

A Arte Política de Armando Queiroz: uma Leitura a partir da Colonialidade e do Necropoder

The Political Art of Armando Queiroz: A Reading from the Perspective of Coloniality and Necropower

*Maria Cristina Simões Viviani¹ 

*Danielle Parfentieff de Noronha² 

Resumo

A produção do artista plástico Armando Queiroz abrange questões políticas amazônicas por meio de objetos, instalações e performances artísticas. A partir de um diálogo entre artes visuais, antropologia e semiótica, e de uma leitura da colonialidade e do necropoder, neste ensaio discutiremos cinco obras marcantes de sua trajetória e relacionadas entre si em dois momentos: primeiro, a videoarte “252” (2009-2010) e o objeto “Documentos” (2009-2010), centrados especialmente na tragédia que ficou conhecida pelo nome de *Brigue Palhaço* ocorrida em Belém do Pará em 1823. Na sequência, a videoarte “*Ymá Nhandehetama – Antigamente fomos muitos*” (2009) e as instalações “*Cântico Guarani*” (2010) e “*Tupambaé*” (2010), que tratam de questões relacionadas aos povos indígenas e seu apagamento histórico e político. Nessas obras, Queiroz trata de questões referentes à necropolítica e aos corpos marcados pela colonialidade. Compreendemos o seu trabalho pela ótica da resistência e da decolonialidade e discutimos como ele auxilia na construção de novas imagens e imaginários sobre essas temáticas.

Palavras-chave: arte; colonialidade; necropoder; política; resistência.

Abstract

The work of artist Armando Queiroz covers Amazonian political issues through objects, installations and artistic performances. Based on a dialogue between the visual arts, anthropology and semiotics, and a reading of coloniality and necropower, in this essay we will discuss five outstanding works from his career that are related to each other in two moments: firstly, the video artwork “252” (2009-2010) and the object “Documentos” (2009-2010), centred especially on the tragedy that came to be known as *Brigue Palhaço*, which took place in Belém do Pará in 1823. This was followed by the video artwork “*Ymá Nhandehetama – Antigamente fomos muitos*” (2009) and the installations “*Cântico Guarani*” (2010) and “*Tupambaé*” (2010), which deal with issues related to indigenous peoples and their historical and political

¹ Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA/UFGA, Belém, PA, Brasil). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8009-8199>.

² Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine/UFF, Niterói, RJ, Brasil). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9167-9674>.

erasure. In these works, Queiroz deals with issues relating to the necropolitics imposed on bodies marked by coloniality. We understand his work as decolonial resistance and discuss how it helps to construct new images and imaginaries about these issues.

Keywords: art; coloniality; necropower; politics; endurance.

Introdução

[...] A Amazônia não é. A Amazônia não é garimpagem de sangue. A Amazônia não é morte anunciada. A Amazônia não é poder escuso. A Amazônia não é livre de morticínio. A Amazônia não é clandestina. A Amazônia não é poder paralelo. A Amazônia não é omissão. A Amazônia não é. [...] (Queiroz, 2013, p. 183).

O artista plástico Armando Queiroz ficou reconhecido ao tratar de temas pertinentes à Amazônia em suas obras. A produção do paraense abrange questões políticas por meio de objetos, instalações, videoartes e performances. O artista, nascido em 1968 em Belém do Pará e atualmente se dividindo entre Minas Gerais e Roraima, explica que tem desenvolvido um trabalho relacional entre sua trajetória e sua poética visual. Segundo ele, é a partir de elementos do cotidiano e daquilo que o afeta que ele se expressa e traz reflexões em seu trabalho (Armando [...], 2019).

Por meio de uma pesquisa bibliográfica sobre o trabalho e as obras do artista e da análise semiótica, em diálogo com aportes teóricos dos campos da arte e da antropologia, neste trabalho, em tom ensaístico, focaremos em cinco obras marcantes de sua trajetória. Discutiremos as obras em dois conjuntos: primeiramente, abordamos a videoarte “252” (2009-2010) e o objeto “Documentos” (2009-2010), que são centrados especialmente na tragédia que ficou conhecida pelo nome de Brigue Palhaço ocorrida em Belém do Pará em 1823. Na sequência, trazemos a videoarte “*Ymá Nhandehetama – Antigamente fomos muitos*” (2009) e as instalações “Cântico Guarani” (2010) e “*Tupambaé*” (2010), que tratam de questões relacionadas aos povos indígenas e seu apagamento histórico e político. As obras são interpretadas à luz da colonialidade e do necropoder, em que propomos um diálogo entre os conceitos, e compreendidas pela ótica da resistência e da decolonialidade.

Partimos do pressuposto de que as artes e as visualidades modernas/coloniais³ são parte imprescindível do processo de colonização, iniciado na invasão da América em 1492, e foram determinantes para a construção do outro/outra inferior, para o apagamento de suas subjetividades e memórias e para a ratificação de uma versão “única” da história, tratada como universal, linear e racional, que aqui chamamos de “colonialidade do ver” (Barriendos, 2019). Entretanto, as obras de Queiroz são compreendidas como formas de resistência decoloniais, pensadas em diálogo com María Lugones (2019, 2020), que atuam, ao mesmo tempo, na forma e no conteúdo,

³ Como explica Joaquín Barriendos (2019, p. 41), “Para a teoria decolonial, a colonialidade é constitutiva da modernidade. Não há, portanto, nenhum tipo de modernidade sem que essa implique a produção, a reprodução ou a transformação da colonialidade”. Por essa razão, também nos propomos a pensar “a expressão ‘modernidade/colonialidade’ como uma unidade de análise inseparável”.

questionando as compreensões hegemônicas em relação à arte e à estética, por um lado, e em relação às narrativas e aos corpos expostos às estruturas da colonialidade e do necropoder (Mbembe, 2008, 2016), por outro.

Para discutir essas obras, além desta introdução e das considerações finais, este artigo está dividido em três partes. A primeira apresenta uma discussão teórica sobre colonialidade e necropoder, com enfoque na arte como forma de resistência, e nas duas outras partes discutimos cada um dos conjuntos de obras de Queiroz; primeiramente abordaremos “252” e “Documentos” e, na sequência, “Cântico Guarani”, “Tupambaé” e “Ymá Nhandehetama – Antigamente fomos muitos”.

1 Colonialidade, Necropoder e a Arte como Resistência

A colonialidade⁴, para Aníbal Quijano (2007, p. 93), “é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Baseia-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população mundial como pedra angular desse padrão de poder”, construído e difundido mundialmente a partir da invasão e da “invenção” da América e do desenvolvimento do sistema-mundo capitalista moderno/colonial (Quijano; Wallerstein, 1992). Por meio do conceito de “colonialidade do poder”, sua teoria parte do pressuposto de que, com a conquista da América, a questão fenotípica, a partir da invenção e da hierarquização das raças, foi adicionada às classificações sociais utilizadas como elementos discriminatórios nas relações de poder. Com isso, naturalizou-se um discurso binário em que, de um lado, está o “civilizado” e, do outro, o “primitivo”, bem como diversas estratégias e violências que se utilizam da diferença como critério de dominação.

Lugones (2020, p. 57) explica que, ao produzir essa classificação social, a lógica da colonialidade passou a permear todos os aspectos da vida social e permitiu o surgimento de novas identidades geoculturais, sociais e raciais. Desse modo, tornou-se a forma mais efetiva de dominação social, tanto em termos materiais como subjetivos, que é pautada nas relações – tais como raciais, de gênero e sexualidade, de classe e região – que foram produzidas e reproduzidas com base na dicotomia superioridade/ inferioridade. Essa dicotomia também está presente na construção do saber e da memória, em que se criou uma falsa divisão em que, de um lado, está a razão (*logos*) e, do outro, a emoção (*mito*), possibilitando a hierarquização de grupos e seus conhecimentos (Grosfoguel, 2016), muitos deles apagados e invisibilizados da “história oficial”, incluindo no que se refere ao campo das visualidades e das artes.

⁴ Conforme o paradigma decolonial, colonialidade é um conceito diferente de colonialismo. Nas palavras de Aníbal Quijano (2007, p. 93, tradução nossa): “A colonialidade é um conceito diferente, embora vinculado ao conceito de colonialismo. Esse último refere-se estritamente a uma estrutura de dominação e exploração, na qual o controle da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho de uma determinada população é detido por outra com uma identidade diferente, e cuja sede está, aliás, em outra jurisdição territorial. Mas nem sempre, nem necessariamente, implica relações de poder racistas. O colonialismo é obviamente mais antigo, enquanto a colonialidade provou, nos últimos 500 anos, ser mais profunda e duradoura do que o colonialismo. Mas sem dúvida foi gerado dentro dele e, mais ainda, sem ele não poderia ter se imposto à intersubjetividade do mundo, de forma tão arraigada e prolongada”. Nesse sentido, a colonialidade é resultado do colonialismo moderno.

A construção da inferioridade com base na demarcação das diferenças⁵ possibilitou o desenvolvimento de práticas que naturalizam as desigualdades sociais e organizam a população mundial nas zonas do ser e do não ser (Fanon, 2001), tanto no passado como no presente. Raça, etnia, gênero, sexualidade, classe e território tornam-se marcadores fundamentais para determinar as possibilidades que são apresentadas às diferentes pessoas, que, quando interseccionados, apresentam obstáculos ainda maiores. São critérios para decidir quem importa e quem não importa e, nesse sentido, quais vidas podem ser subjugadas ao “poder da morte” e às “políticas da morte”, isto é, ao necropoder e à necropolítica⁶ (Mbembe, 2016).

Dialogamos com Achille Mbembe (2016), que parte do conceito de biopoder de Michel Foucault⁷ (2005), das noções de soberania e de estado de exceção e da distinção daquilo compreendido como racional e não racional (a dicotomia *mito/logos* descrita acima), para mostrar que o lado oculto da política da vida (modernidade), que busca possibilitar uma vida plena e autônoma a determinados sujeitos e comunidades, é, justamente, “a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (Mbembe, 2016, p. 125), que se torna, então, uma política da morte (colonialidade) para alguns grupos e populações. Nesse sentido, podemos compreender o necropoder e suas consequentes necropolíticas como uma das estruturas de manutenção do poder e das desigualdades no sistema-mundo moderno/colonial.

Com interesse em compreender as formas contemporâneas que subjugam vidas ao necropoder, o autor parte das lógicas de violências desenvolvidas nas colônias e na escravidão para discutir os modos como atualmente o terror, a crueldade e a dor, aplicados por meio das instituições sociais e das tecnologias, como as armas, são utilizados para a criação de “mundos de morte” nos quais “populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o *status* de ‘mortos-vivos’” (Mbembe, 2016, p. 146). Para isso, utiliza, por exemplo, a guerra de Israel contra a Palestina, que neste momento em que escrevemos este texto tem tomado sua forma mais cruel e violenta.

Para o autor, uma importante característica do necropoder é o controle geográfico, que é aplicado com a formação e o domínio das fronteiras e seus limites, em que é imposta, também pela via da violência, uma divisão espacial:

A “ocupação colonial” em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa

⁵ Essa demarcação pode ser compreendida por meio do conceito de “diferença colonial”, de Walter Mignolo (2013).

⁶ Conforme explica Manuel de Oliveira (2021, p. 106), “‘necropoder’ e ‘necropolítica’ aparecem como conceitos correlacionados, mas não sinônimos. O *necropoder* seria uma articulação concomitante e simultânea do poder disciplinar, da biopolítica e da necropolítica, no governo de países que foram construídos a partir da experiência colonial. O necropoder agrega um conjunto de tecnologias políticas que atuam para estabelecer a gestão e o controle das populações e do indivíduo, mecanismos que são diversos, aparentemente até divergentes, mas que convergem e atuam combinadamente. Por sua vez, a *necropolítica* é entendida como parte do necropoder, isto é, como um conjunto de políticas voltadas para a submissão da vida ao poder da morte, ou como o referido autor denomina, voltada para as ‘políticas de morte’”.

⁷ Para o autor, o conceito, assim como outras teorias com as quais dialoga, “é insuficiente para explicar as formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte” (Mbembe, 2016, p. 146); acreditamos que, a partir do diálogo com o paradigma decolonial, ele é insuficiente também por ignorar o lado oculto da modernidade, a colonialidade.

inscrição (territorialização) foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. Esses imaginários deram sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço; em resumo, o exercício da soberania. O espaço era, portanto, a matéria-prima da soberania e da violência que sustentava. Soberania significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado em uma terceira zona, entre o status de sujeito e objeto (Mbembe, 2016, p. 135).

Segundo Mbembe (2016, p. 132), tanto no pensamento filosófico moderno(/colonial) como na prática e no imaginário político ocidentalizado, “a colônia (do passado e do presente) representa o lugar em que a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei (*ab legibus solutus*) e no qual tipicamente a ‘paz’ assume a face de uma ‘guerra sem fim’”, constituindo verdadeiros “necroterritórios”⁸ (Oliveira, 2021). Tal pensamento reverbera não apenas nas relações entre países, mas também nas próprias heterarquias (Kontopoulos, 1993) e lógicas internas.

As fronteiras – e as limitações que elas colocam a quem está do outro lado da diferença colonial – também podem ser lidas em diálogo com Gloria Anzaldúa, nos conceitos interdependentes *border*, como um limite geográfico, e *borderland*, como um limite cultural⁹, e com Walter Mignolo (2007, p. 10), que entende que a “diferença colonial é, finalmente, o local ao mesmo tempo físico e imaginário onde atua a colonialidade do poder, no confronto de duas espécies de histórias locais visíveis em diferentes espaços e tempos do planeta”. Porém, interessa-nos aqui em especial destacar as práticas de resistência (Lugones, 2020), do passado e do presente, a todo esse processo, compreendendo também essa fronteira como um espaço de produção de saberes – inclusive artísticos – e de formas de resistir. Nas palavras de Ramón Grosfoguel (2010, p. 407),

O pensamento crítico de fronteira é a resposta epistêmica do subalterno ao projeto eurocêntrico da modernidade. Ao invés de rejeitarem a modernidade para se recolherem num absolutismo fundamentalista, as epistemologias de fronteira subsumem/redefinem a retórica emancipatória da modernidade a partir das cosmologias e epistemologias do subalterno, localizadas no lado oprimido e explorado da diferença colonial, rumo a uma luta de libertação descolonial, em prol de um mundo capaz de superar a modernidade eurocentrada. Aquilo que o pensamento de fronteira produz é uma redefinição/subsunção da

⁸ Para o autor, regiões como o Cerrado e a Amazônia, território sobre o qual as obras de Armando Queiroz aqui destacadas se debruçam, podem ser entendidas como “necroterritórios”, “nos quais as mortes em massa ocorrem sob estado de exceção permanente. Processos como territorialização e desterritorialização foram desde o período colonial utilizados como tecnologias necropolíticas de produção de morte dos povos indígenas e produção de vida dos povos brancos” (Oliveira, 2021, p. 104).

⁹ Anzaldúa também destaca a violência das fronteiras ao tratar a divisão México/Estados Unidos. Em suas palavras, “Os *gringos* do Sudoeste estadunidense consideram os habitantes das áreas de fronteira transgressores, alienígenas – quer tenham eles documentos ou não, quer sejam *chicanos*, indígenas ou negros. Não entrem, invasores serão estuprados, mutilados, estrangulados, envenenados por gás, fuzilados. Os únicos habitantes ‘legítimos’ são os que estão no poder, os brancos e aqueles que se alinham com os brancos. A tensão envolve os habitantes da fronteira como um vírus. Ambivalência e inquietação residem ali e a morte não é estranha” (Anzaldúa, 2012, p. 27, tradução nossa).

cidadania e da democracia, dos direitos humanos, da humanidade e das relações econômicas para lá das definições impostas pela modernidade europeia. O pensamento de fronteira não é um fundamentalismo antimoderno. É uma resposta transmoderna descolonial do subalterno perante a modernidade eurocêntrica.

Nesse sentido, em diálogo com as colonialidades do poder (Quijano, 2007), do ser (Maldonado-Torres, 2007), do saber (Lander, 2005) e do gênero (Lugones, 2019), recorreremos à colonialidade do ver para discutir esse “pensamento crítico de fronteira” nas artes, compreendendo que essa leitura possibilita “um novo campo de análise das maquinarias visuais de racialização que acompanharam o desenvolvimento do capitalismo moderno/colonial” (Barriendos, 2019, p. 41), como no caso do trabalho de Queiroz. Em diálogo com Christian León (2019, p. 63), acreditamos que

Os debates sobre Cultura Visual pensados a partir da América Latina são chamados a reintroduzir a história no pensamento da imagem e a propor a descontinuidade geográfica que cerca o campo da visualidade. Estudos visuais reconceitualizados a partir de nossa região exigem pensar a diversidade de histórias e a heterogeneidade estrutural que moldam a visualidade no patamar do sistema-mundo moderno.

Segundo o autor, as reflexões sobre o campo da visualidade ocorreram nos países do Norte a partir de um abandono da abordagem histórica e não levaram em conta a pluralidade do mundo em relação às práticas de ver e representar-se visualmente. Dialogando com essa proposta, analisamos as obras de Queiroz – ainda de forma inicial – compreendendo-as como atravessadas por uma estética decolonial, que busca “decolonizar os conceitos cúmplices de arte e estética para libertar a subjetividade” (Gómez; Mignolo, 2012, p. 9, tradução nossa). Desse modo,

As estéticas decoloniais são, então – em sua pluralidade, dentro e fora do chamado campo da arte, como um conjunto heterogêneo de práticas capazes de suspender a hegemonia e a totalização do capitalismo – formas de tornar visíveis, audíveis e perceptíveis tanto as lutas de resistência ao poder estabelecido como o compromisso e a aspiração de criar modos de substituição da hegemonia em cada uma das dimensões da modernidade e sua face sombria, a colonialidade. O desafio, aliás, consiste em pensar essa pluralidade em sua articulação em torno de uma opção civilizadora outra. Falar de estéticas decoloniais é uma proposta que visa instalar os termos de uma nova conversa para falar de nossas experiências concretas de estar no mundo contemporâneo, em que se escutem e levem em conta outras vozes, para além das vozes e discursos dos especialistas. (Gómez; Mignolo, 2012, p. 16, tradução nossa).

Em consonância com Pedro Gómez e Walter Mignolo (2012, p. 9, tradução nossa), se uma das funções explícitas da arte é influenciar e afetar os sentidos, as emoções e o intelecto, e da filosofia estética compreender o significado da arte, então as estéticas decoloniais, tanto no que diz respeito à sua prática quanto à sua interpretação, devem começar a visibilizar “aquilo que a arte e a estética ocidentais escondem implicitamente: a ferida colonial”. Nesse sentido, compreendemos as obras de arte

como interesses antropológicos e partimos das obras de Queiroz para construir um diálogo com a estética decolonial, que visibilize a colonialidade e o necropoder, mas também as possibilidades de outras formas de existir e resistir e auxilie na construção de outras memórias sobre o nosso passado.

2 “252” e “Documentos”: Reflexões sobre Políticas de Morte

Como explicam Gómez e Mignolo, “A ferida colonial influencia os sentidos, as emoções e o intelecto”. Nesse sentido, ao propormos uma arte e uma interpretação decoloniais, estamos atentas às “marcas não cicatrizadas dessa ferida”, já que ambas as práticas não são realizadas em uma exterioridade absoluta ao sistema-mundo moderno/colonial, “mas em seu próprio interior, em suas margens e interstícios” (Gómez; Mignolo, 2012, p. 16, tradução nossa). Toda arte pode ser compreendida como política e, no caso aqui proposto, ela é política por questionar as relações de poder assimétricas que são pautadas nas classificações sociais, no racismo, nas heterarquias e nas consequências do colonialismo que se estendem no presente, entre elas, o necropoder e a necropolítica.

As obras “252” e “Documentos” de Armando Queiroz tratam de conflitos e relações de poder históricos, problematizando-os na contemporaneidade. O número 252 se refere à quantidade de pessoas mortas na tragédia do Brigue Palhaço, ocorrida em 1823 em Belém do Pará. Na ocasião, 256 presos rebelados contra o governo português, que não aderiram à independência, foram levados a um navio que estava às margens do Rio Guamá: o Brigue São Diligente. Amontoados no porão do navio, relata-se que houve grande revolta pela falta de espaço e calor, causando brigas entre os aprisionados. Com medo de que conseguissem sair do porão, foi jogado cal virgem sobre os presos, assassinando 252 pessoas por asfixia. Foi por conta dos olhos e bocas arroxeados dos mortos que tal episódio ficou conhecido popularmente como “Brigue Palhaço”¹⁰. Em 1936, o artista Romeu Mariz Filho retratou o que teria sido o momento da tragédia (Figura 1).

Figura 1 – Tragédia do Brigue Palhaço de Romeu Mariz Filho. Óleo sobre tela, 1936



Fonte: Lage (2021).

¹⁰ Informação complementar em: <https://oglobo.globo.com/brasil/direitos-humanos/noticia/2022/08/20020-no-projeto-de-independencia-brasil-nasceu-com-batalhas-e-um-massacre-com-254-vitimas.ghtml> e <https://agenciapara.com.br/noticia/48379/exposicao-e-roda-de-conversa-relembra-o-massacre-do-brigue-palhaco>.

Assim, o procedimento aplicado para assassinar os prisioneiros a bordo do Brigue Palhaço pode ser lido por meio das técnicas da necropolítica, em que se utiliza o poder (e a tecnologia) para ditar quem pode viver e quem deve morrer (Mbembe, 2016). Nesse sentido, remete à soberania do poder e à capacidade de controlar a mortalidade em um território compreendido como “sem leis”. A vida fica, então, refém da imposição e da manifestação desse poder, como, por exemplo, por meio das armas que têm como objetivo “provocar a destruição máxima de pessoas” (Mbembe, 2008, p. 71). O porão do navio Brigue São Diligente, naquele 16 de outubro de 1823, assim como nos porões dos navios negreiros, foi utilizado a fim de sustentar um poder amparado pela necropolítica e aponta para o domínio dos corpos colonizados. Entretanto, a política da morte não precisa de armas ou episódios de assassinato em massa, como nesse caso, para ocorrer. No mundo moderno/colonial capitalista, ela está nas diversas práticas cotidianas, como na violência promovida pelo Estado, na falta de acesso aos bens básicos de sobrevivência e na desigualdade social, que atinge, no caso brasileiro, em especial a população preta e pobre.

Queiroz¹¹ relata que, quando se deparou com a lista com os nomes das pessoas mortas na tragédia, ficou muito impressionado com a existência de um documento que confirmava o acontecimento. Com isso, inspirou-se para trazer aqueles nomes em sua obra, uma maneira de visibilizar as pessoas que sofreram com o massacre. Helder Reale (2011, p. 73) argumenta que “a tragédia se encontra registrada nos livros de História, mas o nome dos que morreram diluíram-se [sic] no tempo, na própria narrativa histórica”.

Figura 2 – Frame da videoarte “252”



Fonte: Reale (2011).

Abordando feirantes e transeuntes do mercado paraense Ver-O-Peso e explicando o contexto da tragédia do Brigue Palhaço, a fim de informar e para saber se as pessoas tinham conhecimento do fato, o artista as convidava para gravarem citando um dos nomes da lista de mortos em frente à câmera. O vídeo (Figura 2) tem uma duração de dez minutos e foi exposto no Prêmio Marcantonio Vilaça¹² (2009-2010). Queiroz (*apud* Reale, 2011, p. 65) comenta:

¹¹ Ver entrevista realizada com o artista e disponibilizada pela página da Galeria Gravura: <http://gravuracontemporanea.com.br/artista-armando-queiroz>

¹² O Prêmio Indústria Nacional Marcantonio Vilaça é uma tradicional condecoração de arte do país, que premia artistas, curadores com bolsas para produção de trabalhos para percorrer o Brasil.

O objetivo era envolver as pessoas e isso quase era uma ação que hoje se fala dos direitos das pessoas à memória, essa memória coletiva, e querendo ou não eu acho que isso chama a atenção das pessoas para se perceberem enquanto elementos que advém [sic] de um passado, de uma trajetória. A pessoa passa a compreender também que tem uma herança por trás dela, uma herança que vem dos acontecimentos que voltam ao fundo de sua própria história. Forçosamente o Brigue Palhaço está relacionado à história do Ver-o-Peso, o navio estava fundeado em frente ao Ver-o-Peso quando aconteceu o massacre, ou seja, faz parte da história do Ver-o-Peso e creio que muitos dali sabem desse fato.

A matalidade daquelas pessoas a bordo do Brigue Palhaço mostra seus desdobramentos na obra “Documentos” (Figura 3). Sendo exposto juntamente com a videoarte¹³ “252” no Prêmio Marcantonio Vilaça, o trabalho reúne três elementos apresentados em conjunto: a lista dos 252 nomes das pessoas mortas na tragédia do Brigue Palhaço (*Auto da Devassa*), uma lista de lideranças ameaçadas de morte por conflitos agrários (*Lista de Morte*) e, por fim, um atestado de óbito em branco (*Atestado de Óbito*).

Figuras 3 – “Documentos” exposto no Prêmio Marcantonio Vilaça (2009-2010) e “Atestado de Óbito”



Fonte: Herkenhoff (2011).

Segundo Reale (2011), os documentos reunidos na obra de Queiroz têm a intenção de marcar a trajetória de um passado, um presente e um possível futuro, em um contexto de conflitos sociais e manutenção das lógicas da colonialidade. Enquanto o “Auto da Devassa” simboliza um passado com o nome dos 252 mortos na tragédia do Brigue Palhaço, a “Lista de Morte” representa um tempo presente em que os nomes ali contidos estão ameaçados de morte por conta de conflitos agrários em nível nacional, e o “Atestado de Óbito” (Figura 3), por sua vez, seria o possível futuro em que o nome a ser preenchido ainda está em aberto, mas já sabemos quais são as possíveis vítimas.

A “Lista de Morte” é bastante detalhada, com o nome da pessoa, a atividade que exerce e qual região e local do conflito em que está envolvida. Ao dar nome às pessoas, elas deixam de ser apenas números. A lista é escrita por militantes que, caso saibam de alguém que está sofrendo ameaças, podem incluí-la na listagem a fim de

¹³ Para referências sobre manifestações artísticas que se apropriam de uma estética decolonial, ver, por exemplo, as pesquisas de Silvana Rezende (2013) e Francesco Napoli (2021).

explicitar as intimidações. É um procedimento que busca denunciar o risco que essas pessoas estão sofrendo por resistirem às políticas de morte e à colonialidade. Queiroz (*apud* Reale, 2011, p. 74) comenta:

[...] é uma lista muito dura quando nos depararmos com ela, porque ela é uma lista verdadeira e essas pessoas estão ali e a qualquer momento, infelizmente, só sairão dali se a gente não tiver nenhum tipo de postura diante disso, aquela pessoa só sairá dali quando for assassinada, é muito triste, é muito duro a gente pensar nessa lista.

O tema do conflito, campo de pesquisa chave para a antropologia, fica evidente nessas obras de Queiroz. Trazendo visibilidade aos nomes das pessoas até então silenciados para suas obras, Queiroz denuncia a “política de morte” que esses sujeitos sofreram e ainda sofrem por meio de uma lógica da colonialidade histórica e ainda atual. Assim, compreendendo que a construção de um imaginário visual sobre o “outro/outra” foi e é uma das formas de controle da memória e das subjetividades pelos grupos dominantes, destacamos que Queiroz, ao lado de outros e outras artistas, inverte a lógica ao produzir por meio da arte novos documentos que visibilizam histórias e geram novos arquivos individuais e, ao mesmo tempo, coletivos. A arte política do artista paraense se substancializa no momento em que evidencia as feridas coloniais e as relações de poder de ontem, de hoje e as que ainda certamente estão por vir.

3 “Cântico Guarani”, “Tupambaé” e “Ymá Nhandehetama”: do Colonialismo à Colonialidade

Segundo Lugones (2019, p. 358), “a hierarquia dicotômica entre seres humanos e não humanos é a dicotomia central da modernidade colonial”. Para a autora, essa distinção imposta aos povos originários no processo de colonização das Américas e do Caribe parte do pressuposto de que somente pessoas civilizadas são humanas. Nesse sentido, seguindo essa lógica, para os colonizadores os povos indígenas das Américas e as pessoas escravizadas da África, compreendidas como “primitivas”, não eram vistas como humanas, mas, sim, como mercadorias, sem acesso a direitos e submetidas à colonização de práticas e de imaginários. Nas obras “Cântico Guarani”, “Tupambaé” e “Ymá Nhandehetama – Antigamente fomos muitos”, Armando Queiroz dá notoriedade às pessoas que foram submetidas a esse longo processo de apagamento, em parceria com o indígena guarani Almiros Martins. Reconhecido também por ser o primeiro indígena a receber o título de doutor em Antropologia pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Martins, em conjunto com Queiroz, traz questões e reflexões a serem feitas sobre a condição da pessoa indígena na contemporaneidade brasileira.

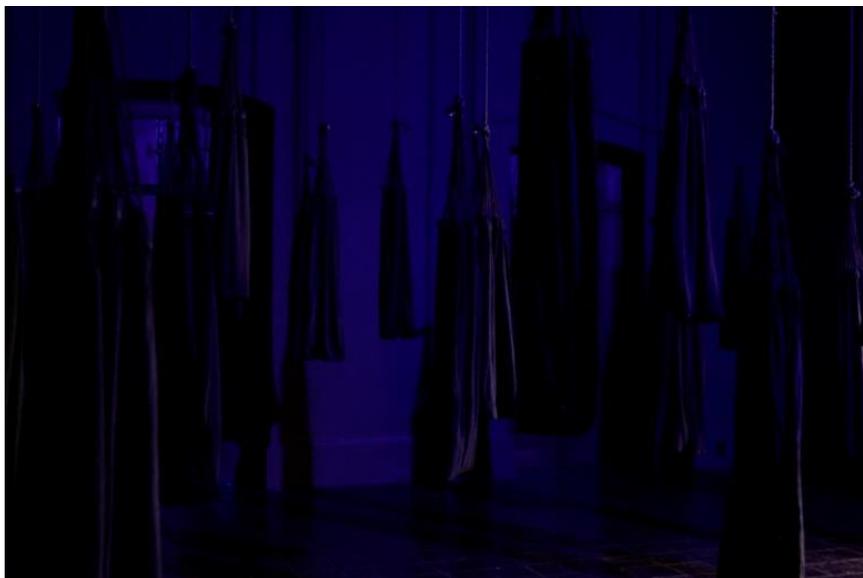
Na instalação “Cântico Guarani” (Figura 4), uma sala escura tem redes pretas penduradas pelo teto. No completo silêncio, sente-se apenas o perfume de flores e vinagre que lembram coroas de flores típicas de eventos fúnebres. O espectador e a espectadora, ao não se adaptarem logo à escuridão, esbarram nas redes sem reconhecer o objeto. O nome da obra faz uma provocação ao deixar a sala sem som. Busca-se remeter às histórias interrompidas e ao seu profundo silêncio. As redes, que são geralmente usadas para dormir, fazem referência àquelas que são utilizadas por indígenas para tirar a própria vida. A falta de perspectivas dos indígenas guarani no contexto contemporâneo pode levar a processos de autoviolência (Maneschy, 2013).

Mbembe (2008), ao falar acerca do poder soberano sobre a vida no contexto do necropoder, destaca a ação do suicídio enquanto insubmissão. Quando o valor da vida é a moeda de troca, o ato de tirar a própria vida se coloca enquanto subversão. O suicídio, como no passado, torna-se ao mesmo tempo resistência e redenção frente às necropolíticas às quais os povos indígenas do presente estão submetidos, sendo resultado das violências cometidas pelo sistema racista e etnocida.

A curadora da instalação que foi exposta no 29º Arte Pará, Marisa Mokarzel, discorre sobre a obra:

Cordas e volumes dependurados roçam o corpo do espectador que, para ver, precisa acostumar com a escuridão. O Cântico Guarani, ao contrário do que sugere o nome, trouxe o silêncio, os vestígios de uma cultura de histórias interrompidas na qual os cânticos emudeceram. Identidades apagadas, culturas fora de lugar fizeram com que as vozes não mais entoassem os sons que aprenderam com a mata, com os animais. Por imposição, o ritual se transformou, se cumpriu entre corpos, entre cânticos que se escuta sem poder ouvir. O fio das falas partiu-se. Sem mais identificar a paisagem, o rio no qual molhava seu corpo, o guarani não reconhece o outro, não mais se reconhece. Em ato de profunda tristeza, passa a impor a si mesmo o eterno silêncio. A voz é calada, se cala... para sempre (Mokarzel, 2011a, p. 46).

Figura 4 – Instalação Cântico Guarani. Artista homenageado com Sala Especial na 29ª Arte Pará, Museu Histórico do Estado do Pará em 2010



Fonte: Maneschky (2013).

Ao lado do espaço onde foi exposta “Cântico Guarani”, uma capela luminosa com a instalação sonora “Tupambaé” (Figura 5) chama a atenção das pessoas presentes que deixaram a sala escura. Nela, escutam-se cânticos de crianças guarani. Em oposição ao silêncio da obra anterior, que trazia a palavra “cântico” no nome, essa significa “perto de Deus”, mas se trata de canções utilizadas para pedir esmola na atualidade. Uma pequena placa afixada dá a informação de que são cantigas retiradas na internet apropriadas para a obra. O espaço branco e vazio é preenchido pelo som dos cantos das crianças guarani. Mokarzel (2011b, p. 61) comenta:

Armando Queiroz discutiu o desvio cultural dos cânticos indígenas que cumprem hoje um triste e involuntário destino. Ao usar esses cânticos para esmolar, as crianças atraem os olhos dos não índios e misturam-se aos ruídos. Tornam-se estranhas às terras de onde vieram.

Figura 5 – Instalação *Tupambaé* (perto de Deus). Artista homenageado com Sala Especial na 29ª Arte Pará, Museu Histórico do Estado do Pará em 2010



Fonte: Mokarzel (2011a).

Se, de um lado, Deus é compreendido a partir de uma perspectiva de “salvação”, do outro, a forma como o Deus do colonizador foi imposto aos povos indígenas, que foram catequizados e obrigados a deixar suas crenças para “ter alma” (Grosfoguel, 2016), trouxe diversas consequências. Quanto mais próximos da interpretação do Deus ocidental, mas se afastaram de uma vida digna. Em outra obra em parceria com Almiros Martins, que dialoga com a obra descrita anteriormente, Queiroz o convida para ser filmado relatando sobre a experiência de ser indígena na contemporaneidade. Em “*Ymá Nhandehetama – Antigamente fomos muitos*” (Figuras 6), Martins faz um desabafo sobre sua realidade em um vídeo de aproximadamente oito minutos¹⁴:

Nós sempre fomos invisíveis. O povo indígena, os povos indígenas, eles sempre foram invisíveis... pro mundo. Aquele ser humano que passa fome, passa sede, que é massacrado, que é perseguido, morto lá na floresta, nas estradas, nas aldeias... esse não existe. Pro mundo aqui fora, existe aquele indígena exótico, o que usa cocar, colar, que dança, que canta, coisa pra turista ver. Mas aquele outro que tá lá na aldeia, esse sofre de uma doença que é a doença de ser invisível, de desaparecer. Ele quase não é visto, tanto pro mundo do direito, principalmente pro mundo do direito. Como ser humano, ele desaparece, ele se afoga nesse mar de burocracia, no mar de teorias da academia. Ele é afogado no meio das palavras. Quando a academia, os estudiosos entendem mais de indígena, de índio que o próprio

¹⁴ Informações adicionais em: “*Ymá Nhandehetama* by Armando Queiroz + Almiros Martins + Marcelo Rodrigues”: <https://vimeo.com/117503392>

índio, ele é invisibilizado pela própria academia. Ele perde a voz, ele perde o foco, ele perde a imagem, ele some, ele desaparece. Ele volta novamente quando, quando tem o conflito, quando a mídia procura a notícia pra vender jornal, mostra o índio morto, o índio bêbado, o índio preguiçoso, como se vê em todos os livros, o índio que quer muita terra, o índio que tem muita terra. Esse aparece. E aquele índio como ser humano, aquele que tem direitos, esse desaparece. Sempre desapareceu. Ele vai sumindo aos poucos. **Dizem que nós vivemos a era do direito, que o Brasil é um Estado democrático de direito. Mas se o indígena, os povos indígenas que vivem no Brasil, o mesmo Brasil que dizem que é um Estado democrático de direito, pro indígena esse Brasil não existe. Ele ainda é como ser humano, ele é invisível pra esse mundo. Esse direito não existe. A nossa história sempre foi escrita com muito sofrimento, com muita dor, com muito sangue, no passado e no presente. Mesmo que seja sangue inocente. A história tem escrito as suas linhas em vermelho. O sangue vermelho, o sangue indígena, assim como foi de outros também, como foi do negro. Mas no nosso caso, ainda se mata muito índio nas aldeias que existem por aí nas florestas. E esse, ele não existe. Não existe pro mundo, não existe pro direito, não existe pras pessoas. É um índio invisível.** Ele é como um grito no silêncio da noite. Ninguém sabe da onde veio, o que foi que aconteceu, e ninguém sabe onde encontrar (Martins *apud* Fletcher, 2016, p. 109, grifo nosso).

Ao final do vídeo, Martins cobre o rosto com tinta preta, sumindo completamente no fundo preto montado para a gravação, em um gesto que muito lembra o protesto do intelectual Ailton Krenak em 1987, na Assembleia Constituinte, quando, durante seu discurso na tribuna, também pintou o seu rosto com tinta preta utilizada para situações de luto em sua etnia (Índio [...], 2014). Nesse sentido, a ação de Almiros Martins remete ao apagamento histórico das e dos indígenas no Brasil, vítimas do sistema moderno/colonial. Sobre isso, ainda vale lembrar que “a categoria ‘índio’ constituiu uma nova invenção da identidade moderna e colonial, homogeneizante das identidades heterogêneas que existiam nas Américas antes da chegada dos europeus” (Grosfoguel, 2016, p. 37). Essa categoria tornou os povos originários não apenas invisibilizados, mas possibilitou que fossem compreendidos social e politicamente de forma homogênea, estereotipada e despida de subjetividades e agência, encobertos na sua condição de outro e outra não ocidental (Dussel, 1993), produzida na diferença colonial (Mignolo, 2013) e exposta às lógicas do capital. Porém, tanto ontem quanto hoje, seguem num contínuo processo de resistências (Lugones, 2019).

Figura 6 – Frames do vídeo “*Ymá Nhandehetama – Antigamente fomos muitos*”



Fonte: Nhandehetama (2009).

Para Mbembe, as colônias (do passado e do presente) podem ser (e são) governadas na ausência de lei por conta do racismo, gerando a negação de qualquer vínculo comum entre o conquistador e os povos nativos. Ele complementa que, “aos olhos do conquistador, ‘vida selvagem’ é apenas outra forma de ‘vida animal’, uma experiência assustadora, algo radicalmente outro (alienígena), além da imaginação ou da compreensão” (Mbembe, 2008, p. 35), que não possui alma nem civilidade, e, nesse sentido, nem acesso a direitos.

Com a colonialidade, o Brasil demonstra profundas raízes coloniais ainda na atualidade, em que pensamentos racistas operam os sistemas políticos e institucionais de forma marcante para pessoas indígenas e negras, que tomam contornos mais perversos quando são interseccionados outros marcadores sociais da diferença, como gênero, sexualidade e território. A invasão colonial teve importante papel na apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico e inscrevendo sobre os territórios ocupados um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Com isso, foram formadas novas fronteiras e hierarquias produzindo outros imaginários culturais.

A partir dessas hierarquias baseadas em racialidades, o direito de matar não vem apenas do Estado, mas também daqueles que se sentem autorizados por ele ou pela ausência dele, em especial quando temos um Estado que naturaliza e incita à violência, como foi o caso do governo Bolsonaro¹⁵. A soberania na necropolítica é que define quem são as pessoas relevantes e quais são as descartáveis, relegando indivíduos a uma terceira zona entre o estatuto de sujeito e objeto. Grileiros e latifundiários percebem-se em situação de superioridade nesse sistema em relação aos povos indígenas, colocando seus interesses econômicos acima da própria existência das etnias sobreviventes¹⁶. Em suma, o necropoder e a necropolítica impõem a soberania da morte e subjagam a vida daquelas pessoas marcadas pelas estruturas da colonialidade.

4 Considerações Finais

Queiroz trata de questões referentes à colonialidade, ao necropoder e à necropolítica em suas obras aqui abordadas. As feridas coloniais são expostas e se tornam temas de reflexões sobre as relações de poder que permeiam as nossas sociedades no passado e no presente. Os dois conjuntos de obras aqui analisados expõem a chave da violência estrutural que é aplicada ainda no contemporâneo aos povos que foram vítimas do colonialismo, possibilitando a leitura da colonialidade e do necropoder como condições estéticas¹⁷ e políticas.

A arte e a estética passam a ser ferramentas de resistência, que visibilizam outras narrativas e possibilitam outras experiências que englobam os sentidos de maneira mais ampla e profunda. Propostas inovadoras que envolvem forma e conteúdo por outras perspectivas. Ainda, vale mencionar que o próprio corpo de Queiroz, um

¹⁵ Vários artigos científicos e reportagens podem ser encontrados sobre esse tema, como, por exemplo: <https://www.cartacapital.com.br/opiniao/violencia-tosca/>

¹⁶ O governo Bolsonaro também foi responsável pelo aumento de violência aos povos indígenas. Segundo reportagem do portal Poder360, “As invasões a terras indígenas aumentaram 137% em 2 anos de governo do presidente Jair Bolsonaro. Além disso, o número de assassinatos de indígenas teve alta de 61% de 2019 a 2020. Dados fazem parte do relatório *Violência Contra os Povos Indígenas no Brasil – 2020*, elaborado pelo Cimi (Conselho Indigenista Missionário)” (Roscoe, 2021).

¹⁷ Sobre esse tema, ver Flávio Tonnetti (2020).

homem artista do Norte brasileiro, que busca espaço em detrimento da hegemonia das artes do eixo Rio-São Paulo, também é lido enquanto periférico nas demarcações geográficas da colonialidade. Nesse sentido, sua presença é duplamente transgressora.

As obras debatem ações de morte passadas e contemporâneas que ressoam na realidade brasileira. No caso de “252” (2009-2010) e “Documentos” (2009-2010), busca-se ressignificar a memória e relacionar o passado ao presente. Assim como acontece em “*Ymá Nhandehetama – Antigamente fomos muitos*”, “*Cântico Guarani*” e “*Tupambaé*”, que, por meio da parceria com Almiros Martins, aumentam a potência de seus discursos ao dialogar diretamente com aquele que é apresentado na obra. Martins representa e é representado. As imagens, os sons e os cheiros das obras fazem aflorar reflexões sobre o passado, o presente e o destino de populações indígenas que sofrem com a colonialidade.

A antropologia é conhecimento fundamental para os questionamentos apontados na obra de Queiroz. Ele, que cursou História pela Universidade Federal do Pará, traz anseios característicos das humanidades em seu trabalho mesmo que não tenha finalizado a formação. Em entrevista com o curador Orlando Maneschy (2011), ao ser questionado sobre o envolvimento evidente com antropologia e política de suas obras, Queiroz aponta a importância de transitar entre as áreas para inspirar-se em diversas possibilidades. Nesse sentido, a relação entre arte e antropologia se mostra uma conjuntura interessante para analisar e explicar os fenômenos sociais contemporâneos. Com a sensibilidade de Queiroz e os diálogos com teorias e conceitos, como é o caso da colonialidade e do necropoder, é possível abordar questões duras de maneira poética e reflexiva, criando novas camadas de entendimento e possibilitando outras perspectivas.

As obras aqui abordadas, apesar de serem um pequeno recorte de seu trabalho, mostram a abrangência e potência do trabalho de Armando Queiroz. As antropólogas Veena Das e Deborah Poole (2008) também falam de como as margens não são inertes, mas espaços criativos e muitas vezes insubmissos. Queiroz mergulha e se aprofunda nas margens da sociedade brasileira trazendo à superfície questões caras ao nosso processo histórico e político, que consideramos um “pensamento crítico de fronteira”. Tanto em sua pesquisa sobre a cabanagem quanto a realidade indígena amazoniana, o artista traz preocupações contemporâneas de conflitos carregados de sofrimento de forma sensível, em que sua própria obra pode ser tomada como material de pesquisa antropológica. Sua produção artística se faz necessária não só nos circuitos de arte contemporânea nacional e internacional e das pesquisas, mas também em meios populares para que se criem novas imagéticas e imaginários sobre tais temáticas e para que seja possível de fato decolonizar a nossa memória.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/la frontera: the new mestiza*. 4. ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.

ARMANDO Queiroz. Entrevista. [S.l.]: Instituto Pipa, 2019. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/armando-queiroz>. Acesso em: 27 jul. 2022.

BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. *Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu, v. 3, n. 2, p. 38-56, ago. 2019. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2434>. Acesso em: 27 jul. 2022.

DAS, Veena; POOLE, Deborah. El estado y sus márgenes: etnografías comparadas. *Cuadernos de Antropología Social*, Buenos Aires, n. 27, p. 19-52, 2008. DOI: <https://doi.org/10.34096/cas.i27.4328>.

- DUSSEL, Enrique. *1492: O encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- FLETCHER, John. *Arte Pará: uma interpretação antropológica e visual*. 2016. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2016. Disponível em: <https://ppga.proesp.ufpa.br/ARQUIVOS/teses2016/TESE%20COMPLETA%20JOHN%20FLETCHER%201.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2022.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- GÓMEZ, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. *Estéticas decoloniais*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.
- GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 25-49, jan./abr. 2016. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100003>.
- GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2010. p. 455-491.
- HERKENHOFF, Paulo. Armando Queiroz: o angelus novus e a história da violência na Amazônia. In: SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA. *Exposição Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça Artes Plásticas*, 2011. p. 20-25. Catálogo.
- ÍNDIO cidadão? – grito 3 Ailton Krenak. Goiânia: Rodrigo Siqueira, 2014. 1 vídeo (4min 1s). Publicado pelo canal Índio Cidadão – O Filme. Disponível em: https://youtu.be/kWMIiwdbM_Q?feature=shared. Acesso em: 27 jul. 2022.
- KONTOPOULOS, Kyriaks. *The logics of social structures*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- LAGE, Leandro R. Morrer ou... morrer: Foucault e as sublevações. In: LAGE, Leandro R. (org.). *Imagens da resistência: dimensões estéticas e políticas*. Salvador: EDUFBA, 2021. p. 65-85.
- LANDER, Edgardo. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- LEÓN, Christian. Imagem, mídias e telecolonialidade: rumo a uma crítica decolonial dos estudos visuais. *Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu, v. 3, n. 2, p. 61-73, ago. 2019. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2437>. Acesso em: 27 jul. 2022.
- LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (ed.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 357-378.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (ed.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (org.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-168.
- MANESCHY, Orlando Franco. Armando Queiroz: olhar sobre a violência na Amazônia. *CROMA*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 31-37, jan./jun. 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/33877348/Armando_Queiroz_olhar_sobre_a_violencia_na_Amazonia_Brasil_Armando_Queiroz_looks_at_violence_in_the_Amazon_Brazil. Acesso em: 27 jul. 2022.
- MANESCHY, Orlando Franco. Diálogo em meio à tempestade. In: FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. *Arte Pará: a terra treme, treme terra*. 29. ed. Belém, PA: Fundação Romulo Maiorana, 2011. p. 9-57.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 122-151, mar. 2016. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n32.p122%20-%20151>
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 edições, 2008.

- MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidades em política. *Cadernos de Letras da UFF*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 287-324, 2007. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf. Acesso em: 27 jul. 2022.
- MIGNOLO, Walter. *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2013.
- MOKARZEL, Marisa. Armando Queiroz e a Amazônia além da fronteira. In: FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. *Arte Pará: a terra treme, treme terra*. 29. ed. Belém, PA: Fundação Romulo Maiorana, 2011a. Catálogo Arte Pará 2010. p. 9-57.
- MOKARZEL, Marisa. Armando Queiroz: cântico dos corpos. In: FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. *Arte Pará: a terra treme, treme terra*. 29. ed. Belém, PA: Fundação Romulo Maiorana, 2011b. Catálogo Arte Pará 2010. p. 60-61.
- NAPOLI, Francesco. *Abeiramento: performance e descolonização no Brasil contemporâneo*. 2021. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/39278>. Acesso em: 27 jul. 2022.
- NHANDEHETAMA, Ymá. *Armando Queiroz, Almiros Martins e Marcelo Rodrigues*. São Paulo: Fundação Bienal, 2009.
- OLIVEIRA, Manoel de. Necroterritórios: territorialização e desterritorialização dos povos indígenas como estratégias necropolíticas. *Margens*, Abaetetuba, v. 15, n. 24, p. 103-122, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/10051>. Acesso em: 27 jul. 2022.
- QUEIROZ, Armando. A Amazônia não é minha. In: AMAZÔNIA: lugar da experiência. Belém: Ed. UFPA, 2013. p. 183-191. (Coleção Amazoniana de Arte da UFPA).
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (org.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007. p. 285-327.
- QUIJANO, Aníbal; WALLERSTEIN, Immanuel. La Americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial. *RICS*, Teresina, v. 44, n. 4, p. 583-591, 1992. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000092840_spa. Acesso em: 27 jul. 2022.
- REALE, Heldilene Guerreiro. *Territórios de memórias, conflitos e devorações: a poética de Armando Queiroz no prêmio Marcantonio Vilaça (2009-2010)*. 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagem e Cultura) – Universidade da Amazônia, Belém, 2011.
- REZENDE, Silvana. *Videoarte e espaço cultural latino-americano: um recorte contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- ROSCOE, Beatriz. Invasão a terras indígenas teve alta de 137% em 2 anos de governo Bolsonaro. *Poder360*, Brasília, DF, 28 out. 2021. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/brasil/invasao-a-terras-indigenas-teve-alta-de-137-em-2-anos-de-governo-bolsonaro/>. Acesso em: 27 jul. 2022.
- SAMPAIO, Yasmin Estrela. Os Ritos Mortuários no Candomblé e a (Re)Construção da Ancestralidade Negra no Contexto Necropolítico. *Mediações*, v. 28, n. 2, p. 1-17, 2023.
- TEGA, Danielle. Corpos que transgridem, palavras que resistem: um debate sobre gênero e testemunho. *Mediações*, v. 26, n. 3, p. 621-638, 2021.
- TONNETTI, Flávio. Necropolítica como condição estética: a escultura de Gonçalo Mabunda. *Arte e Filosofia*, Ouro Preto, v. 15, n. 28, p. 151-170, abr. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/2198>. Acesso em: 27 jul. 2022.

Declaração de Coautoria: Maria Cristina Simões Viviani declara ter sido responsável “pela seleção do corpus (...) analisado, [por] parte da análise e do levantamento teórico.” Danielle Parfentieff de Noronha afirma ser de sua autoria “parte da análise, do levantamento teórico e revisão.” Ambas escrevem que “Apesar do texto ser dividido em partes, ambas as autoras contribuíram em todo o texto.”

*Minicurrículo das Autoras:

Maria Cristina Simões Viviani. Mestre em Antropologia pela Universidade Federal de Sergipe (2018). Doutoranda em Antropologia junto à Universidade Federal do Pará. Pesquisa financiada pela CAPES (Processo n° 88887.492557/2020-00). E-mail: maria.viviani@ifch.ufpa.br.

Danielle Parfentieff de Noronha. Doutora em Mídia, Comunicação e Cultura pela Universitat Autònoma de Barcelona (2017). Pós-doutoranda junto ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Pesquisa financiada pela FAPERJ (Processo n° 203.875/2022). E-mail: danielledenoronha@gmail.com.

Editora de Seção: Carla Delgado de Souza, [Orcid](#).