

A virada epistêmica na Pinacoteca de São Paulo: O diálogo curatorial entre *Antropofagia* e *Re-Antropofagia*

*The epistemic shift at Pinacoteca de São Paulo: The curatorial dialogue between
Antropofagia and Re-Antropofagia*

Daniele Cristina Mendes Beltramini¹
Universidade da Região de Joinville

Nadja de Carvalho Lamas²
Universidade da Região de Joinville

Resumo

O artigo analisa a matriz expográfica tradicional em museus de arte, marcada pelo eurocentrismo e por paradigmas lineares, questionando seus regimes de visibilidade e exclusão. Mobiliza-se o pensamento descolonial (Mignolo, 2017; Paiva, 2022) para investigar como o espaço museológico pode ser reconfigurado. O objetivo é analisar as transformações curatoriais e expográficas implementadas pela Pinacoteca de São Paulo (2020-2025), averiguando se tais mudanças configuram uma "virada epistêmica" na narrativa institucional da arte brasileira. A metodologia combina revisão teórica com a análise de um recorte específico: a nova exposição de longa duração, *Pinacoteca: Acervo*, com foco no diálogo entre as obras *Antropofagia* (1929), de Tarsila do Amaral, e *Re-Antropofagia* (2018), de Denilson Baniwa. Os resultados demonstram que a justaposição dessas obras opera como dispositivo crítico de revisão do imaginário modernista e de reinscrição de epistemologias indígenas. Essa estratégia evidencia um deslocamento epistemológico situado, que tensiona a lógica consagradora tradicional e transforma o espaço expositivo em um território para discussão histórica e crítica. O estudo reconhece essas iniciativas como indicativos de reconfiguração narrativa e ampliação de regimes de visibilidade, mas mantém a cautela analítica sobre os limites estruturais do processo de "descolonizar os museus".

Palavras-chave: Colonialidade; Descolonialidade; Expografia; Pinacoteca; Arte Brasileira.

Abstract

This article analyzes the traditional exhibition matrix in art museums, marked by Eurocentrism and linear paradigms, questioning its regimes of visibility and exclusion. Decolonial thought (Mignolo, 2017; Paiva, 2022) is mobilized to investigate how the museum space can be reconfigured. The objective is to analyze the curatorial and exhibition transformations implemented by the Pinacoteca of São Paulo (2020-2025), examining whether such changes constitute an "epistemic shift" in the institutional narrative of Brazilian art. The methodology combines theoretical review with the analysis of a specific focus: the new long-term exhibition, *Pinacoteca: Acervo*, focusing on the dialogue between the works *Antropofagia* (1929), by Tarsila do Amaral, and *Re-Antropofagia* (2018), by Denilson Baniwa. The results demonstrate that the juxtaposition of these works operates as a critical device for revising the modernist imaginary and re-inscribing Indigenous epistemologies. This strategy evidences a situated

¹ Doutoranda e mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade pela Universidade Regional de Joinville (UNIVILLE). Possui especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) e é licenciada em Artes pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-0032-0079>. E-mail: danielemendesbeltramini@gmail.com.

² Doutora e mestre em Artes Visuais pela UFRGS. Professora e pesquisadora no PPG em Patrimônio Cultural e Sociedade e no curso de Artes Visuais da Univille. Membro da ABCA e da AICA. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1305-123X>. E-mail: nadja.carvalho@univille.br.

epistemological displacement, which tensions the traditional consecrating logic and transforms the exhibition space into a territory for historical and critical discussion. The study recognizes these initiatives as indicative of narrative reconfiguration and expansion of visibility regimes but maintains analytical caution regarding the structural limits of the "decolonizing museums" process.

Keywords: Coloniality; Decoloniality; Exhibition Design; Pinacoteca; Brazilian Art.

Ao entrar em determinados museus de arte, o visitante depara-se com arranjos espaciais que segmentam a produção artística por categorias como 'arte afro-indígena', 'arte asiática' ou salas dedicadas a artistas consagrados. Em alguns casos, uma parede específica, frequentemente posicionada em eixo privilegiado, é destinada para aquele artista consagrado pelo cânone da história da arte. Essa distribuição espacial não é neutra: ela institui hierarquias visuais e simbólicas. Assim, a questão 'quem tem direito a essa parede no museu?' não se apresenta como indagação retórica, mas como problema curatorial e político, diretamente relacionado aos critérios de consagração, visibilidade e pertencimento que estruturam a narrativa expositiva.

A organização linear e cronológica, amplamente difundida nos museus de arte europeus desde o século XIX, consolidou-se como paradigma institucional. O Museu do Louvre³ constitui um dos exemplos mais emblemáticos dessa matriz expográfica. Estruturado segundo princípios de ordenação cronológica, estilística e geográfica, o Louvre consolidou um modelo narrativo que associa progresso artístico, temporalidade linear e centralidade europeia. É nesse sentido que se emprega aqui a expressão 'modelo universal': não como universalidade ontológica da arte, mas como pretensão histórica de universalização de um padrão expositivo específico, que foi tomado como referência normativa e reproduzido por diversas instituições ao redor do mundo (Vergès, 2023).

Nesse modelo, as obras são acompanhadas por fichas técnicas padronizadas como: autor, título, data, técnica, dimensões, procedência e, eventualmente, por textos curatoriais explicativos. A espacialidade privilegia a contemplação individual da obra e o fluxo contínuo de circulação. As cores das paredes, a iluminação e o ritmo

³O Museu do Louvre, localizado em Paris, França, foi inaugurado como museu público em 1793, no contexto da Revolução Francesa, e consolidou-se como uma das principais instituições museológicas do mundo. Museus como o Louvre contribuíram para a difusão do modelo de museu público moderno, cuja organização institucional e cultural se tornou referência internacional. Conforme observa Dominique Poulot (2013), o museu foi historicamente concebido como uma invenção europeia que se difundiu globalmente como modelo institucional de preservação e exposição do patrimônio cultural.

das salas integram um dispositivo que visa à legibilidade e à coerência narrativa. Trata-se de uma construção museológica que associa ordenação, classificação e estabilização do sentido.

Contudo, como argumenta Françoise Vergès (2023, p. 174), ao analisar o capítulo “Louvre, Napoleão, confisco, escravo”, essa organização não é isenta de implicações políticas. A autora destaca a maneira sutil e ‘bela’ com que a figura do escravo é apresentada nas pinturas: visivelmente presente, mas ao mesmo tempo ausente em termos de narrativa. Ela argumenta que, embora as legendas das obras possam oferecer informações, a maneira com que foram expostas no Louvre, naturalizam a escravidão e ocultam camadas de significado e narrativas nas obras de arte. A expografia, ao naturalizar certas disposições e silenciar camadas de significado, contribui para a reprodução de uma memória seletiva. O museu, nesse contexto, opera segundo uma lógica que envolve colecionar, reter, expropriar, apropriar e reproduzir (Vergès, 2023), configurando-se como dispositivo de poder e produção de cultura visual.

Ademais, impõe-se problematizar se tal matriz expográfica, nascida em contexto europeu e difundida globalmente, é capaz de abarcar a pluralidade de experiências históricas e culturais, especialmente aquelas vinculadas às mulheres, às populações indígenas, aos negros e outras narrativas subalternizadas. É nesse ponto que se mobiliza a noção de perspectiva eurocêntrica, entendida aqui em seu sentido epistemológico e historiográfico: como a centralidade conferida à experiência europeia na produção, validação e hierarquização do conhecimento artístico, estruturando categorias como arte/artefato, centro/periferia e norte/sul globais. Tal perspectiva organiza regimes de visibilidade e exclusão que impactam diretamente a constituição do cânone artístico e das narrativas museológicas.

Ainda que as vanguardas históricas e, posteriormente, as práticas conceituais a partir da década de 1960⁴ tenham tensionado os fundamentos formais e discursivos da arte, deslocando o foco da obra para o processo e para a ideia, a estrutura expositiva dos museus manteve-se, em grande medida, ancorada em princípios

⁴O termo “arte contemporânea” é utilizado, neste artigo, não apenas como categoria cronológica associada à produção posterior à década de 1960, mas como designação de um regime artístico marcado pela crítica institucional, pela problematização dos sistemas de arte e pela revisão das narrativas historiográficas, conforme debatido na literatura especializada. Tal delimitação busca conferir maior precisão conceitual ao uso do termo ao longo do texto.

clássicos (Paiva, 2022). Assim, a transformação das linguagens artísticas não foi necessariamente acompanhada por uma revisão equivalente da lógica expográfica.

Nesse contexto, as questões que emergem não são apenas formais, mas epistemológicas: de que modo os padrões tradicionais de expografia podem ser identificados criticamente e reconfigurados? Quais estratégias curatoriais permitem tensionar a matriz expositiva hegemônica e produzir outras formas de narrar a história da arte?

Este artigo constitui um recorte de pesquisa mais ampla cujo objetivo consiste em analisar as transformações curatoriais e expográficas implementadas pela Pinacoteca de São Paulo⁵ no período de 2020 a 2025, investigando em que medida tais mudanças configuram uma virada epistêmica na narrativa institucional da arte brasileira. Busca-se compreender como estratégias curatoriais, em diálogo com as teorias decoloniais, tensionam modelos historiográficos universalizantes, problematizam a colonialidade e instauram novas formas de articulação entre obras, temporalidades e sujeitos no espaço museológico contemporâneo.

A partir de 2020, o acervo de longa duração da Pinacoteca passou por uma reconfiguração estrutural que denomino ‘virada epistêmica’. Diferentemente da montagem anterior, “Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo” (2011), organizada segundo uma narrativa cronológica e evolutiva, a nova exposição de longa duração, “Pinacoteca: Acervo” (2020), adota um arranjo temático, relacional e crítico. Essa transformação se materializa por meio de estratégias como o ‘modo comparativo’ e a ‘constelação’, que rompem a linearidade temporal e promovem aproximações entre obras de distintas tradições, tensionando o cânone da arte brasileira. Ainda que não explicitamente nomeada como decolonial, tal reorganização altera regimes de visibilidade, reposiciona artistas e narrativas historicamente marginalizada como negros, indígenas, mulheres, e redefine o papel do museu no debate contemporâneo, configurando uma mudança paradigmática no campo museológico brasileiro.

O recorte analítico, para esse artigo, concentra-se no terceiro núcleo temático da montagem “Pinacoteca: Acervo”, intitulado “Corpo individual/corpo coletivo”

⁵ A Pinacoteca do Estado de São Paulo, fundada em 1905, é um dos mais antigos museus de arte do Brasil e possui acervo dedicado principalmente à arte brasileira dos séculos XIX ao XXI. A instituição desenvolve atividades de conservação, pesquisa e exposição, sendo atualmente reconhecida por revisões curatoriais que buscam ampliar as narrativas da história da arte brasileira e incorporar diferentes perspectivas historiográficas e sociais (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2023).

(Pinacoteca, 2020, p. 97–127), que compreende as salas 14 a 19, situadas no segundo andar. Organizado nas seções: Eu, tu e todos no mundo; Sujeitos, afetos e desejo; Corpo individual/corpo coletivo; Violência e resistência; Um país inventado; e Corpo: metáfora social, esse segmento aborda o corpo como construção social, política e histórica, atravessada por relações de poder, identidade, desejo e resistência. As obras ali reunidas problematizam as tensões entre indivíduo e coletividade, interrogam a formação de identidades e a ideia de nação, evidenciando tanto os mecanismos de exclusão que incidem sobre os corpos quanto às estratégias simbólicas de resistência.

Nesse segmento da exposição, o recorte estabelecido é o diálogo entre *Antropofagia* (1929), de Tarsila do Amaral, e *Re-Antropofagia* (2018), de Denilson Baniwa. Essa relação encontra-se na sala 17, intitulada “Violência e Resistência”⁶ (2023), sendo tomada como eixo interpretativo central.

A análise dessa aproximação não se limita à comparação formal, mas investiga como sua justaposição atua como dispositivo crítico de revisão do imaginário modernista e de reinscrição de epistemologias indígenas no interior da narrativa museológica. Ao concentrar-se nessas duas obras específicas, o artigo demonstra como a montagem do acervo produz deslocamentos estruturais nos regimes de visibilidade e na construção institucional da história da arte brasileira, explicitando os contornos da virada epistêmica investigada.

Segundo Paiva (2022) pioneiros como Edward Said, Muniz Sodré, e Frantz Fanon, assim como estudiosos pós-coloniais como Homi Bhabha, trouxeram contribuições fundamentais para outras abordagens no estudo das artes. No final do século XX, um movimento teórico significativo surge com o objetivo de desconstruir a noção de universalidade na arte e no espaço. A abordagem decolonial ou descolonial⁷,

⁶ Cabe observar que, no atual modelo expográfico da Pinacoteca de São Paulo, as obras do acervo não permanecem fixas em um único núcleo ou sala. A instituição adota um sistema de reorganização das montagens, no qual as obras podem ser deslocadas entre diferentes núcleos expositivos, de acordo com novas leituras curatoriais, atualizações de pesquisa e estratégias narrativas. Dessa forma, a localização aqui mencionada corresponde ao arranjo expositivo observado no momento da pesquisa (2023), podendo sofrer alterações em futuras reconfigurações da exposição.

⁷ O termo “decolonial” para Mignolo (2017, p.13) é utilizado no contexto dos estudos latino-americanos e está associado ao grupo de intelectuais conhecido como “Grupo Modernidade/Colonialidade”. Este grupo busca entender e criticar a continuidade das estruturas coloniais de poder, conhecimento e ser, mesmo após o fim formal do colonialismo. O termo descolonizar é utilizado por Pedro Pablo Gómez (2014) e por outros teóricos para descrever processos ou práticas que visam desfazer ou reverter os efeitos do colonialismo. O “decolonial” tende a ter uma conotação mais teórica e crítica, enquanto “descolonial” pode ser interpretado como mais prático e aplicado. Ambos, no entanto, compartilham o objetivo comum de desafiar e transformar as estruturas coloniais remanescentes. Para esse artigo utilizaremos ambos os termos.

desafiando diretamente os padrões eurocêntricos na historiografia artística e no espaço de exposição.

Para Mignolo⁸ (2017, p. 13), “Colonialidade” equivale a uma “matriz ou padrão colonial de poder”, decolonialidade não se propõe algo novo que substitui os anteriores, mas sim uma alternativa, uma opção diferente que abre caminhos para novas formas de pensar, desvinculadas das cronologias e paradigmas estabelecidos, como o moderno, o pós-moderno, entre outros. A decolonialidade, portanto, promove uma visão de mundo que valoriza o coletivo e se apresenta como uma opção diferente ao capitalismo e ao comunismo, inspirada no espírito da Conferência de Bandung⁹ e articulada por intelectuais e ativistas.

Na análise feita por Mignolo (2017) a decolonialidade enfatiza a importância de reconhecer e valorizar as experiências, histórias e saberes que foram marginalizados ou invisibilizados pela colonialidade. Propõe uma desobediência epistêmica que desafia as estruturas de poder existentes e abre espaço para novas formas de conhecimento e entendimento.

Mignolo (2017) evidencia dois aspectos importantes para pensar a prática da decolonialidade. Ele destaca a necessidade de reconhecer que o lugar de onde se fala ou se pensa (seja um país, uma região ou um contexto cultural) é significativo no tipo de conhecimento produzido. As narrativas dominantes têm muitas vezes origem no Ocidente, o que pode ocasionar uma narrativa incompleta das realidades de outras regiões. E a importância dos corpos físicos e das experiências vividas na formação de conhecimento, as identidades, experiências, percepções e memórias do mundo são influenciadas pelas características físicas dos indivíduos, como raça, gênero etc. e como essas características são percebidas e tratadas pela sociedade.

Esses dois eixos, geopolítica e corpo-política, exigem uma análise crítica das estruturas históricas do colonialismo e de seus desdobramentos contemporâneos, especialmente no que concerne à seleção das vozes autorizadas no discurso acadêmico e institucional. Trata-se de uma análise aprofundada de como as

⁸ Mignolo, W. (2017). Desafios Decoloniais Hoje. *Epistemologias do Sul*, 1(1), pp. 12-32. Foz do Iguaçu/PR. Mignolo é um dos membros do grupo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (MCD) que busca compreender as lógicas de colonialidade que persistem na modernidade, propondo alternativas decoloniais para a construção de futuros mais justos.

⁹ A Conferência de Bandung, realizada em 1955, reuniu 29 países da Ásia e da África. O principal objetivo da conferência era encontrar uma base e uma visão comum para um futuro que não fosse definido nem pelo capitalismo nem pelo comunismo, mas por um caminho autônomo que refletisse as aspirações e necessidades específicas dessas nações. A Conferência de Bandung estabeleceu as bases históricas para o que viria a ser conhecido como decolonialidade.

experiências individuais e coletivas de opressão ou privilégio influenciam a maneira pela qual os sujeitos compreendem e interagem com o mundo.

Nesse sentido, o cerne da pesquisa decolonial consiste em interrogar as condições de produção do conhecimento. Conforme argumenta Mignolo (2017), compreender o 'quando', o 'por que', o 'onde' e o 'para que' dos enunciados é fundamental para explicitar os interesses, motivações e projetos que sustentam determinadas narrativas e silenciam outras.

Pedro Pablo Gómez (2014) também traz abordagens significativas sobre a prática decolonial. Em seus artigos, para abordar a questão de como uma prática decolonial poderia se manifestar na arte, especialmente em uma exposição de acervos de grandes museus, é essencial primeiro entender o conceito de estética descolonial.

A estética descolonial não se limita ao mundo da arte e do sensível, mas abrange todos os campos da experiência humana: pensar, sentir e fazer. Ela rejeita a separação entre razão e sensibilidade. Não vê o ser humano como um sujeito autônomo separado da natureza, parte da 'condição colonial' e das feridas históricas causadas pela modernidade, que classificou e desumanizou pessoas com base em um regime racista. A prática descolonial, segundo Gómez (2014), é iniciada por aqueles que foram ontologicamente negados, subalternizados e racializados, como os sul-americanos. Busca libertar a estética do controle moderno-colonial, que reduziu a concepção de arte ao modelo ocidental e colonizou o mundo do sensível. A tarefa é descolonizar as categorias, critérios de valorização e sistemas de classificação das artes, incluindo artesanato, folclore e arte popular. A abordagem artística descolonial não visa salvar ou completar a modernidade, mas construir um mundo trans moderno e pluralista, no qual a arte não seja uma mercadoria ou instrumento de colonialidade.

A Bienal de Sharjah que ocorreu na cidade de Sharjah, nos Emirados Árabes em 2013, intitulada 'Como nos vemos: Representações do Eu no Mundo Árabe Moderno e Contemporâneo', curada por Yuko Hasegawa, foi considerada descolonial, e citada no artigo de Pedro Pablo Gómez (2014) por fatores, aqui analisados. A Bienal se concentrou em artistas e perspectivas do mundo árabe, desafiando a tendência histórica de narrativas dominadas pelo Ocidente sobre a região. A curadora trouxe uma perspectiva externa ao debate Ocidente-Oriente, fomentando um diálogo mais plural.

A temática central da Bienal, ‘representações do eu’, incentivou artistas a explorar questões de identidade, memória e história no contexto das heranças coloniais e das realidades pós-coloniais. As temáticas abordadas, como a descolonização, a luta pela autodeterminação e a construção de narrativas próprias, desafiaram narrativas hegemônicas e representações orientalistas. Um exemplo é o trabalho ‘*Cabaret Crusades: The Path to Cairo*’ (Imagem 1), Shawky utilizou marionetes para recontar a história das Cruzadas do ponto de vista árabe. Este trabalho questionou a narrativa ocidental sobre as Cruzadas, oferecendo uma perspectiva alternativa e subvertendo a visão eurocêntrica da história.

Imagem 1 – *Cabaret Crusades: The Path to Cairo*.

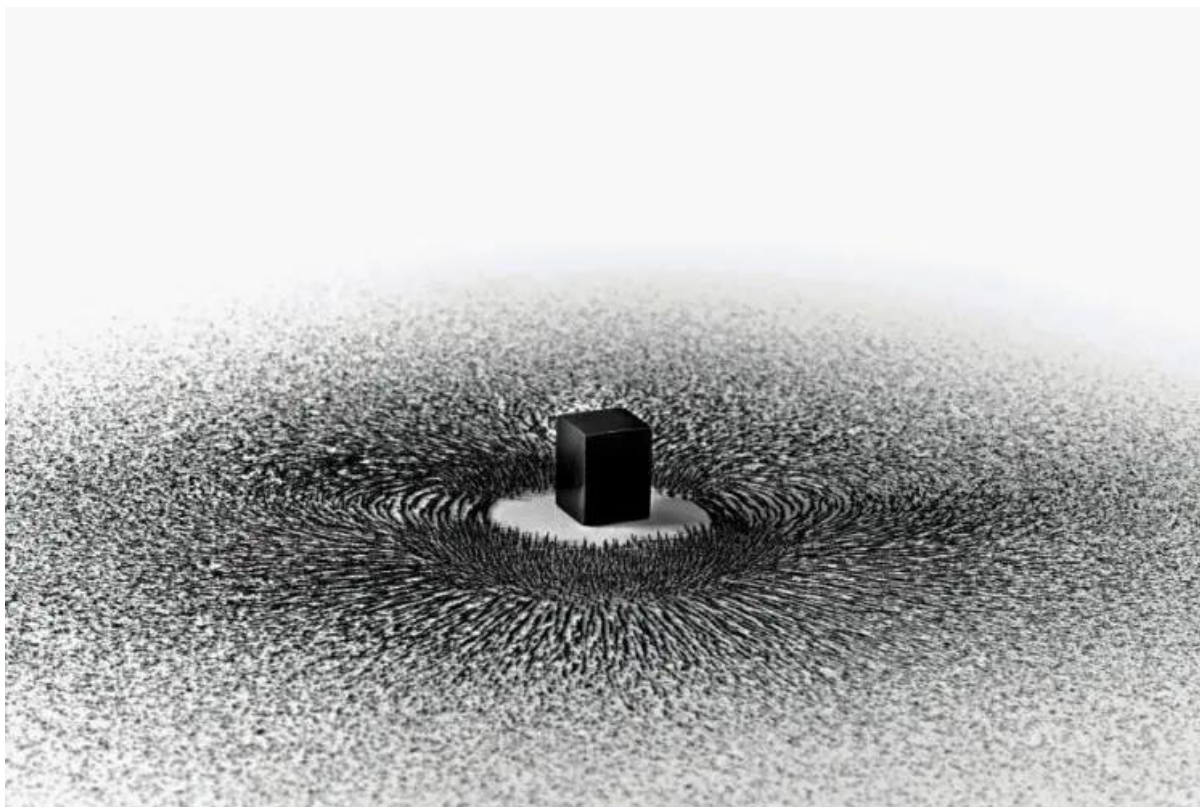


Fonte: (KHOURY, Wael Shawky) [Fonte dos dados: Exposição, instalação, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona. Disponível em: <https://www.macba.cat/en/obra/r5092-cabaret-crusades-the-path-to-cairo/>. Acesso em: 25 set. 2024].

Shawky expõe a manipulação da história, o fracasso do diálogo intercultural ao criar bonecos de barro feitos à mão, combinada com a trilha sonora de coros tradicionais do Bahrein, subverte a narrativa histórica tradicional.

Outro exemplo é do artista Ahmed Mater com a instalação ‘*Magnetism*’ (Imagem 2). A instalação apresentava uma representação da Kaaba, o local mais sagrado do Islã, cercada por limalhas de ferro que se organizavam em torno dela devido a um ímã. A obra explora temas de fé, espiritualidade e a centralidade da Kaaba na vida dos muçulmanos.

Imagem 2 – "Magnetism".



Fonte: (UNIVERSES IN UNIVERSE) Sharjah Biennial 11, 2013. Disponível em: <https://universes.art/en/sharjah-biennial/2013>. Acesso em: 25 set. 2024].

Esses exemplos demonstram como a Bienal de Sharjah de 2013 privilegiou propostas artísticas que desafiam as narrativas coloniais e promovem a compreensão mais complexa e diversificada das culturas árabes. A curadoria de Yuko Hasegawa foi fundamental para criar um espaço no qual essas vozes e histórias pudessem ser ouvidas e valorizadas.

O fazer descolonial não visa salvar ou completar a modernidade, é uma atividade política, ética e epistêmica de comunidades políticas globais, movimentos sociais e indivíduos conscientes de sua marginalização pelo regime colonial da modernidade. Envolve práticas interculturais, eventos acadêmicos, criações artísticas e intervenções políticas que compartilham a experiência comum das violências da colonialidade.

A descolonialidade estética busca criar mundos onde seja possível deixar de

ser colonizado, enfatizando a 'América Profunda'¹⁰ e rejeitando a ideia de 'América Latina' como invenção da elite. A proposta visa dismantelar tudo o que encobre e deforma a identidade própria, promovendo o sentir, pensar e fazer como dimensões interligadas da práxis humana.

No Brasil, nos últimos anos, observa-se um aumento significativo de produções artísticas e formulações críticas que articulam dimensões poéticas, teóricas e políticas em torno de questões de raça, etnicidade, classe, gênero e geopolítica. Tal movimento evidencia uma crescente preocupação com a necessidade de reparação histórica diante do apagamento sistemático das experiências e memórias de grupos socialmente subalternizados.

Paiva (2022) discute como essa onda de produção cultural se insere no contexto da virada decolonial, considerada um modelo de resistência política e um bastião contra tendências conservadoras. A arte contemporânea, que já vinha explorando as dimensões da linguagem e seu potencial transformador social, agora se encontra imersa em debates sobre raça, etnia e gênero, marcando uma inflexão decisiva na arte brasileira. É possível observar essas mudanças por meio de exemplos concretos na cena artística brasileira, como exposições com curadorias indígenas, premiações que reconhecem artistas cujas poéticas contemplam a pauta decolonial, projetos de intervenção urbana e representação significativa em galerias de renome. Eventos como a 35ª Bienal de São Paulo de 2023, cuja equipe curatorial apresentou seu projeto comprometido com as questões decoloniais, são abordagens que se destacam como marcos desse movimento.

Artistas indígenas como Denilson Baniwa, Jaider Esbell, Kássia Borges e Daiara Tukano, além dos afrodescendentes como Renata Felinto, Rosana Paulino, Sérgio Adriano H, Aline Motta e Paulo Nazareth, artistas transgêneros como Ventura Profana, Jota Mombaça, Castiel Vitorino e Uýra Sodoma, entre tantos outros, são mencionados por suas contribuições que entrelaçam cosmovisões indígenas,

¹⁰O conceito de América Profunda (Kusch, 2020) refere-se a um espaço simbólico e existencial que abriga as expressões autênticas da cultura latino-americana, muitas vezes marginalizadas pela influência de modelos culturais externos. O termo busca desvendar a essência da identidade latino-americana, mergulhando nas raízes culturais e valores ancestrais do continente, e dando visibilidade aos conhecimentos indígenas, afrodescendentes e populares, historicamente silenciados pela colonialidade do poder. A América Profunda manifesta-se em diversas formas, como festas populares, práticas religiosas sincréticas, culinária, música e expressões artísticas que refletem a identidade mestiça e a resistência cultural dos povos latino-americanos.

questões afrodiaspóricas e a luta contra o racismo estrutural, explorando as intersecções entre raça, classe e gênero (Paiva, 2022).

Paiva (2022) também aborda a lenta mudança nas instituições culturais brasileiras, que historicamente exibiram uma representatividade limitada de afrodescendentes e indígenas em posições de curadoria. A autora faz críticas à persistente desigualdade e segregação nas instituições culturais do Brasil, apesar dos avanços do movimento decolonial. Ela cita o caso do MASP, que só recentemente começou a integrar curadores negros e indígenas, assim como incorporar em seu acervo obras nesta perspectiva, a exemplo da aquisição de cinco obras de Carmésia Emiliano. E da Pinacoteca de São Paulo que incorporou a seu acervo obras de arte produzidas por indígenas apenas em 2019.

Com o número crescente de poéticas decoloniais na arte, destaca-se a importância de reconhecer e valorizar as vozes e experiências de grupos historicamente marginalizados, ao mesmo tempo em que se desafiam as estruturas de poder existentes no campo cultural. Nesse contexto, como essas poéticas, sob a perspectiva decolonial, estão sendo expostas nos museus do Brasil, permitindo uma maior representação e interpretação de narrativas?

Ao entrar na Pinacoteca, não se depara com a obra 'Antropofagia' (1929) de Tarsila do Amaral (Imagem 3) sozinha na parede, mas, sim, ao lado e em diálogo com a obra do artista indígena do povo Baniwa, 'Re-Antropofagia'¹¹ (2018) de Denilson Baniwa (Imagem 4). Tal proposição apresenta uma mudança na perspectiva da arte e do espaço.

Imagem 3 – Antropofagia. 1929.

¹¹ A obra *Re-Antropofagia* (2018), de Denilson Baniwa, estabelece diálogo crítico com o modernismo brasileiro, evocando visualmente a capa do livro *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade.



Fonte: (AMARAL, Tarsila do) [Fonte dos dados: Antropofagia. 1929. Óleo sobre tela, c.i.d., 126 cm x 142 cm. São Paulo, SP: Acervo Fundação José e Paulina Nemirovsky. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1634/antropofagia>. Acesso em: 08-11-2024]

A ‘Antropofagia’ de Tarsila tornou-se um símbolo do modernismo brasileiro. Obra composta de duas figuras humanas simplificadas e distorcidas, em frente a uma paisagem composta de cactos e folha de bananeira, ao fundo está o sol em forma de laranja cortada. Por trás destes elementos emerge a luz. A nudez das figuras em ‘Antropofagia’ gera um impacto visual, expandindo-se para dominar o primeiro plano da tela.

Entre 1923 e 1933, Tarsila do Amaral produziu pinturas de impacto simbólico, alcance social e reconhecimento internacional no campo das artes visuais no Brasil. Ela traz à singularidade em suas representações, criando uma poética original. (Pinacoteca, 2020).

Ao lado da Obra ‘Antropofagia’ (1929) temos a ‘Re-Antropofagia’ (2018), de Denilson Baniwa (Imagem 4), artista indígena contemporâneo. ‘Re-Antropofagia’ retrata a cabeça de Mário de Andrade em uma cesta, ao seu lado está colocado a primeira edição do livro ‘Macunaíma’, com um bilhete que menciona a antropofagia. Segundo Sardiglia (2022, p. 106), no bilhete está escrito: “Aqui jaz o simulacro Macunaíma, jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com bordeaux e pax mongolica. Que desta longa digestão renasça Makunaimê e a

antropofagia originária que pertence a nós, indígenas”. Ao redor da cena principal há alimentos indígenas como urucum, pimenta amarela, raízes de mandioca e espigas de milho.

Imagem 4 – Re-Antropofagia, 2018.



Fonte: Sardiglia, Laíssa. Reantropofagia: A volta de Makunaimí pela arte indígena contemporânea. In: Ícone: Revista Brasileira de História da Arte, v. 7, n. 8, p. 104, dez. 2022.

A pintura apresenta uma composição realista: a cabeça decepada de Mário de Andrade, disposta entre alimentos, sugere a imagem de uma refeição servida ou ofertada como prática antropofágica ou, ainda, remete ao gênero da natureza-morta. Ao retomar o título da proposição artística indicado no bilhete da composição, a obra evoca os relatos produzidos por colonizadores e difundidos no continente europeu a respeito dos grupos indígenas do Novo Mundo, como os Tupinambás, frequentemente descritos como praticantes do canibalismo. Tal característica era amplamente debatida sob a moralidade cristã e racional da época, adquirindo notoriedade sobretudo após a publicação de ‘Duas viagens ao Brasil’ (1557), de Hans Staden (Sardiglia, 2022).

Nesse contexto, torna-se relevante mencionar a figura de Makunaima, arquétipo da cosmologia indígena amazônica, que ocupa posição central no imaginário cultural brasileiro e foi consolidada por interpretações diversas, por vezes antagônicas. Entre as mais significativas, destacam-se a leitura modernista de Mário de Andrade em ‘Macunaíma: O Herói sem Nenhum Caractere’ (1928) e a resignificação decolonial proposta por Jaider Esbell, artista Makuxi de Roraima, no artigo ‘Makunaima, o meu avô em mim!’ (2018). No projeto modernista, Mário de Andrade concebe Macunaíma como um ‘herói sem nenhum caráter’, alegoria complexa da identidade nacional brasileira, marcada pela ausência de moralidade fixa, pela maleabilidade e pela ambivalência. O personagem transita por diferentes paisagens e situações, incorporando elementos da cultura popular e do folclore, enquanto sua inconstância opera como crítica satírica da formação nacional.

Em contraposição, Jaider Esbell (2018) recusa essa interpretação e reinscreve Makunaima a partir de uma perspectiva indígena. Para ele, Makunaima não é figura ficcional nem compêndio de vícios nacionais, mas uma “energia densa, forte, com fonte própria como uma bananeira” (Esbell, 2018, p. 11). Tal compreensão o desloca da condição de personagem literário para a de princípio vital, um “estado de energia que se cria e recria em si mesmo” (Esbell, 2018, p. 14) que transcende categorias ocidentais de gênero, forma e temporalidade, existindo em um tempo contínuo. Ao afirmar que “tanto meu avô Makunaima quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação” (Esbell, 2018, p. 14), o artista reivindica lugar de enunciação e autoridade narrativa, tensionando as leituras modernistas e reposicionando o mito em chave de soberania epistemológica.

Esbell (2018) desloca-a do campo da representação folclorizada para o da soberania epistemológica indígena. A diferença entre essas interpretações evidencia uma tensão fundamental: enquanto o modernismo incorporou o mito indígena à narrativa nacional, a perspectiva indígena contemporânea reivindica sua autonomia ontológica e política.

Esse tensionamento torna-se particularmente significativo quando as obras *Antropofagia* (1929), de Tarsila do Amaral, e *Re-Antropofagia* (2018), de Denilson Baniwa, são dispostas lado a lado na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A justaposição não apenas coloca em diálogo dois momentos históricos distintos, mas evidencia a reinterpretação crítica de um mesmo mito sob perspectivas divergentes.

Em Antropofagia, Tarsila apresenta figuras humanas simplificadas e de proporções distorcidas, seios volumosos, pernas e pés ampliados, cabeça reduzida, rompendo com padrões acadêmicos europeus e incorporando influências das vanguardas, como o cubismo e o surrealismo. Essa deformação pode ser compreendida como tentativa de instaurar uma nova visualidade brasileira, ainda que articulada a referências europeias. No contexto modernista, a antropofagia foi concebida como estratégia de renovação cultural, buscando superar a dependência estética da Europa por meio da assimilação crítica de suas linguagens.

Já em Re-Antropofagia, Denilson Baniwa reinscreve esse debate a partir de uma perspectiva indígena contemporânea. Conforme analisa Sardiglia (2022), a obra mobiliza elementos realistas e dialoga com tradições da história da arte europeia, como a referência à decapitação de São João Batista, ao mesmo tempo em que incorpora materiais e práticas indígenas, como o uso do urucum. Essa colocação não constitui simples assimilação, mas estratégia crítica: apropria-se da linguagem ocidental para tensioná-la e reposicionar o discurso indígena como sujeito de enunciação.

Nesse sentido, a antropofagia modernista pode ser reconsiderada criticamente. Embora tenha buscado romper com a hegemonia cultural europeia, privilegiou determinadas matrizes e não incorporou plenamente as epistemologias indígenas e negras. Como aponta Paiva (2022), ao discutir a noção de reantropofagia a partir de Suely Rolnik, o modernismo, se por um lado desfetichizou a cultura europeia, por outro fetichizou a própria identidade brasileira, ainda marcada pela colonialidade. A reantropofagia, nesse contexto, só se justifica se contribuir para uma transformação efetiva que potencialize a regeneração dos ecossistemas social, cultural e simbólico.

Assim, o diálogo expográfico entre Tarsila e Baniwa evidencia não apenas uma diferença estética, mas uma mudança epistemológica. A parede do museu deixa de operar como espaço de consagração unívoca para tornar-se território de discussões históricas e críticas. A justaposição das obras revisita o mito antropofágico sob novas condições de enunciação, expondo as camadas históricas de apropriação, disputa e reinscrição que atravessam a construção da identidade brasileira e reafirmando a expografia como espaço estratégico de deslocamento epistemológico.

Percebe-se, a partir do recorte analisado, uma tentativa de diálogo expográfico com abordagens teóricas de matriz decolonial, sobretudo no que se refere à

reconfiguração das narrativas históricas e à ampliação de regimes de visibilidade no espaço museológico. Tal movimento, conforme evidenciado nos exemplos apresentados, sugere esforços de tensionamento da narrativa hegemônica e de incorporação de outras perspectivas por meio das poéticas expostas. Trata-se, contudo, de uma análise situada, circunscrita a uma exposição realizada em uma instituição de grande centralidade territorial, econômica e cultural, cujos limites estruturais também precisam ser reconhecidos.

Nesse sentido, não se pode afirmar de maneira abrangente que a expografia museológica esteja, na atualidade, passando por transformações estruturais generalizadas. O que se observa, a partir das situações analisadas neste artigo, são iniciativas específicas que indicam deslocamentos epistêmicos, ainda que inseridos em instituições historicamente marcadas por hierarquias curatoriais, regimes seletivos de legitimação e disputas simbólicas.

Do mesmo modo, a noção de “descolonizar os museus” requer cautela analítica. Se determinadas exposições evidenciam esforços de incorporação de epistemologias outras, é preciso considerar que os museus continuam atravessados por tensões políticas, econômicas e institucionais. A abertura a novas narrativas pode estar vinculada tanto a compromissos ético-políticos quanto a estratégias institucionais de manutenção de legitimidade simbólica, valorização de acervo e ampliação de público.

A análise desenvolvida não pretende afirmar uma transformação estrutural dos museus como um todo, nem sugerir a possibilidade de um espaço plenamente aberto a todas as narrativas e grupos. Propõe-se, antes, refletir sobre os limites e as possibilidades evidenciados em uma exposição específica realizada em uma instituição situada no centro do sistema artístico brasileiro. O deslocamento expográfico observado não deve ser compreendido como ruptura definitiva com a matriz hegemônica, mas como mudança epistemológica situada, que evidencia as tensões, disputas e reconfigurações possíveis no interior do próprio sistema museológico.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Tarsila do. *Antropofagia*. 1929. Óleo sobre tela, 126 cm x 142 cm. São Paulo: Fundação José e Paulina Nemirovsky. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1634/antropofagia>. Acesso em: 25 set. 2024.

BANIWA, Denilson. *Re-Antropofagia*. 2018. Acrílica, argila, óleo sobre tela. Revista Brasileira de História da Arte, v. 7, n. 8, p. 104, dez. 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/6V9YNFLwLJrDCdn4yrF7KDM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 set. 2024.

ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim. *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan./jul. 2018.

GÓMEZ, Pedro Pablo (Org.). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Tomo II. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.

KHOURY, Wael Shawky. *Cabaret Crusades: The Path to Cairo*. [S.l.: s.n.], [20--]. Exposição, instalação, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona. Disponível em: <https://www.macba.cat/en/obra/r5092-cabaret-crusades-the-path-to-cairo/>. Acesso em: 25 set. 2024.

KUSCH, Rodolfo. *América profunda*. Montevideo: Editorial Biblos, 2020.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. *Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017.

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

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo*, guia de visitação. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Pinacoteca: Acervo*, guia de visitação. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2020.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Plano de bolso 2023–2028*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2023.

POULOT, Dominique. Another history of museums: from the discourse to the museum-piece. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 27–47, 2013.

SARDIGLIA, Laíssa. Reantropofagia: a volta de Makunaimí pela arte indígena contemporânea. *Ícone: Revista Brasileira de História da Arte*, v. 7, n. 8, p. 104-120, dez. 2022.

UNIVERSES IN UNIVERSE. *Sharjah Biennial 11*, 2013. [S.l.], 2013. Disponível em: <https://universes.art/en/sharjah-biennial/2013>. Acesso em: 25 set. 2024.

VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Ubu Editora, 2023.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).