte indígena contemporânea do pajé-onça Denilson Baniwa

Borum-Kren (2023) explica que as últimas décadas foram marcadas pela potencialização das identidades indígenas, de forma a promover transformações simbólicas, políticas, sociais e culturais significativas. Por meio da reivindicação pela participação e o reconhecimento de sua contemporaneidade, reclama-se o direito a ser, a olhar, a criar e a pensar por meio de seus referenciais éticos, estéticos e existenciais.

Esse contexto fortaleceu a luta por outros lugares aos quais recorrentemente foram reduzidos à sua condição etnográfica, como é o caso dos museus e instituições de arte (Barbero; Stori, 2010). Relegados a um imaginário do passado, eles conclamam pela sua presentificação e coetaneidade por meio do respeito das artes que fazem desde sempre (De Paula; Alves; Oliveira; Brussolo, 2022),

demarcadamente com referenciais e horizontes distintos daqueles dos cânones ocidentais (Fausto, 2023).

As artes indígenas concernem estéticas plurais que são compostas por sensibilidades que se distinguem entre as múltiplas etnias e demarcam uma posição de indissociabilidade arte-vida. Elas são marcadas por um fazer que se entrelaça com suas experiências geográficas e horizontes culturais em que as obras ultrapassam as barreiras entre função e forma, interno e externo, espiritual e material.

Nos povos ameríndios as artes extrapolam os muros dos museus e a cristalização de artefatos duráveis meramente pelo seu fator contemplativo, de maneira a se enraizar como participe indissociável da condição de ser-no-mundo. Nesse aspecto de desafio aos lugares institucionais da produção artística, assim como pelos fazeres que envolvem suas práticas, é possível evidenciar que se tratam de horizontes estéticos que se aproximam das propostas conceituais dos artistas contemporâneos, conforme afirma Lagrou (2009).

Permeadas por princípios como a importância da corporeidade, a valorização do processo ante à obra acabada, a consideração da efemeridade e a possibilidade do fazer coletivo, arte contemporânea e artes indígenas encontram férteis zonas de polinização cruzada. Por essa razão, como afirmam De Paula, Alves, Oliveira e Brussolo (2022, p.466), "é de se imaginar que estamos, no mínimo, atrasados em reconhecer a importância da produção estético-artística dos povos indígenas dentro do sistema da arte no Brasil".

Dadas essas proximidades, artistas/artivistas indígenas crescentemente têm lutado para tomar de assalto também os espaços institucionais da arte contemporânea em museus, exposições, bienais, festivais e uma multiplicidade de outros contextos. Essa conquista pode ser evidenciada em exemplos recentes de sua infiltração no circuito hegemônico: o pavilhão *Ka'a pûera: nós somos pássaros que andam* na Bienal de Veneza de 2024 e o conjunto de mostras ameríndias na *35ª Bienal de São Paulo: Coreografias do Impossível* em 2023.

Esses artistas reclamam pela presentificação e significação de seus fazeres artísticos como participes da arte contemporânea, para além dos grafismos e das suas imagens que foram apropriadas ao longo da história da arte. Nesta conjuntura, o artista Jaider Esbell (2018A), da etnia Macuxi, propôs que essa recente virada que tomou fôlego na década de 2010 se organizasse em torno da ideia de arte indígena contemporânea.

Essa nomenclatura implica em uma liberação do caráter etnográfico que hegemoniza as leituras acerca da arte indígena e simultaneamente conclama por um movimento que ultrapassa a exposição e a criação das obras. Ela suscita o reconhecimento de curadorias, organização de mostras, presença nos acervos permanentes, voz nos conselhos e o direito à coetaneidade emancipatória de suas estéticas artivistas.

Como elucidava o artista, "não há como falar em arte indígena contemporânea sem falar dos indígenas, sem falar de direito à terra e à vida" (Esbell, 2018A, n.p.). Trata-se de uma postura que reclama o cenário da arte contemporânea como um lugar para a liberação de seus mundos (Lagrou, 2020). Ela tem uma posição artística que parte das inseparabilidades arte-vida e espírito-matéria do ser-no-mundo ameríndio para reclamar o lugar de suas existências e de suas estéticas como expressões autônomas.

Flores, Melo e Luna (2021) discorrem que na condição de um movimento artístico, a arte indígena contemporânea aciona múltiplos formatos para tencionar a relação obra-público que envolvem e ultrapassam os museus. Eles ocupam espaços urbanos, redes sociais, mídias digitais, escolas, protestos e variados outros lugares como caminhos para romper os aprisionamentos da arte e da curadoria. Por meio desse processo, eles almejam tencionar as visualidades e os imaginários hegemônicos *sobre* os indígenas e difundir seus próprios afetos, práticas e pluriversos.

Inserido nesse movimento, Denilson Baniwa têm proposto a subversão dos cânones ocidentais e o assalto aos seus espaços hegemônicos por meio da afetação de contraimaginários. Consubstanciada em apropriações, releituras e ativismos que se situam em-e-entre o mundo dos ocidentais e os pluriversos indígenas, ele faz da arte contemporânea seu lugar de conjuração de tensionamentos.

Essa tensão emerge de modo primacial na performance *Pajé-onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*[1] (2018), executada fora da programação e sem autorização da curadoria da instituição. Nela, ele corporificou o pajé-onça da etnia Baniwa e circulou pelo Pavilhão da Bienal com um maracá prestando homenagens a fotografias e artefatos de ameríndios cujo nome, a etnia e os direitos de imagem não são indicados – o que os coloca apenas como figuras decorativas para a exposição, suportes ou inspirações para os demais artistas.

Em seguida, ele compra o livro *Breve História da Arte* para subsequentemente o rasgar em frente a um painel com fotografias de indígenas. Enquanto arrancava as páginas, declamou um manifesto sobre a ausência de artistas, curadores e olhares indígenas fora do olhar externalista e colonial na/da Bienal. Tomando de assalto esse espaço, é possível ouvir vozes confusas indicando "não está na programação", enquanto outras pessoas filmam a performance.

Ao rasgar o livro, *"tão breve que não vejo a arte indígena (...) mas eu vejo índios nas referências"* (11:50mins), ele manifesta como se trata de "*Roubo. Roubo. Roubo*" (12:10mins). Também aponta para a fotografia de dois jovens ameríndios despidos de seus nomes e etnias e questiona *"Isso é um índio? (...) É assim que querem os índios, Presos no passado, sem direito ao futuro?"* (12:25mins). Cada folha arremessada é uma revolta contra a negação do presente/da presença

[1] A gravação em vídeo da performance está disponível no canal do artista no Youtube pelo link: https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI .

indígena e de seus mundos, de forma a tensionar a curadoria e reclamar o seu lugar não como figura congelada, mas como seres em devir com suas próprias estéticas.

Ante a representação etnográfica e historicista, sua performance indica o desejo de explicitar a arte-vida indígena como algo constante e que ultrapassa as aldeias[2] – embora ainda vinculadas a raízes que demarcam esses espaços-tempos ancestrais. Ela também deve tomar de assalto outros lugares, circulando seus contraimaginários. Nas suas palavras, *Pajé-onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (2018) foi uma afirmação para os brancos de que "Para os artistas indígenas, o meio da arte, o meio institucional, torna possível afirmar (...) que nós também estamos dominando códigos que não são nossos" (Baniwa, 2023, p.172, trad.).

Svanelid (2024) ressalta que ao evocar a poética xamânica ameríndia, ele potencializa a tensão e assume a posição de predador que ataca aquilo que o(s) viola. A corporificação de uma entidade guerreira, o pajé-onça, é uma parte do processo de enfrentamento que marca a arte indígena contemporânea. Por meio da sua transmutação, Denilson Baniwa conclama por a potência dos afetos e das estéticas desses pluriversos como forças viventes que precisam ser consideradas para fora do seu congelamento. Como declama na performance: *"Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros!"* (14:06mins).

A prática-poética xamânica do pajé-onça é mais que um ato de guerra contra a captura institucional e artística das estéticas, corpos e imaginários indígenas. Utilizando as flores, a máscara e o maracá ritualístico, ela é também um ato performático que almeja promover um encontro de mundos e honrar os parentes que foram violados pela negação de seus nomes e direitos de imagens nas fotografias.

Nesse sentido, há um aspecto curandeiro que parte do conhecimento indígena para reparar as injustiças aos seus ancestrais, vingando-os, coetaneamente ao cerzimento de feridas de uma cidade doente (Goldstein, 2019). Ao intervir no lugar e aproveitar-se da brecha dada pela performance, ele usa o código-fonte do xamanismo para *hackear* a institucionalidade da Bienal, reconfigurando-a entremeio a uma geografia de arte-vida distinta da hegemonia da *breve história da arte* e de seus *roubos*.

Esse caráter intransigente demonstra como a potência da arte indígena contemporânea está na presentificação, serendipidade e tensão de ocupar um lugar que os desloque do olhar alheio da sua presença nas fotografias e artefatos etnográficos. Os artistas desse movimento utilizam sua própria

[2] Embora seja um termo ligado à colonização, a noção de aldeia é recorrentemente apropriada pelos povos indígenas rumo a outros significados culturais e políticos. Diferentemente de Terra Indígena, que é um termo de ordem jurídica referente ao reconhecimento do Estado, a aldeia possibilita abarcar reinvindicações mais abrangentes.

linguagem e olhar rumo ao presente-futuro *contemporâneo* permeado pela irradiação das suas estéticas pluriversais voltadas para futuros ancestrais.

Conforme convoca Denilson Baniwa (2022, p.554) no manifesto *Ñewída*, esse artivismo realiza-se "Polinizando uma floresta inteira que agora é descoberta por curadores, galeristas e críticos. Sem ferrão, artistas-abelhas defendem-se mordendo seus predadores. Devorando o outro para que exista a possibilidade da progênie". Como fez o pajé-onça, trata-se de curar e atacar, predar e polinizar, ocupar e transformar.

Esse processo envolve apropriar-se das expressões institucionalizadas da arte, como a performance, subvertendo-as ou as hackeando com seus próprios referenciais. Em suma, é sair da representação rumo à afetação e transmutação de mundos, lugares e imagens. Em função disso, são recorrentes as obras em que os artistas indígenas contemporâneos se apropriam do passado, da linguagem e da representação colonial como ponto inicial para a crítica ao regime escópico dominante (Oliveira, 2022).

Apropriando-se dos códigos da arte, hackeando-os na linguagem de Denilson Baniwa, eles constituem uma estética de disrupções e atravessamentos que enfrentam ao mesmo tempo em que dialogam com referenciais ocidentais. Como o artista afirma em entrevista (Baniwa, 2023, p.171, trad.), "Eu posso me comunicar por meio de códigos europeus, mas nunca serei europeu; do mesmo modo, um artista não indígena pode se apropriar de um código indígena, mas também não se tornará indígena nem se comunicará como um indígena faria".

Esse processo de contato-enfrentamento arte-vida faz da arte indígena contemporânea uma forma de articular cosmologias e estéticas como caminhos para irromper brechas e expandir fissuras nos lugares da arte. Para ele, a potência da sua arte permeia o fato de que ela "é insurgência, é rebelião, é utilizar as falhas do terreno ou das estratégias inimigas, se posso dizer assim, para atacá-los e feri-los ou destruí-los" (Baniwa, 2021A, p.95-96). Como exemplifica sua performance na bienal, é necessário infiltrar-se e hackear os lugares que institucionalizam certos imaginários.

Ao polinizar essa floresta inteira das instituições e espacialidades artísticas, o pajé-onça e seus parentes/parceiros do movimento configuram redes de práticas e fazeres que instauram paradigmas estéticos pautados nos seus horizontes de ser-no-e-do-mundo. Essa postura iminentemente político-artística provoca a emersão de contraimaginários em que o lugar na arte se torna parte dos direitos à existência, à coetaneidade e à autoexpressão.

Similarmente ao que Martins (2024) evidencia no audiovisual indígena Kaiowá e Guarani do Mato Grosso do Sul, as obras da arte indígena contemporânea mobilizam cosmos relacionais indígenas e não indígenas. Nesse processo, eles transitam entre mundos e "imagens, interligados por variados *Mba'ekuaa* [Saberes-fazeres]" (Martins, 2024, p.83-84), os quais possibilitam enfrentamentos e

parcerias (cosmo)políticas que se difundem entre diversos públicos. Nas palavras de Denilson Baniwa (2020, n.p.):

> É o papel de quem vive entre-mundos: fazer pontes de acesso. Meu trabalho às vezes possui uma responsabilidade quase educacional, no sentido de que, sabendo dos dois mundos, é preciso ser o tradutor para cada um deles. Ao mesmo tempo, entendo que estou aqui para lutar por um lugar seguro para meu povo e meus parentes, então meu trabalho precisa ser acessado por quem não é indígena. É preciso que, ao ver meu trabalho, possam entender quem somos.

O pajé-onça invade a Bienal para estabelecer zonas de contatos que são simultaneamente lugares de confrontos. Seu alvo naquele momento eram a instituição, os visitantes e o próprio circuito de arte contemporânea que estavam entremeados ao apagamento do presente dos indígenas. Ao conjurar o contraimaginário xamânico, ele transmutou aquele lugar de silenciamento em uma possibilidade de cura-educação sobre o *roubo* das suas estéticas e de seu futuro.

Estar entre-mundos nesse bilinguismo de pontos de acesso implica em fazer da própria arte uma geografia de trocas e tensionamentos. Se, conforme afirma Trigg (2017), o sentido de lugar envolve a cristalização daquilo que está presente na significação do ser-no-mundo, a arte indígena contemporânea é uma abertura de mundos que se entrecruzam coetaneamente.

O artista explica que seu *Mba'ekuaa* artístico "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 enfeitiçando com pensamentos Baniwa ou indígenas" (Baniwa, 2021A, p.95). Na condição de cristalização do lugar telúrico que abre mundos, as obras de Denilson Baniwa conduzem arranjos afetivos transcendentes aos estereótipos etnográficos e simulacros.

Similarmente ao que ocorre na arte contemporânea de modo mais abrangente, em que as linguagens artísticas são compreendidas como latências inventivas de mundos em partilha (Blanc; Ramos, 2010), as artes indígenas contemporâneas conjuram sentidos de lugar que transitam entre distintos mundos. Embebidas pelos pluriversos de lugares emaranhados à indissociabilidade arte-vida, as obras tornam-se pontes político-estéticas.

Por isso, como impele Esbell (2018B, p.23), "Em matéria de arte indígena, não algo externo, europeu ou emoldurado, carecemos, nós artistas, de algo dinâmico (agência?) para que se alcance a condição exata de transpor e fazer transpor mundos". Sem se confundir com a arte ocidental, ela evoca a força da espiritualidade e dos seus próprios sistemas (Esbell, 2018A) para devorar aquilo que pode potencializar sua expressividade, transpondo múltiplas geografias na constante tensão entre mundos.

Dado que "a imaginação é primeiramente infundida e provocada pelo *lugar* terrestre onde nós moramos" (Abram, 2010, p.268, trad.), o dinamismo da agência conascente em cada obra é um coro plural de forças que nela emergem. Elas não podem ser emolduradas ou externalizadas, pois suscitam

a intensividade das polinizações de existências telúricas em devir. Ainda que potencialmente de modo efêmero, as obras metamorfoseiam os lugares se aproveitando das suas brechas e as expandindo.

Ao viver entre mundos, Denilson Baniwa conjura as forças dos lugares coabitados ao mesclar símbolos, ícones e práticas ocidentais com aqueles que advém dos pluriversos dos seus povos e parentes. De acordo com a análise de Svanelid (2024), as obras do artivista-pajé-onça reivindicam o direito a retornar o olhar daqueles que antes eram "olhados". Desse modo, o lugar das/nas obras-*pussangas* promove o encontro de mundos que é, simultaneamente, uma tensão entre lugares.

"Antes do mundo éramos todos bicho-gente": artes xamânicas na *pussanga* do lugar

Ao viver entre-mundos, a arte-vida de Denilson Baniwa constitui articulações (geo)poéticas que partem do lugar pluriversal para constituir arranjos afetivos na forma de obras. Como a corporificação do pajé-onça que tomou a bienal de assalto demonstrou, existem outros horizontes de existência entremeio a *Mba'ekuaa* esteticamente embebidos pela potência acontecimental de contraimaginários.

Parte da virtualidade que flui pelas obras advém da transmutação dos simulacros por meio da experiência ameríndia. Como aponta Fausto (2023, p.334), o cosmo indígena de Abya Yala não toma "a humanidade como o centro magnético da existência". Destarte, essa condição emerge na arte indígena contemporânea por meio do entrelaçamento de seres não humanos como partícipes dos processos criativos e curatoriais/curativos.

Denilson Baniwa expande as brechas institucionais e de acesso à sensibilidade dos públicos não indígenas por meio da conjuração de *pussangas* que ultrapassam os binarismos cultura-natureza. Essa manifestação de estéticas que transcendem o humano perpassa seu *corpus* artístico e estão relacionados ao fato de que para os ameríndios há a convivência com múltiplas sociedades não humanas. Nesse pluriversos, a ideia ocidental do conceito de ambiente "é para eles uma sociedade de sociedades, uma arena internacional, uma *cosmopoliteia*" (Danowski; Castro, 2017, p.98, grifo no original).

Cada entidade é também compreendida como um ser detentor de seus próprios mundos, subjetividades e agências autônomas independentes. Conforme define Abram (1996), os mundos mais-que-humanos são aqueles que envolvem e excedem os seres humanos, de modo a abranger os *lebenswelten* de plantas, de rochas, da troposfera, da hidrosfera, dos animais não humanos, dos objetos, dentro outros.

Seja na performance, arte digital, instalação ou poesia, a *cosmopoliteia* dos mundos mais-que-humanos é elemento fundacional para a geopoética evocada pelas *pussangas* de Denilson

Baniwa. A condição de viver entre-mundos da sua arte-vida também envolve esse nível ontológico, ela concerne tanto a conexão indígena-não indígena quanto humano-não humano. Em trechos da poesia *Flashes in the Sky of the Memory*[3] ele entoa versos que salientam a multiplicidade de intersubjetividades do lugar:

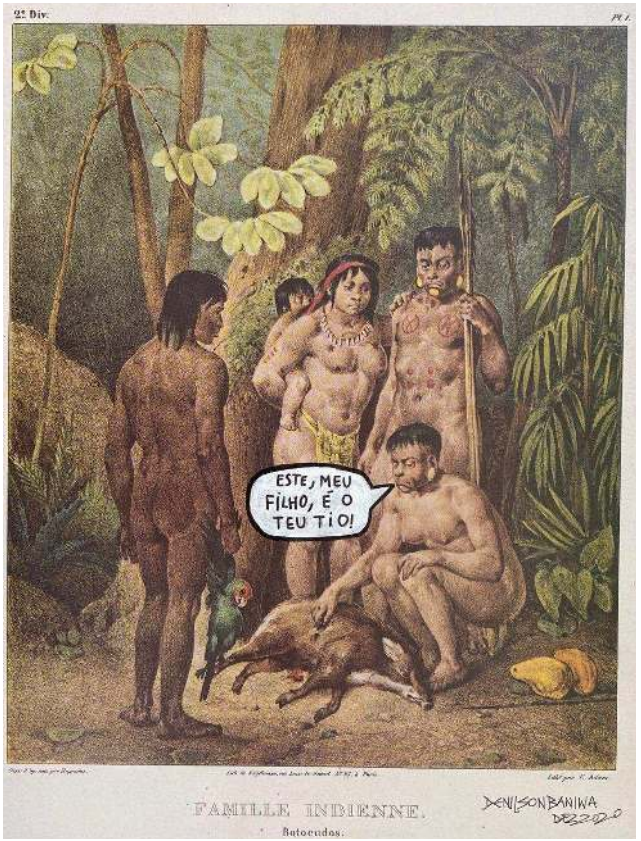
> antes do mundo éramos todos bicho-gente
> um planeta-comum para viver
> e falávamos o mesmo idioma
> humano, paca, anta, jaguaretê
>
> antes do mundo existir
> meu tio era sucuri
> minha tia taóka
> meu avô urubu-rei
> minha avó poraquê
> meu irmão era samaúma
> minha irmã tauari
> minha prima mandioca
> meu primo buriti
>
> a civilização branca
> quebrou o ciclo que meu povo protegeu
> pouco a pouco eu vi meu mundo ruir
> hoje chamo atenção ao céu
> onde as grandes árvores-mágicas
> seguram histórias antigas
> de quando elas alimentavam
> as gente-bicho do mundo
> eu, você, eles, nós [...]
> (Baniwa, 2021B, p.197-198)

A *cosmopoliteia* evocada pelo artista traz para o centro as potencialidades da dialogia entre-mundos mais-que-humanos. Ele coloca como naquele lugar *planeta-comum* existia uma grafia partilhada da Terra, um idioma dos *bicho-gente* que precedia esse mundo desencantado que desembarcou com os invasores. Trata-se de um lugar que pulsa entrelaçado pelos parentescos que ultrapassam o binarismo cultura-natureza.

Essa situação também comparece em *Tudo é gente* (2020) – Figura 1. Nela, Denison Baniwa rasura a ilustração etnográfica, impondo a ela a agência dos mundos mais-que-humanos ali presentes. Ao subverter a imagem, ele insere os arranjos intersubjetivos de afetos da cosmopoliteia que foram secundarizados pelo olhar externalista. Ele metamorfoseia o simulacro em contraimaginários que reclamam o direito a olhar de volta e evidenciar as tensões entre-mundos.

Figura 1: Denilson Baniwa. *Tudo é gente* (2020). Acrílica sobre impressão fotográfica, tam 32x24cm. Acervo do artista.

[3] O título e alguns versos aludem diretamente à música *Eletric Funeral* do álbum *Paranoid* (1970) da banda *Black Sabbath*. A poesia fez parte de intervenções urbanas em São Paulo (2018) e Brasília (2020).



Fonte: Baniwa, D.; 2021C.

Ocorre que, como discorre Martins (2024), as redes de comunicação indígena ultrapassam as linguagens humanas. Elas evocam espíritos, plantas e múltiplos outros arranjos de entidades que conversam entre si. O lugar transcende a transformação do espaço que adquire definição e significados para os seres humanos, como definiu Tuan (2013), ao se constituir em pulsões de intersubjetividades mais-que-humanas. De fato, o lugar não tem uma essência pronta e acabada, ele é uma potência transformativa decorrente dos seres que com ele compõem (Casey, 1998).

Em acordo ao que problematiza Casey (2003), todas as entidades, sejam elas viventes ou não, fazem parte de como o mundo é uma irradiação concreta, complicada e entrelaçada de lugares. O *tio sucuri*, o *irmão samaúma* e a *prima mandioca* são consubstancialização das vozes dessa cosmopoliteia que coabita os lugares, algo que emerge na arte-vida das *pussangas* de Denilson Baniwa.

Essa partilha de linguagens emergentes da coabitação presentificada em *Tudo é gente* (2020) remete a um conjunto de agenciamentos cosmopolíticos que reconhecem as articulações de múltiplas subjetividades não humanas. Trata-se de um horizonte onde todas essas entidades são providas de *lebenswelten*, posto que, segundo Castro (2018), são envoltas em fenômenos providos pelas mesmas disposições experienciais, ou seja, são portadoras de "almas" semelhantes. Nos versos que acompanham a obra, ele reiteira:

> Tudo era gente: floresta, humanos e não humanos eram gente.
> Havia a gente-onça, gente-papagaio, gente-árvore, gente-pedra; e a gente-gente
> Todos inclusive, falávamos a mesma língua. Nos entendíamos. (Baniwa, 2021C, n.p.)

Esses estranhos parentes costurados entre linhagens filogenéticas ou de constituição material distinta se encontram como coabitações de lugares partilhados. Eles partilham de horizontes relacionais naturais-culturais em que o parentesco não decorre da biologia. Em revés, como dispõem De Paula, Alves, Oliveira e Brussolo (2022, p.470) ao analisarem as artes da etnia Huni Kuni, ele ocorre "por relações que se estabelecem pela aliança afetiva de reciprocidade e comprometimento" (De Paula; Alves; Oliveira; Brussolo, 2022, p.470). Trata-se de uma linguagem recíproca que decorre da sensibilidade-senciência partilhada na/da/pela Terra que, ela mesma, possibilita as irrupções de afetividades que difratam nos/dos lugares.

Tudo é gente (2020) coloca o arranjo parental mais-que-humano de afetos no centro ao dispor o tio como protagonista. Situado em uma teia de intersubjetividades, ele é posto na condição de ser-no-mundo que está envolto na relacionalidade afetiva conjurada pela *pussanga* de Denilson Baniwa. Embora abatido em um ato de caça, ele permanece como partícipe da arvore familiar irrompida além do humano, sendo também uma intencionalidade da pulsação daquele lugar.

Semelhantemente ao que Rose (2014) evidenciou nos povos Ngurlu do oeste australiano, as responsabilidades emergentes no parentesco (*kin*/*kinship*) ultrapassam interesses individuais. Elas são distribuídas entremeio a redes nas quais por vezes se é caça ou caçador, presa ou predador – distintas formas de cuidado em relações (com)partilhadas no âmbito dos lugares. O tio abatido que protagoniza *Tudo é gente* (2020) agora é presa, mas em outro momento poderia ser o predador.

Destarte, o comprometimento distribuído entre parentes mais-que-humanos que confluem nas coabitações do lugar envolve sobreposições de conexões e interdependências (Rose, 2014). O coabitar se realiza plenamente nos (des)encontros de dos *lebenswelten* dos múltiplos seres que a ele estão intricados: *gente-árvore*, *gente-pedra*, *gente-onça*. Isso ocorre, por vezes, entremeio a parcerias, a conflitos ou a pluriversos latentes de outras relacionalidades decorrentes dos arranjos afetivos dispostos.

Articulada à poesia (Baniwa, 2021B) e ao assalto do pajé-onça na Bienal, *Tudo é gente* (2020) é uma *pussanga* que convoca uma diplomacia no nível da *cosmopoliteia*. Ela conjura a lugaridade como flexão da dialogia entre-mundos que suscita a arte-vida como forma de afetar e ser afetado pelas relações e pelos comprometimentos mais-que-humanos. Para tanto, Denilson Baniwa opera recorrentemente conduzindo traduções dos mundos por onde transita, essa prática se assemelha à condução experiencial xamânica.

Como define Castro (2018, p.49), o xamanismo ameríndio é uma "habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades 'estrangeiras', de modo a administrar as relações entre estas e os humanos". O xamã ou pajé é um interlocutor de linguagens interespécies, uma espécie de diplomata que perigosamente coabita entre-mundos para contar histórias, construir pontes e intercambiar perspectivas (Castro, 2018).

Cada xamã é uma entidade que transita nesses pluriversos de modo a confluir intencionalidades ontologicamente distintas, fortalecendo as redes de intersubjetividades mais-que-humanas inexoravelmente partícipes dos fluxos afetivos dos lugares. Ao incorporar o pajé-onça ou traduzir os parentescos mais-que-humanos na forma de obras artísticas, Denilson Baniwa conjura *pussangas* xamânicas que acrescentam uma nova camada à prática ancestral: a traduzibilidade rumo ao mundo não indígena por meio da arte contemporânea.

Em concordância a Lagrou (2010), a figura do xamã é coincidente à do artista entre os ameríndios justamente por conta da sua convergência da potestade de traduzir a situacionalidade de viver entre-mundos. A confluência arte-xamanismo possibilita modos especulativos de reunir pluriversos e fertilizar uma comunidade cósmica (Oliveira, 2023). Por meio da arte-vida xamânica, Denilson Baniwa propõe subverter o horizonte artístico da modernidade em um condutor para uma *pussanga* mais ampla que expõe os arranjos afetivos de lugares mais-que-humanos. Nos seus versos,

> Artistas indígenas podem ser arte-xamãs que compartilham
> Conhecimentos trazidos de todas as vozes
> Inclusive daqueles que nem lembramos mais que existem (Baniwa, 2021C, n.p.)

Por conseguir sintonizar os diferentes ritmos, estéticas e afetos da sua trajetória entre-mundos, o artista-pajé convoca os poderes xamânicos – como a corporificação da onça ou a metamorfose de imagens – para amplificar a virtualidade da cosmopoliteia ameríndia, fazendo-a tomar de assalto lugares antes interditos. Isso fica evidente na sua ironia que rasura o imaginário etnocêntrico e colonial da ilustração etnográfica em *Tudo é gente* (2020) tanto quanto na apropriação do gênero da performance.

Oliveira (2022) averigua que Denilson Baniwa usa das potências pluriversais do xamanismo para enfrentar as imagens moderno-coloniais hegemônicas, fazendo pastiches da história e da geografia ocidental que organizou o imaginário sobre povos a ela alheios. Ele traduz os referenciais eurocentrados para constituir uma vingança xamânica com voz, corpo e imagem enterrada nas articulações intersubjetivas das lugaridades de Abya Yala.

Se, como problematiza Castro (2020) "o xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer, ou, antes, um certo ideal de conhecimento", o arte-xamã Baniwa traz esse conhecimento das vozes mais-que-humanas e ancestrais para o centro. Em suas *pussangas*, há lugar para a

Mba'ekuaa daqueles que *nem lembramos mais que existem*, daqueles que antes do mundo eram bicho-gente. Desse modo, seu fazer artístico-xamânico poliniza conhecimentos conascentes à lugaridade mais-que-humana que é diametralmente distinta dos afetos coloniais que os relegavam ao passado.

Confluente ao que analisa Oliveira (2023), o xamanismo prescinde de uma linguagem de arte-vida comunal. O fazer xamânico implica em compreender que os lugares, os seres e os mundos também existem como palavras faladas, escritas, performadas ou desenhadas, como significados espirituais que podem ser corporificados nas artes. Ao por em obra a floresta, o tio-caça, o pajé-onça ou o *primo buriti*, Denilson Baniwa não faz uma representação, ele conjura seus afetos para conduzir polinizações cruzadas de conhecimentos e experiências de distintas condições de ser-no-mundo.

Ao mesmo tempo, ao situar-se entre-mundos e conjurar *pussangas* do lugar dos Baniwa e de seus parentes mais-que-humanos, ele desloca a noção da arte como consubstancialização individual. Ele a translada rumo a comprometimentos, reciprocidades e coabitações entre múltiplas entidades com intencionalidades (des)encontradas na pulsão dos ritmos, sentidos e fluxos que permeiam esse modo de conhecer implícito à cosmopoliteia.

Em demarcação da sua posição, Denilson Baniwa (2022, p.555) afirma que "Enquanto na arte ocidental o autor da obra é o próprio artista, esta afirmação não funciona no mundo indígena, pois em vários casos, o dono da arte não é o artista que a reproduz em tela ou corpo. Existem vários donos da arte, a Jiboia por exemplo.". Essa polinização de mundos (com)partilhados reconhece as múltiplas intencionalidades que atravessam os lugares por onde a arte é co-nascente da diplomacia xamânica.

De acordo com o que interpreta Lagrou (2009), no contexto da arte ameríndia os artistas captam e transmitem pluriversos que são sintonizados por meio das relações com os não humanos. Ante à capacidade de criação vista pelo ocidente como uma faculdade da subjetividade humana, eles compreendem que a centralidade da tradução e da transmissão entremeio a arranjos afetivos mais-que-humanos.

Conforme Denilson Baniwa (2020) afirma, seu processo criativo não é uma simples a transformação dos ritos indígenas em arte contemporânea. De fato, "O que é apresentado é um reflexo de quem sou e não a interpretação ou releitura de algo que existe na cultura indígena. O *Pajé-Onça* existe no mundo Baniwa desde sempre. Eu não uso o corpo dele para falar, é ele que me usa como suporte" (Baniwa, 2020, n.p.). Ou seja, ele ao mesmo tempo afeta e é afetado pelos lugares e as experiências mais-que-humanas que emergem nas sintonizações do seu *Mba'ekuaa*.

Na condição de prática xamânica, o seu fazer artístico é uma sintonização entre-mundos, uma evocação de geografias mais-que-humanas nascentes da confluência de pluriversos. Agindo entremeio à vingança, a memória, afirmação ou crítica (Paiva, 2022), as obras do artista confluem trajetórias de

arranjos afetivos multidimensionais que se aterram nos compartilhamentos coabitacionais que marcam o seu ser-no-mundo. Desta maneira, são *pussangas* do lugar que usam o artista como suporte para dar voz às polifonias da cosmopoliteia.

Lugares mais-que-humanos polinizados nas *pussangas* dos mundos (in)visíveis

Svanelid (2024) considera que parte da significação das obras de Denilson Baniwa concerne seu caráter retributivo do olhar que provoca aquele que interage com elas. Elas afetam aqueles que nelas imergem, de forma a conduzir-nos a "mundos em que nós nos tornamos irreconhecíveis para nós mesmos" (Svanelid, 2024, p.328, trad.). A invocação xamânica realizada pelo artista conflui por veios estéticos pluriversais que convocam atenção às reciprocidades existenciais que pulsam da Terra.

No âmbito da criação (com)partilhada pela arte-vida que vaza pelos poros de suas obras, sua *pussanga* se realiza no momento fundacional de conjuração de uma outra mundanidade possível. A cosmopoliteia latente na estética-(cosmo)política é estabelecida como um pacto de comprometimentos com os lugares e *lebenswelten* mais-que-humanos que estão nela intrínsecos. Suas obras evocam afetos que são difratados entre-mundos coabitados na contraimaginação criativa, de forma a fazer ver aquilo que não é óbvio.

Como discorrem Lagrou e Velthem (2018), as artes indígenas tensionam as fronteiras entre o visível e o invisível, tornando o mundo distinto porquanto ensinam a olhar para ele em uma outra flexão. Nesse sentido, as obras de Denilson Baniwa suscitam conhecimentos e *Mba'ekuaa* que se situam para além da epiderme da imagem, dos versos ou da performance. Mais que transgredir os cânones ocidentais, elas causam ecos de afetações que almejam demonstrar outras geografias (imaginativas) possíveis.

Em transcendência a estarem postas como elementos contemplativos, as obras são uníssonas a um nível de funcionalidade ligada à sua capacidade de afetar e de transformar mundos e lugares, semelhante ao que ocorre no horizonte mais amplo das artes indígenas (Lagrou, 2009; Lagrou; Velthem, 2018). Elas ressaltam a virtualidade de sobreposições não excludentes de mundos (Lagrou, 2009), a possibilidade de vislumbrar as brechas como oportunidades para a metamorfose que desafia as imposições da modernidade ocidental e de suas estéticas.

Encarnado como pajé-onça ou operando rasuras transgressoras, Denilson Baniwa faz dos pluriversos suas armas para transmutações dos lugares por onde sua arte transita. Cada obra, verso ou performance é uma armadilha pronta para capturar a atenção, a imaginação e a imaginação de quem se dispõe a nela imergir. Elas convocam a sensibilidade do ser-no-mundo para as forças (in)visíveis das pulsações mais-que-humanas da coabitação terrestre.

As metamorfoses em devir dos lugares compartilhados entre múltiplos parentescos humanos e não humanos podem ser evidenciadas na composição da obra *Ecologia da polinização invisível* (2022) – Figura 2. Nela, o fluxo do rio é irrompido pelas presenças de entidades que nele convergem. Cada ser posto na obra se congrega pela vitalidade da pulsação desse lugar entre os meandros onde coabitam encontros de plantas, animais, espíritos e outras formas de vir-a-ser em emaranhamento.

Figura 2: Denilson Baniwa, *Ecologia da polinização invisível* [Série Brasiliana] (2022), Giz, carvão e acrílica sobre tela, 200x80cm, Acervo do artista.



Fonte: Baniwa, D.; 2024.

Por meio das cores, dos grafismos e das figurações polinizadas na obra, ele alude para as conexões (in)visíveis dos mundos mais-que-humanos que se sobrepõem nesse lugar. Ante a uma representação de uma determinada localidade, ela é uma irradiação de afetos referentes a sentidos de lugares compartilhados entre os solos da floresta, os múltiplos outros "*donos da arte*" que usam o corpo do artista-xamã como suporte para se manifestarem.

As existências tangíveis e intangíveis constituem-se em arranjos de contraimaginações permeadas pela possibilidade de congregar o visível ao invisível como parte dos arranjos mais-que-humanos de onde co-nascem. Seus padrões gráficos conduzem a extrapolações de significações que ultrapassam o figurativo e valorizam a pluriversalidade de presenças que se articulam entre afetações intersubjetivas.

A *Ecologia da polinização invisível* (2022) conforma uma imagem-manifesto que vibra como ímpeto a transmutação de mundos, a revidar o olhar objetivante e externalista da modernidade por meio de entrecruzamentos sensoriais que aludem à cosmopoliteia. Ela suscita que os afetos de comprometimentos, reciprocidades e parentescos sejam permeados pela visibilidade em um instante (geo)poético de metamorfose. Em revés a meramente representar a captura de um momento, essa obra é um ensaio sobre pluriversos de/em polinizações cruzadas de modos de ser-no-mundo.

As sintonizações dos seres que fluem na tenuidade rio-floresta são uma espécie de *Mba'ekuaa* polifônico onde as múltiplas vozes do lugar são expressas em suas dialogias efetivas, latentes e potenciais. Essa polinização invisível é uma interconexão inerente aos ritmos, ciclos e forças vitais que pulsam como partícipes das redes de relações, afetos e conhecimentos entre-mundos. Em uma entrevista, Denilson Baniwa (2023, p.168, trad.) explica que ele entende que:

> Polinização, o transporte de sementes para várias partes da floresta, que permite a ela se manter viva, apenas é possível porque existe uma comunicação entre diferentes seres vivos. Se a floresta fosse composta apenas de árvores, sem esses animais, ela não iria se reproduzir, não continuaria viva. Por outro lado, se a floresta fosse composta apenas de animais, ela também não sobreviveria. Talvez nós deveríamos falar de nossa existência no planeta, que só é possível por conta da diversidade de seres vivos que existem aqui: se um desses seres – seja ele uma floresta, uma borboleta ou uma lagarta – deixar de existir, vai ter um impacto para todos nós.

Polinizar é parte do comprometimento cosmopolítico da sintonização entre lugares mais-que-humanos. Em acordo ao que aponta o artista, ela é o invisível que conjura as forças vitais que garantem a coabitação no planeta. Por meio dela, diferentes seres – vivos ou não – se comunicam para estabelecer as alianças e os comprometimentos que possibilitam sua coexistência e coetaneidade.

Denilson Baniwa torna visível a invisibilidade da polinização, de forma a fazer com que os cruzamentos multissensoriais dos lugares ressaltem o entrelace telúrico da Terra. Parte do processo de reprodução, a polinização não é apenas aquela que se apresenta como figura, mas um ato que ele mesmo conjura nessa *pussanga*. A própria obra se torna uma polinizadora das geografias mais-que-humanas das interconexões intrínsecas à polifonia de ser-no-mundo.

Posta a condição de que as afetividades das experiências de lugar são situadas para além do humano, como afirma Robertson (2018), o que ele coloca em obra são esses elos de (in)visibilidade que são sentidos antes de serem percebidos. Como demonstra a *Ecologia da polinização invisível* (2022), o lugar afeta e é afetado por todas essas sintonizações, de modo a convergir para polinizações de forças, (inter)subjetividades e (contra)imaginários referentes à comunalidade.

Essa convergência de (in)visibilidades mais-que-humanas transita entre-mundos que se enovelam em cosmopolíticas que extrapolam a reprodução da obra. As teias de afetos dos lugares terrestres aparecem como co-criadoras dos horizontes experienciais da tela, de maneira a trazer a força da composição partilhada entre os parentes com distintas ontologias como cerne geopoético.

O nível invisível dessa polinização é permeado por várias camadas sobrepostas que precisam ser compreendidas como tessituras emaranhadas de afetos. Essa relacionalidade é permeada pelo conhecimento advindo da vivência entre-mundos que Denilson Baniwa (2023, p.169, trad.) expressa da seguinte forma:

> Eu compreendo que existem duas agências no mundo natural, que são os seres visíveis e invisíveis. A invisibilidade é também baseada em um ser vivo que por vezes passa desapercebido, pois ele pode não ser visto entremeio a algo, como uma formiga que vive na floresta. Mas, ele tem um papel muito importante, mesmo que normalmente nós não reconheçamos sua existência. Então, há um resultado dessa partilha de espaço, poder, geografia e diversidade que pertence tanto aos seres vivos físicos, como os sapos, as lagartas, as borboletas, os pássaros, e os seres que são invisíveis, como dois mundos vivendo conjuntamente. É o mundo dos seres visíveis e dos 'encantados', daqueles espíritos que vivem juntos, considerando os relacionamentos naturais das coisas. Eles são também importantes porque a cultura indígena não sobrevive apenas de rituais materiais, de danças, de músicas, de pisar no chão, mas também de histórias que são imateriais.

A invisibilidade advém do conjunto de forças coabitacionais que compõem o lugar. As entidades invisíveis que fazem parte dessa partilha são aquilo que Abram (2010) evidencia como os ritmos de mudanças e metamorfoses que fazem parte da senciência da Terra. Elas são os polinizadores que passam desapercebidos nos compartilhamentos pluriversais que possibilitam as relacionalidades que compõem os lugares.

Conforme Denilson Baniwa delineia nos seus escritos, entrevistas e obras, o mundo dos encantados está imbricado ao devir-lugar que possibilita que a arte-vida desabroche. Como abertura das tessituras da deiscência experienciada na sobreposição de mundos, a *Ecologia da polinização invisível* (2022) é uma *pussanga* dos relacionamentos que extrapolam a matéria e dão a vida espiritual-encarnada para os lugares indígenas.

Semelhante ao devir-lugar mais-que-humano que realiza em *Tudo é gente* (2020), a pulsão afetiva da obra advém de uma postura de estar vivo em relação ao mundo. Essa vivacidade animista *para o(s) mundo(s)*, em acordo ao que evidencia Ingold (2014, p.214, trad.), é "caracterizada por uma elevada sensibilidade e responsividade, em percepção e ação, face a um ambiente que está em fluxo perpétuo, que nunca é o mesmo de um momento ao outro". Trata-se de uma (re)significação que afeta e é afetada pelas sintonizações com as coabitações latentes do, no e pelo lugar.

Semeados por seus rituais, histórias e ecologias, a relacionalidade do encontro dos seres visíveis e invisíveis dispostos pulsam por geografias mais-que-humanas da/em partilha. Trata-se de uma ecologia em que a espiritualidade, a ancestralidade, as intencionalidades não-humanas e o devir-lugar se plasmam para a composição do coabitar que dá vida e alma a cada palmo de chão.

Na condição de que o lugar é permeado por abertura e porosidade relacional no, do e com os mundos (Larsen; Johnson, 2012), o que emerge na geografia (in)visível da polinização dos meandros com o rio é uma outra mundaneidade possível. Denilson Baniwa fabrica uma ecologia de lugares e coabitações (in)visíveis que realiza um diálogo xamânico entre-mundos que faz emergir a visibilidade dos encantados.

O nexo experiencial do animismo diplomaticamente situado entre-mundos pela arte-vida xamânica de Denilson Baniwa também comparece em *Tatá* (2023) – Figura 3. Exposta na mesma instituição que antes foi tomada de assalto pela performance do pajé-onça, a tela de tururi conjura as *pussangas* dos lugares animados pela vivacidade mais-que-humana como enfrentamento à universalidade ocidental que, nesse caso, se manifesta pelos (des)encontros dos Baniwa com a Igreja Católica.

Figura 3: Denilson Baniwa e Aparecida Baniwa. *Tatá* (2023) [Detalhe]. Emplumagem Baniwa sobre tela de tururi, Acervo da 35ª bienal de São Paulo [2023].



Fonte: Foto do autor, 2023.

A vivacidade animista é contraposta à culpa e a opressão do imaginário católico, situada em uma tensão entre pluriversalidade e universalidade. As figuras coloniais catequistas são situadas em

posições hierárquicas e de atribuição de castigo. Elas se encontram apartadas dos outros seres ou em direto enfrentamento a eles, o que indica uma forma de colisão entre os mundos ali situados.

Permeadas pela culpa e pela atribuição de uma pretensa salvação angélica, elas se posicionam em contraposição à ecologia mais-que-humana dos lugares prenhes nas vidas que brotam entre os galhos das árvores. Contra o imaginário católico de uma natureza servil, os encantados e as intencionalidades não-humanas se organizam na tela de tururi para resistir. É o caso do anjo com trombetas que é enfrentado pelos pássaros ou da entidade zoomórfica que protege a mulher indígena na rede.

Tatá (2023), assim como outras obras de Denilson Baniwa, demonstram que há mais que sobrevivência no contraimaginário indígena. De fato, ele concerne uma multiplicidade de possibilidades de enfrentamentos que perpassam por trazer a dimensão mais-que-humana ao centro, operando *pussangas* capazes de fazer convergir as forças da cosmopoliteia.

O animismo, semelhantemente ao presente nas práticas do artivista, é uma maneira de "trazer as coisas de volta para a vida" (Ingold, 2014, p.225, trad.), provendo-as das intencionalidades que permeiam seus comprometimentos nas teias de vidas onde se inserem. É um modo de arte-vida que reconhece que os lugares são também compostos por elementos menos visíveis, como as atmosferas, os espíritos ou a sacralidade, à semelhança ao que afirmam Seamon e Mugerauer (1985).

Por meio do fluxo perpétuo do devir-lugar, faz-se possível conjurar o universo transformativo em que coabitam os ameríndios (Lagrou, 2009). Ante à imposição de um mundo de cisão espírito-matéria, trazer a simultaneidade metamorfas das suas lugaridades mais-que-humanas é um ato permeado pela irreverência da pluriversalidade cosmopolítica. O *Mba'ekuaa* posto em obra funciona como essa ponte entre-mundos que dá vazão aos ritmos e pulsos do lugar, compondo polinizações cruzadas que agem contra a morte, o castigo, a estereotipização e o esquecimento.

Face aos fins de mundo, os espaços da arte contemporânea, conforme demonstram *Tatá* (2023) e *Pajé-onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (2018), podem ser reclamados pelas lugaridades contra-hegemônicas e mais-que-humanas dos pluriversos indígenas. Desse modo, o que as obras realizam é a corporificação do lugar como irradiação de contra-espaços compostos por afetos de vida, de comprometimento e do compartilhamento de polinizações cruzadas de parentes – humanos e não-humanos.

Mota, Goettert e Pires (2021, n.p.) explicitam que as manifestações indígenas evocam "Espaços da alegria como contraponto ou contra-espaços aos da dominação, exploração, violência, morte e *tristeza* perpetrada tanto às *sombras* como às *claras*" (Mota; Goettert; Pires, 2021, n.p., grifos no original). Trata-se da composição de geografias irreverentes que não aceitam serem relegadas à

historicidade e negadas sua coetaneidade. Elas conjuram *pussangas* que impelem a vivacidade *com e para* os mundos ante ao seu domínio.

Ante ao ódio, a culpa e o castigo da universalidade *veritas lux mea* ocidental, as obras de Denilson Baniwa espalham os polens dos pluriversos indígenas entre tessituras do (in)visível. Nas evocações xamânicas dos lugares da arte-vida, o artista centraliza a potência da subversão, da ironia e da devoração como trajetórias irrupção contra os simulacros que cerceiam a cosmopoliteia.

Contra a sociedade e o Estado que impõem uma pretensa universalidade, sua arte transita entre-mundos para reverberar as geografias preteridas pela modernidade. Nos versos do artivista pajé-onça:

> Traduções das vozes da floresta, das pedras, da água e de todos os seres vivos
> A arte indígena, pode ser aliada no entendimento de mundos
> Pois ela mesmo, transita entre o ancestral e a plasticidade do mundo moderno (Baniwa, 2021C, n.p.)

No ato xamânico de fazer-falar-ouvir-ser as vozes das pedras, dos meandros dos rios, dos pássaros e dos encantados, ele faz da arte um contrafluxo à lugaridade pasteurizada. As *pussangas* de Denilson Baniwa retribuem o olhar, o capturando, subvertendo e o transmutando rumo a um vir-a-ser metamórfico que possibiliza múltiplas sobreposições de polinizações mais-que-humanas. Elas realizam a vingança daqueles que tiveram seus nomes negados e suas imagens roubadas na *breve história da arte*.

Suas obras demonstram como o lugar pode ser abertura e porosidade, um *onde primacial* que, semelhante ao que discorrem Larsen e Johnson (2012) oportuniza a mudança das nossas maneiras de ser-no-mundo. Na tradução xamânica das obras em *pussangas* dos lugares pluriversais, o pajé-onça evoca a multiplicidade metamorfa da existência entre horizontes de deiscências que envolvem e ultrapassam os seres humanos.

Seja na *Ecologia da polinização invisível* (2022) ou em *Tudo é gente* (2020), ele convoca outras formas de estar vivo. Não como indivíduo, mas como partícipe de cosmos culturais-naturais envolventes. Elas salientam parentescos, partilhas e reversibilidades com as (in)visibilidades que permeiam o lugar entre contra-espaços de alegria que decorrem da imersão nas *pussangas* da existência.

Ao retornar as coisas e os não humanos de volta à vida no seu fazer artístico, Denilson Baniwa se aproxima das incitações de Krenak (2020, p.21):

> Essa consciência de estar vivo deveria nos atravessar de uma maneira em que a vida não fosse alguma coisa fora de nós, em que a pessoa sentisse de verdade: a vida está em mim, não fora! Experimentar a vida em nós, a vida nos atravessando. Para além da ideia de 'Eu sou a natureza', é sentir que essa experiência nos atravessa de uma maneira tão maravilhosa que o rio, a floresta, o vento, as nuvens, tudo que podemos

> perceber como externalidade, tudo isso está em nós — é o nosso espelho na vida. (Krenak, 2020, p.21)

É na, pela e por meio da cosmopoliteia que o lugar se afirma como contra-espaço da alegria e, simultaneamente, da revolta mais-que-humana. Prenhe de *Mba'ekuaa*, a cosmopolíticas da arte indígena contemporânea se realiza pelos atravessamentos das polinizações cruzadas entre os diferentes mundos inexoráveis à coabitação terrestre. Resultantes de maneiras de fazer-com, as obras são manifestações de conhecimentos coletivos, de práticas subversivas e de arranjos afetivos multissensoriais que podem tomar de assalto os lugares onde instalam suas armadilhas.

Destarte, a arte indígena contemporânea deve ser entendida para além de grafismos ou de significações estéticas. Elas incorporam um sentido vital e existencial fundacional de outras geografias possíveis. Terena de Jesus (2022, p.461) elucida: "Manifestações estéticas indígenas, sobretudo, diz respeito ao que querem os próprios indígenas acerca de sua própria existência". Suas obras são projetos de futuro, horizontes de composição de contra-espaços ante à violência, o apagamento e a imposição de universos ante a seus pluriversos.

Em coro ao que provocam Goettert e Mota (2020, p.18), faz-se basilar considerar "as terras, a Terra, *habitando-se* em *uma* geografia que parece querer *insistir-se* na indissociabilidade do humano e do não humano, do físico, do *bio*, da terra e do ar, da água e da cabaça que a acomoda e protege, das gentes índias e dos bichos em mútuo cuidar". Enfeitiçados pelas obras de Denilson Baniwa, somos levados a nos situar nas tensões do viver entre-mundos e em suas tramas de comprometimentos, reciprocidades e ritmos (com)partilhados.

As artes-vidas de Denilson Baniwa ofertam frestas para vislumbrar como fazer o que propõe o Abram (2014, p.132, trad.): "teremos que recepcionar *os espíritos* de volta à nossa fala". Permeado por um coabitar radicalmente mais-que-humano, o artivismo xamânico sugere, semelhantemente ao que afirma o antropólogo-filósofo (Abram, 2014), que é fundamental desaprisionar os sentidos, abrir os poros da pele e dos lugares e reaprender a ser envelopado pela Terra.

Para nos sintonizarmos no lugar telúrico que embasa nosso ser-no-mundo, é necessário estar disposto a polinizar e ser polinizado, afetar e ser afetado. Trazer os espíritos de volta não implica em uma sacralidade religiosa, mas no reconhecimento da senciência terrestre e dos múltiplos parentescos que fazem parte do âmbito mais-que-humano dos lugares onde coabitamos e somos coabitados.

Em acordo ao manifesto da *Ecologia da polinização invisível* (2022), é fundante retomar a unicidade arte-vida para *compor-com*, *fazer-com* e *sentir-com* os diferentes âmbitos de coabitação terrestre. Essa possibilidade faz-se como trajetória de reincorporar os espíritos e polinizar outros entre-mundos que irrompam contra as cisões natureza-cultura ou visível-invisível. Denilson Baniwa, portanto, faz das suas *pussangas* um modo de expandir brechas para lugares de convivialidades mais-que-humanas.

Para não encerrar a *pussanga*...

Lugares não são, como o antropocentrismo moderno nos faz crer, consubstancializações de intencionalidades humanas que se projetam rumo a um ambiente pretensamente natural. Como demonstram os pluriversos de seres que coabitam nas obras de Denison Baniwa, há uma multiplicidade de sintonizações compositoras das polinizações mais-que-humanas que infundem os lugares de sentidos, experiências e modos de ser-no-mundo.

Esses entrecruzamentos de entidades que envolvem e superam o *anthropos* ocidental demonstram a virtualidade de arranjos afetivos entre-mundos de distintas naturezas. Pautados na vivacidade de *Mba'ekuaa* que confluem na cosmopoliteia infusora da arte-vida xamânica ameríndia de compartilhamentos, contraimaginários, parentescos, senciências e subversões para além da dicotomia sociedade-natureza.

Antes roubados de suas imagens, nomes e estéticas, os indíngenas brasileiros lutam pelo reconhecimento das artes que fizeram por séculos, desde *antes do mundo*, quando *éramos todos bicho-gente*. Suas polinizações (in)visíveis protagonizam artivismos no, por e pelos lugares mais-que-humanos que marcam suas formas de coabitação.

É evidente que a mudança de posição de uma instituição com a Bienal de Artes de São Paulo, onde a performance *Pajé-onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (2018) ocorreu fora da agenda oficial e posteriormente o artista foi convidado e contribui com *Tatá* (2023) e mais duas outras obras, trata-se de uma conquista da luta por esse espaço. A reconsideração da abordagem instituição é consequência das articulações entre o movimento indígena e a arte indígena contemporânea no enfrentamento das invisibilizações que os relegam a um passado etnográfico.

A recente abertura e conquista de (contra-)espaços nas instituições de arte contemporânea para as obras coetâneas dos indígenas demonstram a força das suas *pussangas*. Entremeio às suas apropriações, subversões e dialogias entre-mundos, eles arrombam as fronteiras de modo a reclamar pela autonomia da estética artivista, colocando em pauta (cosmo)políticas que partem dos seus horizontes de futuridade.

Referências

ABRAM, D. **The spell of the sensuous**: perception and language in a more-than-human world. New York: Vintage Books, 1996.

ABRAM, D. **Becoming Animal**: an earthly cosmology. New York: Vintage Books, 2010.

ABRAM, D. The invisibles: towards a phenomenology of the spirits. In: HARVEY, G. (Org.) **The handbook of contemporary animism**. London: Routledge, 2014, p.124-133.

BANIWA, D. “Um celular ou um laptop não te tornam menos indígena”. [Entrevista concedida a] Camila Gonzatto, **C&América Latina**, 25 ago. 2020. Disponível em: https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/a-cell-phone-or-a-laptop-dont-make-you-less-indigenous-denilson-baniwa/ ; Acesso em 9 jan. 2025.

BANIWA, D. Arte indígena contemporânea por Denilson Baniwa. [Entrevista concedida a] Marcelo Garcia Rocha. **Rotura**, v.2, p.93-97, 2021A.

BANIWA, D. Petroglifos pra um antigo-futuro. **Concinnitas**, v.22, n.42, p.193-198, 2021B.

BANIWA, D. Tudo é gente. **Behance**, 2 jan. 2021C. Disponível em: https://www.behance.net/gallery/110533365/tudo-gente . Acesso em 9 jan. 2025.

BANIWA, D. Ñewída: the anthropomorphic get along gang. **Estado da Arte**, v.3, n.2, p.553-557, 2022.

BANIWA, D. Reflections of a Baniwa artist. [Entrevista concedida a] Renato Rodrigues da Silva e Tami Bogéa. **World Art**, v.13, n.2, p.163-175, 2023.

BANIWA, D. Série Brasiliana “Ecologia da polinização invisível”. **Behance**, 6 jan. 2024. Disponível em: https://www.behance.net/gallery/188243183/Srie-Brasiliana-Ecologia-da-polinizacao-invisivel . Acesso em 9 de jan. 2025.

BARBERO, E. P. B.; STORI, N. “Artes indígenas”: diversidade e relações com a história da arte brasileira. **Revista Científica FAP**, v.111-124, 2010.

BLANC, N. ; RAMOS, J. **Écoplasties** : art et environnement. Manuella Éditions : Paris, 2010.

BORUM-KREN, B. N. F. O que os feminismos e o ambientalismo podem aprender com as lutas de indígenas mulheres e o Bem Viver? In: KAYAPÓ, A. N. K. L.; LIMA-PAYAYÁ, J. S.; SCHUBERT-TUPINAMBÁ, A. M. P. (Orgs.) **Wayrakuna**: polinizando a vida e semeando o Bem Viver. Ponta Grossa: UEPG/PROEX, 2023, p.48-73.

CASEY, E. S. **The Fate of place**: a philosophical history. Berkley: University of California Press, 1998.

CASEY, E. S. Taking a Glance at the environment: Preliminary toughs on a promising topic. In: BROWN, C. S.; TOADVINE, T. (Orgs.) **Eco-phenomenology**: Back to the Earth itself. New York: State University of New York Press, 2003, p.187-210.

CASTRO, E. V. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

CASTRO, E. V. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

DANOWSKI, D.; CASTRO, E. V. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro: Florianópolis, 2017.

DE PAULA, L. R. N.; ALVES, J. M.; OLIVEIRA, M. C. R.; BRUSSOLO, P. M. Txaísmo e perspectivismo ameríndio em Jaider Esbell: um processo decolonial atravessado pela arte indígena contemporânea. **Estado da Arte**, v.3, n.2, p.464-477, 2022.

DOZENA, A. Horizontes geográfico-artísticos entre o passado e o futuro. In: DOZENA, A. (Org.) **Geografia e Arte**. Natal: Caule de Papiro, 2020, p.375-396.

ESBELL, J. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. **Select**, 22 de janeiro de 2018A. Editorial. Disponível em: https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/. Acesso em: 6 jan. 2025.

ESBELL, J. Makunaima, o meu avô em mim! **Iluminuras**, v.19, n.46, p.11-39, 2018B.

FAUSTO, C. **Ardis da Arte**: imagem, agência e ritual na Amazônia. São Paulo: EDUSP, 2023.

FLORES, M. B. R.; MELO, S. F.; LUNA, G. A. G. Curadorias indígenas: sobre a arte curandeira. **Cadernos de estudos culturais**, v. 2, p. 175-190, jul./dez. 2021.

GOETTERT, J. D.; MOTA, J. G. B. Gentes|terras: o ouvir mútuo das Geografias Indígenas. **Revista NERA**, v. 23, n. 54, p. 9-34, 2020.

GOLDSTEIN, I. S. Da "representação das sobras" à "reantropofagia": povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. **MODOS: Revista de História da Arte**. v. 3, n. 3, p.68-96, 2019.

GOLDSTEIN, I. S. Indigenous protagonism and its impact on the Brazilian art system. In: SALEMINK, O; CORRÊA, A. S.; SEJRUP, J.; NIELSEN, V. (Orgs.) **Global art in local art worlds**: changing hierarchies of value. London: Routledge, 2023, p.249-254.

HAWKINS, H. **For creative Geographies**: Geography, Visual Arts and the Making of Worlds. Routledge: London, 2014.

INGOLD, T. Being alive to a world without objects. In: HARVEY, G. (Org.) **The handbook of contemporary animism**. London: Routledge, 2014, p.213-225.

KRENAK, A. **Radicalmente vivos**. São Paulo: O lugar, 2020.

LAGROU, E. **Arte indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

LAGROU, E. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Revista Proa**, n.2, v.1, p.1-26, 2010.

LAGROU, E. Liberdade comunicativa e forma direito. In: Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte, LXI, 2020, Itabuna. **Anais** [...] Itabuna: UFSB, 2020. p.67-75.

LAGROU, E.; VELTHEM, L. H. As artes indígenas: olhares cruzados. **BIB**, n.87, v.3, p.133-156, 2018.

LARSEN, S. C.; JOHNSON, J. T. Toward an open sense of place: Phenomenology, affinity, and the question of being. **Annals of the Association of American Geographers**, v.102, n.3, p.632-646, 2012.

MARTINS, L. E. **Tecnologia espiritual das imagens Kaiowá e Guarani**: por entre casas de reza e o saber-fazer ancestral. 2024. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2024.

MOTA, J. G. B.; GOETTERT, J. D.; PIRES, V. Espaços da alegria: imagens Guarani e Kaiowá (ou os povos indígenas contra o ódio do Estado brasileiro). **Confins**, v.53, n.p., 2021.

OLIVEIRA, E. J. A fábrica do selvagem e o choque das Imaginações: Uma leitura pós-etnográfica da obra de Denilson Baniwa. **Quaderni Culturali IILA**, v. 4, p.41-51, 2022.

OLIVEIRA, E. J. Shamanism as a Hubris-Control Technique: new indigenous figurations of cosmic community. **Böhlau**, v.24, n.1, p.85-99, 2023.

PAIVA, A. S. **A virada decolonial na arte brasileira**. Bauru: Mireveja, 2022.

QUEIROZ FILHO, A. C. **Corporema**: por uma Geografia Bailarina. Vitória: Editora do autor, 2018.

ROBERTSON, S. A. Rethinking relational ideas of place in more-than-human cities. **Geography Compass**, v.12, n.4, p.1-12, 2018.

ROSE, D. B. Death and grief in a world of kin. In: HARVEY, G. (Org.) **The handbook of contemporary animism**. London: Routledge, 2014, p.137-147.

SANTOS, R. R.; HERNANDEZ, M. I. D. Transgresión, opción decolonial y arte brasileño. **Latin American Research Review**, v.57, p.80-99, 2022.

SEAMON, D; MUGERAUER, R. Dwelling, Place and environment: an introduction. In: SEAMON, D.; MUGERAUER, R. (Orgs.) **Dwelling, place and environment**: towards a phenomenology of person and world. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1985, p.1-14.

SVANELID, O. Between Predator and Prey: Views of Whiteness in Denilson Baniwa's Performances and Visual Art. **Third Text**, v.38, p.315-329, 2024.

TERENA DE JESUS, N. Manifestações estéticas indígenas – pensar o fazer arte indígena no Brasil. **Estado da Arte**, v.3, n.2, p.457-463, 2022.

TRIGG, D. Place and non-place: A phenomenological perspective. In: JANZ, B. B. (Org.) **Place, space and hermeneutics**. Cham: Springer, 2017, p.127-141.

TUAN, Y. **Espaço e lugar:** a perspectiva da experiência. Londrina: EdUel, 2013.

TUKANO, D. Daiara Tukano, artista visual: "A arte indígena não é uma moda". [Entrevista concedida a] Mariana Della Barba, **Mongabay**, 27 fev. 2023. Disponível em: https://brasil.mongabay.com/2023/02/daiara-tukano-artista-visual-a-arte-indigena-nao-e-uma-moda/ ; Acesso em 16 abr. 2025.

VOLVEY, A. Entre l'art et la géographie, une question (d')esthétique. **Belgeo**, v.3, p.1-25, 2014.

SOBRE OS AUTORES

Carlos Roberto Bernardes de Souza Júnior - Professor Visitante no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados (PPGG/UFGD). Doutor e mestre em Geografia pela Universidade Federal de Goiás (UFG), com estágio doutoral na Université de Paris VII – Diderot. Suas pesquisas enfocam nas interfaces entre lugar, arte, geopoética e os mundos mais-que-humanos.

E-mail: carlosroberto2094@gmail.com

Juliana Grasiéli Bueno Mota - Possui graduação em Geografia pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2008), mestrado em Geografia pela Universidade Federal da Grande Dourados (2011) e doutorado em Geografia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - FCT-UNESP (2015). Atualmente, é professora na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), onde leciona na Faculdade de Ciências Humanas nos cursos de graduação e pós-graduação em Geografia. Coordena o Grupo de Pesquisa Geopovos Ñandereko - Coletivo Geografias Indígenas. Tem experiência na área de Geografia, com ênfase em Geografia Humana, atuando principalmente nos seguintes temas: Geografias Indígenas; movimentos sociais indígenas no estado de Mato Grosso do Sul, Culturas, relações étnico-raciais e estudos des(pós)coloniais.

E-mail: julianamota@ufgd.edu.br

Data de submissão: 01 de setembro de 2025

Aceito para publicação: 15 de dezembro de 2025

Data de publicação: 31 de dezembro de 2025