

ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA

SELECT

ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA
#FLORESTAPROTESTA
DENILSON BANIWA
GUERREIRO DO DIVINO AMOR
VANESSA LORENZO

ECOFEMINISMOS
EM DEBATE

Ka'wiri Ebo - Espelho da Vida
(2020), de Daiara Tukano, em Most
'Erenkato Eseru' - Cantos para a
Vida (2020), na Pinacoteca

OUT/NOV/DEZ 2021 VOL. 10 N. 52

ACROBÁTICA



Ouçá agora



banco.bradesco @Bradesco facebook.com/Bradesco @bradesco youtube.com/Bradesco linkedin.com/company/bradesco/



Podcast Insights Bradesco

++
^ O podcast
com os conteúdos
de quem entende
para quem
toma decisão.



bradesco

Leo Burnett TM

Fone Fácil Bradesco: 4002.0022 / 0800.570.0022. SAC - Alô Bradesco: 0800.704.8383. SAC - Deficiência Auditiva ou de Fala: 0800.722.0099. Ouvidoria: 0800.727.9933.

ALFREDO JAAR LAMENTO DAS IMAGENS

28/08—05/12
SESC POMPEIA
CURADORIA
MOACIR DOS ANJOS

A exposição inédita é a primeira apresentação extensa da obra do artista chileno no país. A mostra integra a rede de parcerias 34ª Bienal de São Paulo.

Agende sua visita em
sescsp.org.br/pompeia
ou pelo aplicativo Credencial Sesc SP

    /sescpompeia



46

ARTE E GEOLOGIA

A HORA DO PLANTOCENO

Arte e teoria de Naomi Rincón Gallardo, Anna Tsing e Donna Haraway projetam um mundo interespécies

78

CURADORIA

FÓSFORO, CARBONO E ÁGUA

Do Húmus-ceno de Mari Fraga às zonas úmidas de Barbara Marcel, a arte de guerrilha na proteção da terra

94

ENSAIO

MULHERES: AS PRIMEIRAS ARTISTAS?

Anita Ekman elabora, em ensaio imagético e analítico, a era arqueológica da reprodutibilidade da imagem

126

MÚSICA

RAP INDÍGENA NA LINHA DE FRENTE

Imagem e som no empoderamento promovido por Katu Mirim, Brisa Flow, Owerã, Brô MC's e Célia Xakriabã

60

ENTREVISTA

MARIA THEREZA ALVES

Arte e teoria de Naomi Rincón Gallardo, Anna Tsing e Donna Haraway projetam um mundo interespécies



140

REPORTAGEM

IMAGENS-SÍNTESE PANDÊMICAS

Gabriela Noujaim e outros artistas compartilham trabalhos que revelam as implicações da pandemia no corpo e no ambiente doméstico



+

EXPANDIDAS

AMAZÔNIA: UMA RESIDÊNCIA EDITORIAL

Os residentes Denilson Baniwa, Guerreiro do Divino Amor e Vanessa Lorenzo realizam videoentrevistas, podcast, ficção especulativa e infográfico

DAIARA TUKANO

Ensaio inédito da artista acerca da obra Kahtiri Eörö – Espelho da Vida (2020), que integra a 34ª Bienal de São Paulo e estampa a capa da presente edição

SEÇÕES

8 Editorial

16 Da Hora

25 Livros

28 Acervos Itaú Cultural

30 Coluna Móvel

39 Mundo Codificado

184 Crítica

198 Em Construção

168

TERRITÓRIOS

ESTÉTICAS DISSIDENTES

Curadora Clarissa Aidar em diálogo com Manuara Clandestina, Vulcanica Pokaropa, Ana Giselle A TRANSÁLIEN, Dyony Moura e Bruna Kury

#FLORESTA PROTESTA

Denilson Baniwa, Nina Lins, Sallisa Rosa, Jaider Esbell, Cildo Meireles, Gustavo Caboco, Fabio Morais, Katia Maciel, #coleraalegria e Moara Tupinambã criam cartazes para ação

CAMINHAR BEM, CAMINHAR JUNTO

8

Dja Guata Porã. Tomamos emprestada a livre tradução do título em guarani da exposição que o Museu de Arte do Rio realizou sobre o Rio de Janeiro indígena, em 2017 – caminhar junto, caminhar bem – para nomear o editorial da #52 e demarcar a consagração de dois processos: a série de quatro edições da revista dedicadas às Florestas, em 2021, e uma década de vida da **seLect**. O tempo é o grande regente da caminhada e “caminhar junto” é a condição necessária de nossos processos, dada a capacidade da revista como lugar de fazer coletivo e de entendimento da arte, da crítica de arte e da produção de conhecimento como campos de permeabilidade entre mundos, visões de mundos, epistemologias. As sementes plantadas e os frutos colhidos nessas trilhas nos trazem, então, a uma revista que coloca em interlocução as lutas feministas aos ativismos sociais e pelo meio ambiente. Ecofeminismos em debate.

Importante pontuar de entrada que, como destaca Nina Gazire, repórter especial da #52, em glossário do Mundo Codificado, não existe um ecofeminismo monolítico. Os termos essenciais dessas teorias indicam que suas reivindicações – entre elas, a dissolução da ideologia do dualismo, usada para justificar a opressão da mulher e a destruição da natureza – são solidárias a muitas outras lutas. Por isso, *ecofeminismos* no plural, em embates a outras terminologias, como *Plantationscene*, a era geológica proposta pela bióloga Donna Haraway em questionamento frontal ao etnocêntrico, cristão, heteronormativo, dualista, cisgênero, branco e machista Antropoceno. Nas vozes de muitas que fazem e participam desta edição, entre elas a rapper Brisa FLOW e a artista Maria Thereza Alves, elabora-se a crítica ao feminismo, como movimento que não representa a mulher indígena, afro-ameríndia ou latino-americana.

Um flagrante resultado do caminhar junto chama-se Amazônia: Uma Residência Editorial, realizado em parceria com a Pro Helvetia – Fundação Suíça para a Cultura, em que os processos da Redação da revista abriram-se à participação de Denilson Baniwa, artista e comunicador natural do Rio Negro, Amazonas, Vanessa Lorenzo, artista basco-suíça e *biohacker*, e Guerreiro do Divino Amor, que no escopo

do projeto Superfícções iniciou pesquisa sobre as camadas superficiais amazônicas para uma saga sobre a guerra civilizacional entre Helvetia e Amazônia. Eles participam da edição, site e redes da **seLect** com textos, infográficos, podcast e videoentrevistas com as militantes de movimentos indígenas Renata Tupinambá, Eliane Potiguara e Maial Paiakan.

Em coluna móvel sobre um ecofeminismo queer e decolonial, a escritora Daniela Rosendo diz que os ecofeminismos são um conjunto de teorias que articulam questões de gênero e ambientais, às vezes incluindo animalismos e discussões interespecies, e que, fundamentalmente, se referem a práticas contra todas as formas de opressão, conectadas pela lógica da dominação. Até um “astrofeminismo” pôde ser inventado nas pesquisas desta edição, do qual a primeira expoente seria a escritora Thea von Harbou (1888-1954), a verdadeira autora de *Metropolis* e *Mulher na Lua*, obras literárias que lançaram o marido e cineasta Fritz Lang às estrelas.

Das revisões de teorias e histórias da biologia, geologia e arqueologia nas páginas da #52, cabe ressaltar a indagação da artista Anita Ekman, embasada em estudo arqueológico que atesta que 73% das mãos impressas em cavernas paleolíticas na Europa eram de mulheres: “Teriam sido as mulheres as primeiras artistas?”, lança.

Nas quatro edições florestais, tocamos o tempo dos mitos, roçamos o tempo antes do tempo, o tempo em que o céu ainda estava muito perto da terra. Mas agora vivemos o tempo da catástrofe e do cataclismo, já anunciados por artistas, cientistas e indígenas como Davi Kopenawa no fundamental *A Queda do Céu* (2015). Tempo de uma pandemia que joga o planeta em crise sistêmica, com ampliação de desigualdades, deixando a população mundial na mais crítica situação de vulnerabilidade da história, segundo relatório publicado pela Organização das Nações Unidas (ONU) no último dia de fechamento da edição. A retrospectiva que a redatora-chefe Juliana Monachesi faz do primeiro e do segundo ano da pandemia da Covid-19 no cenário cultural e nos trabalhos de uma dezena de artistas contemporâneos produz um retrato contundente do mundo de hoje.

Fruto e agente das discussões implícitas e necessárias ao seu tempo, **seLect** vê-se espelhada na arte indígena contemporânea – abordada em textos críticos sobre a 34ª Bienal de São Paulo –, em suas sobreposições de tempos e mundos. Por isso elegemos como imagem de capa a obra *Kahtiri Eōrō* – Espelho da Vida (2020), de Daiara Tukano, que incorpora um símbolo das expropriações do passado e do presente, o manto Tupinambá, para projetar-se em futuros.

Agradecemos a todos que caminharam bem e caminham junto no ciclo que se consolida aqui.

Paula Alzugaray
Diretora de Redação

negativo da série *Sobras* 1996-1998
reprodução Michel Favre



GERALDO DE BARROS — IMAGINÁRIO CONSTRUÇÃO MEMÓRIA

AS MIL E UMA FASES DA OBRA DE GERALDO DE BARROS

O artista que transitou com naturalidade e originalidade por fotos, quadros, cartazes, mesas e cadeiras e criou uma obra diversa e coerente.

Visite a mostra na Av. Paulista, 149, ou acesse outros conteúdos em nosso site itaucultural.org.br.



ItaúCultural

ACROBÁTICA

EDITORA RESPONSÁVEL: PAULA ALZUGARAY

select

DIRETORA DE REDAÇÃO: PAULA ALZUGARAY
REDATORA-CHEFE: JULIANA MONACHESI
REPÓRTER ESPECIAL: NINA GAZIRE
DESIGNER: NINA LINS
PROJETO GRÁFICO: RICARDO VAN STEEN
ESTAGIÁRIA: LUANA ROSIELLO

COLABORADORES Anita Ekman, Cildo Meireles, Clarissa Aidar, Claudio Savaget, Daniela Rosendo, Denilson Baniwa, Fabio Moraes, Guerreiro do Divino Amor, Gustavo Caboco, Jaider Esbell, Jennifer Watling, Leandro Muniz, Márcio Seligmann-Silva, Meno del Picchia, Moara Tupinambá, Nutyelly Cena, Paula Braga, Ramiro Zwetsch, Thiago Fernandes, Sallisa Rosa, Vanessa Lorenzo

SECRETÁRIA DE REDAÇÃO E FINANCEIRA Cristina Dias

COPY-DESK E REVISÃO Hassan Ayoub

CONTATO faleconosco@select.art.br

PUBLICIDADE ACROBÁTICA EDITORA LTDA. Rua Angatuba, 54 - São Paulo - SP, CEP: 01247-000, Tel.: (11) 3661.7320

CENTRAL DE ATENDIMENTO AO ASSINANTE Pelo e-mail assinaturas.select@gmail.com ou (11) 3618.4566. De 2ª a 6ª feira das 09h00 às 20h30 OUTRAS CAPITALS: 4002.7334
DEMAIS LOCALIDADES: 0800-888 2111 (EXCETO LIGAÇÕES DE CELULARES)

WWW.SELECT.ART.BR SELECT (ISSN 2675-8296) é uma publicação da ACROBÁTICA EDITORA LTDA., Rua Angatuba, 54 - São Paulo - SP, CEP: 01247-000, Tel.: (11) 3661.7320

PATROCÍNIO:



APOIO:



fundação suíça para a cultura
prohelvetia

Ministério do Turismo
e Associação Casa Azul
apresentam

19ª Festa
Literária
Internacional
de Paraty

FLIP

Nhe'éry, plantas e literatura

É hora de aprender
com as florestas.

De 27.11 a 05.12

Acompanhe em
flip.org.br | Instagram @flip_se



COLABORADORES



NINA GAZIRE

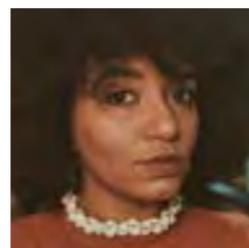
Jornalista, curadora e professora universitária. É curadora do festival Katsudo Shashin e repórter especial da edição Ecofeminismos.



VANESSA LORENZO

Artista híbrida e pesquisadora da Hybridoo. Integra a comunidade Hackuarium, satélite da rede Hackteria e atua em espaços *biohacker*, como Biopunk Kitchen.

RESIDÊNCIA EDITORIAL, 124



NUTYELLY CENA

Museóloga, antropóloga e curadora independente, baseada em Goiânia integra os grupos Coletivo Rosa Parks e NuPAA, e faz parte da Rede de Museologia Kilombola.

CRÍTICA, 192



PAULA BRAGA

Professora na Universidade Federal do ABC, autora de *Arte Contemporânea: Modos de Usar* (Elefante, 2021), *Hélio Oiticica: Singularidade, Multiplicidade* (Perspectiva, 2013) e organizadora de *Fios Soltos: a Arte de Hélio Oiticica* (Perspectiva, 2008).

CRÍTICA, 74



RAMIRO ZWETSCH

Jornalista, criador do site Radiola Urbana e DJ nas horas vagas. Já escreveu sobre música para as revistas *Bizz*, *Bravo!*, *Isto É Gente* e *Rolling Stone* e para os jornais *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*.

PREVIEW 134



MÁRCIO SELIGMANN-SILVA

Doutor pela Universidade Livre de Berlim, pós-doutor por Yale e professor titular de Teoria Literária na Unicamp, é autor de *O Local da Diferença* (Prêmio Jabuti, 2006).

CRÍTICA, 156



JENNIFER WATLING

Pesquisadora e coordenadora do Laboratório de Microbotânica do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Atua na arqueologia amazônica desde 2007 e é bolsista da Fapesp.

COLUNA MÓVEL, RESIDÊNCIA EDITORIAL 34



ANITA EKMAN

Artista visual, performer e pesquisadora. Trabalha em colaboração com a curadora Guarani Nhandeva Sandra Benites e o Instituto Maracá na criação de obras e exposições.

ENSAIO, 94



CLARISSA AIDAR

Pesquisadora, curadora etc. Seu trabalho gira em torno de processos de resistência, metamorfose, desaparecimento e disfarce, dialogando com estéticas e críticas feministas anticapitalistas.

TERRITÓRIOS, 168



LEANDRO MUNIZ

Artista, curador e crítico de arte formado pela ECA-USP.

CRÍTICAS 158, 186
RESIDÊNCIA EDITORIAL, 30



DENILSON BANIWA

Indígena, comunicador e artista parido no Movimento Indígena Amazônico.

RESIDÊNCIA EDITORIAL, 118
#FLORESTAPROTESTA, 58

sacilotto

a vibração da cor



até 23 de outubro
segunda a sexta-feira, 10h–19h
sábado, 10h–16h

mediante agendamento
11 3882-7120
almeidaedale.com.br

denise mattar e
gabriel pérez-barreiro
curadoria

 Almeida & Dale

COLABORADORES



GUERREIRO DO DIVINO AMOR

Mestre em arquitetura, sua pesquisa artística toma a forma de filmes, publicações, objetos, instalações e conferências.

MUNDO CODIFICADO, RESIDÊNCIA EDITORIAL, 42



THIAGO FERNANDES

Historiador da arte, crítico, curador, professor e designer gráfico. É mestre e doutorando em História e Crítica da Arte pela UFRJ.

REVIEWS, 190



GUSTAVO CABOCO

O artista Wapichana participa da 34ª Bienal de São Paulo e define-se como ouvidor da terra.

#FLORESTAPROTESTA, 138



SALLISA ROSA

Artista, sua prática circula entre fotografia, vídeo, instalações e obras participativas.

#FLORESTAPROTESTA, 92



CLAUDIO SAVAGET

Historiador da arte e produtor cultural. Produziu Amazônia: uma Residência Editorial.

RESIDÊNCIA EDITORIAL



JAIDER ESBELL

Artista, curador de Moquém Surari, no MAM-SP, e fundador da Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea, em Boa Vista

#FLORESTAPROTESTA, 104



MOARA TUPINAMBÁ

ARTIVISTA visual e curadora autônoma, integra o Colabirinto e a Associação multiétnica Wyka Kwara. Autora de *O Sonho da Buya-Wasú* (Editora Miolo Mole).

#FLORESTAPROTESTA, 196



MENO DEL PICCHIA

Músico e antropólogo. Em 2020, lançou seu quarto disco-solo *Pele de Água*. É produtor musical do podcast ceLesTe.

RESIDÊNCIA EDITORIAL, PODCAST CELESTE



DANIELA ROSENDO

Filósofa, doutora em Ética e Política e integrante do Comitê Latino-Americano e do Caribe para a Defesa dos Direitos das Mulheres.

COLUNA MÓVEL, 36



FABIO MORAIS

Artista plástico, atua entre os espaços expositivo e editorial, fundindo visualidade e escrita.

#FLORESTAPROTESTA, 166



CILDO MEIRELES

Artista carioca, realizou exposições panorâmicas recentes no Museu de Arte Miguel Urrutia, Bogotá, no Sesc Pompeia, e no Hangar Bicocca, Milão.

#FLORESTAPROTESTA, 116

Este projeto é realizado com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal

BSE

BSB PLANO DAS ARTES

DF

distrito_aberto

ANO

espaços de arte

ARTE

www.bsbplanodasartes.com.br

@planodasartes

REALIZAÇÃO:

FAC FUNDO DE APOIO À CULTURA DO DISTRITO FEDERAL

UnB

Secretaria de Cultura e Economia Criativa

GDF O tempo de agir.



BASEL
CULTURESCAPES 2021 AMAZÔNIA

Até 19/12, **vários locais**, Basel, Suíça | culturescapes.ch

O Festival bianual de artes suíço dedica sua 16ª edição às vozes e visões da Amazônia. O rio e as florestas delinham a temática dos eventos desta edição, abordando a decolonização, as relações socioambientais e a responsabilidade social global. Ao longo de dois meses, reúne artistas indígenas e não indígenas, ativistas e pensadores de várias partes da Amazônia, dentre Brasil, Colômbia, Peru, Bolívia e Equador, cujos trabalhos são apresentados em mais de 40 instituições culturais de Basel. A abertura do evento fica a cargo de La Luna en el Amazonas, da companhia colombiana Mapa Teatro, uma etnoficção futurística que mescla história violenta e realidade atual. No programa de teatro e dança, *Before the Sky Falls*, de Christiane Jatahy, é uma mistura decolonial e feminista de Shakespeare. Entre os destaques de artes visuais, o vídeo *Altamira 2042*, de **Gabriela Carneiro da Cunha**, e a instalação *site specific Earth Hug*, de Ernesto Neto. A fotógrafa suíça Claudia Andujar, radicada em São Paulo, que vive e trabalha com as comunidades indígenas Yanomâmi na Região Amazônica, também está presente em duas exposições e, como convidada especial do programa musical e artista residente do festival BIO – Burned Instruments Orchestra, constrói instrumentos e cria novas músicas a partir de pedaços de madeira coletados. Além disso, o evento lança a oitava edição do livro *Amazonia: Anthology as Cosmology*, dedicado à cultura material e imaterial amazônica. Dirigido e cocurado por Jurriaan Cooman e Kateryna Botanova, o programa completo, incluindo leituras, passeios pela cidade e discussões, está disponível on-line.

RIO DE JANEIRO
CRÔNICAS CARIOCAS

Exposição de longa duração, **Museu de Arte do Rio** | museudeartedorio.org.br

Com quase 600 obras, dentre vídeos, objetos, instalações, fotografias e pinturas, a mostra discute a figura do Rio de Janeiro a partir do imaginário coletivo daqueles que presenciam a cidade em toda a sua complexidade. Para Amanda Bonan, curadora, com Marcelo Campos, o historiador Luiz Antônio Simas e a escritora Conceição Evaristo, o cenário pandêmico foi preponderante para a concepção da exposição. “A partir da frase fundamental de Ailton Krenak: ‘É preciso adiar o fim do mundo para contar mais uma história’, pensamos que histórias seriam essas que valeriam a pena continuar contando hoje? Vamos falar dessa cidade partida.” Entre os mais de cem artistas participantes, destacamos a obra incontestável e urgente de **Denilson Baniwa**, *Pequenas Crônicas de uma Cidade-Memória* (2021), que faz referência a uma (de várias) cabeça mumificada que, arquivada pelo Museu Nacional, foi testemunho do nascimento deste país. “Perdida para sempre nas cinzas do incêndio de 2018, já não está presa entre as paredes da vitrine que a enclausurava e agora, livre, ela passeia pela cidade e revê antigos lugares que conhecia antes de sua prisão museológica”, escreve o artista. Baniwa defende a ideia poderosa de que os acervos de museus coloniais são presos políticos ou em exílio, sem chances de retorno ao seu lugar, portanto, cabe a pergunta: “E se o incêndio fosse o *habeas corpus* desses presos políticos, que, agora livres, pudessem voltar aos seus lugares de origem? E se, neste retorno, após tantos anos em cárcere, não reconhecessem os lugares de onde vieram?”, questiona em texto em que discorre sobre colonização, raptos de memórias, identidades e tempo. Após capturar paisagens sonoras e visuais de uma cidade em transformação, o artista as mixa com memórias antigas, e reinventa uma cabeça-memória, trazendo-a de volta (agora por vontade própria) a um museu no Rio de Janeiro, “onde quem sabe possamos começar um debate sobre reconstrução, tempo e outros corpos”.



SÃO PAULO
PEQUENA ECOLOGIA DA IMAGEM, DE ROSÂNGELA RENNÓ

Até 7/3/2022, **Pinacoteca Estação** | pinacoteca.org.br

Mostra celebrativa dos 35 anos de carreira da artista mineira. Reunindo cerca de 130 obras, de 1987 a 2021, a individual parte dos principais argumentos que a artista desenvolveu em torno da “fotografia expandida”, extrapolando a criação de imagens autorais e os processos técnicos e sociais. “Embora a linguagem fotográfica seja predominante enquanto suporte e assunto no trabalho, ela aparece de forma expandida, o que envolve fazer críticas e desconstruções”, conta **Rosângela Rennó**. Além de trabalhos que pontuam sua trajetória, a curadoria de Ana Maria Maia inclui peças inéditas e comissionadas pela instituição, como *Eaux des Colonies* (2021), a série *Seres Notáveis do Mundo* (2014-2021) e a videoinstalação *Terra* de José Ninguém (2021). O imaginário histórico brasileiro é o fio condutor da exposição, que dispôs uma cronologia para apresentar os assuntos tratados de forma persistente no decorrer da trajetória da artista.



DIADEMA

RETOMADA, DE ROBINHO SANTANA

Recrie o Amanhã, **Fábrica de Cultura** | fabricadecultura.org.br

O artista visual, pesquisador e músico experimental **Robinho Santana** nasceu no Jardim Ryce, periferia de Diadema (SP) e dedica parte consistente de seu trabalho em dialogar e retratar homens e mulheres negros periféricos e em debater a igualdade racial na cultura brasileira. A convite do projeto Recrie o Amanhã, ele pintou um mural na Fábrica de Cultura de sua cidade, intitulado Retomada (2021), abordando o racismo estrutural que deturpa a imagem de jovens negros. A criminalização da arte urbana e os limites entre grafite e pichação também estão em seu espectro de reflexão. Em janeiro de 2021, Santana gerou polêmica ao pintar no festival CURA, em Belo Horizonte, a empena de um edifício de 26 andares, com imagem inspirada em uma fotografia de sua família, emoldurada pela grafia característica do picho.



RIO DE JANEIRO

COMPOSIÇÕES PARA TEMPOS INSURGENTES

De 9/10 a 6/2/2022, **Museu de Arte Moderna RJ** | mam.rio

Mesclando obras comissionadas e peças do acervo do museu, a curadoria de Beatriz Lemos, Keyna Eleison e Pablo Lafuente dedica-se a pensar a arte como saída de vida. Segundo Keyna, diretora artística do MAM-Rio, os trabalhos partem de saberes diversos, considerando tradições indígenas, afro-brasileiras e populares: "Suas poéticas lidam com diferentes cosmovisões e promovem articulações sociais em coletivo, com reflexões sobre estruturas sustentáveis e de cuidado, a partir de noções de território". Participam nomes como Adriana Varejão, **Brígida Baltar**, Dalton Paula e Naomi Rincón Gallardo, entre outrxs.



BRASÍLIA

AS IMPUREZAS EXTRAORDINÁRIAS DE MIRIAM INEZ DA SILVA

Até 5/12, **Museu Nacional da República** | museu.cultura.df.gov.br

No fim de 2020, a Almeida & Dale Galeria de Arte apresentou a maior retrospectiva já realizada da produção da gravurista e pintora goiana. A curadoria de Bernardo Mosqueira reuniu mais de 110 pinturas e gravuras criadas por **Inez da Silva** entre 1962 e 1996, além de extenso material de documentação. Essa pesquisa chega agora ao Museu Nacional, com o objetivo de levar a novos públicos a nova perspectiva sobre a sua prática, que foi, durante muito tempo, considerada primitiva, popular e *naïf*. A seleção constrói um universo encantado e impuro, marcado pela mescla entre o banal e o extraordinário, no diálogo da artista com a xilogravura, cordel e arte votiva. A mostra evidencia o perfil de mulher moderna e transgressora da artista, ressaltando sua maneira única e potente de representar as tensões relativas ao processo de modernização do Brasil no século 20.

da hora



SÃO PAULO

OLHARES INSPIRADOS: RAQUEL TRINDADE, RAINHA KAMBINDA

De 15/10 a 12/12, **Sesc 24 de Maio** | sescsp.org.br/exposicoes

O legado da multiartista, conhecida como ícone da cultura afro-brasileira, é homenageado em ocupação de artistas no Sesc 24 de Maio. A mostra estabelece leituras em torno da influência sociocultural de Trindade, estimulando reflexões acerca de sua herança na arte. A curadoria de Renata Felinto apresenta, além de obras e objetos pessoais da griot – guardiã de saberes ancestrais africanos –, uma seleção de trabalhos inéditos de dez artistas negras e afro-indígenas da cidade de São Paulo, como Aline Bispo, Aretha Sadick, **Soberana Ziza** e Maria Trindade, neta da homenageada. A exposição oferece ao público um microcosmo de experiências estéticas, propondo criações singulares para as novas gerações a partir de uma personagem central. “A curadoria busca elaborar uma paisagem da produção contemporânea realizada por essas mulheres e suas diferentes abordagens artísticas”, escreve Felinto. Ações educativas e artísticas on-line, com arte-educadores, dançarinos, pesquisadores, antecipam a abertura da Ocupação, a partir de 6/10 e seguem até o final da mostra. Visita mediante agendamento no app Credencial Sesc SP.



SÃO PAULO

CONSTELAÇÃO CLARICE

De 23/10 a 27/2/2022, **Instituto Moreira Salles Paulista** | ims.com.br

Mostra que celebra o centenário da escritora coloca obras de artistas mulheres em diálogo com seu exercício semântico. A produção literária da autora é ponto de partida para apresentação de um vasto conjunto de obras, estabelecendo um modelo de complexidade que pode relacioná-las com a textualidade e os temas presentes nos livros de **Clarice Lispector**. A exposição no IMS Paulista é dividida em 11 núcleos, com esculturas, pinturas, desenhos, fotografias e vídeos. As seções tratam de temas centrais de sua obra, como a continuidade, espaço do ambiente doméstico, natureza e questões sociais. “É uma grande constelação de artes visuais produzidas por mulheres no Brasil de Clarice, em torno de temas fundamentais de sua obra. Uma singular história da arte brasileira é assim conjugada no feminino, juntando produções que só o seu universo literário permite reunir”, afirmam Eucanaã Ferraz e Veronica Stigger, curadores da mostra. Agendamento pelo link www.sympla.com.br/impspaulista.



ON-LINE

19ª FESTA LITERÁRIA INTERNACIONAL DE PARATY

De 27/11 a 5/12, versão digital | flip.org.br

O texto *Nhe'éry*, Plantas e Literatura, fundamenta o conceito curatorial norteador desta edição: Florestas. Pela primeira vez com curadoria coletiva, formada por **Hermano Vianna**, **Anna Dantes**, **Evando Nascimento**, **João Paulo Lima Barreto** e **Pedro Meira Monteiro**, e homenagem interespecies, a programação apresenta perspectivas que valorizam a vida em suas diferentes formas, abrindo discussões sobre a necessidade de abolir a dissociação entre homem e natureza. “É um conceito que busca refletir sobre as questões mais urgentes do contemporâneo, não é um delineamento temático rígido. A intenção é se nutrir das florestas, que são sistemas abertos, colaborativos”, diz Mauro Munhoz, diretor artístico da Flip. Em formato digital, o evento coloca em evidência a pluriversalidade da floresta, e **seLecT** participa da programação da FLIP+ realizando conversas com participantes das quatro edições florestais de 2021.

BERKELEY

NEW TIME: ART AND FEMINISMS IN THE 21ST CENTURY

Até 30/1/2022, **Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (BAMPFA)**, Califórnia, EUA | bampfa.org

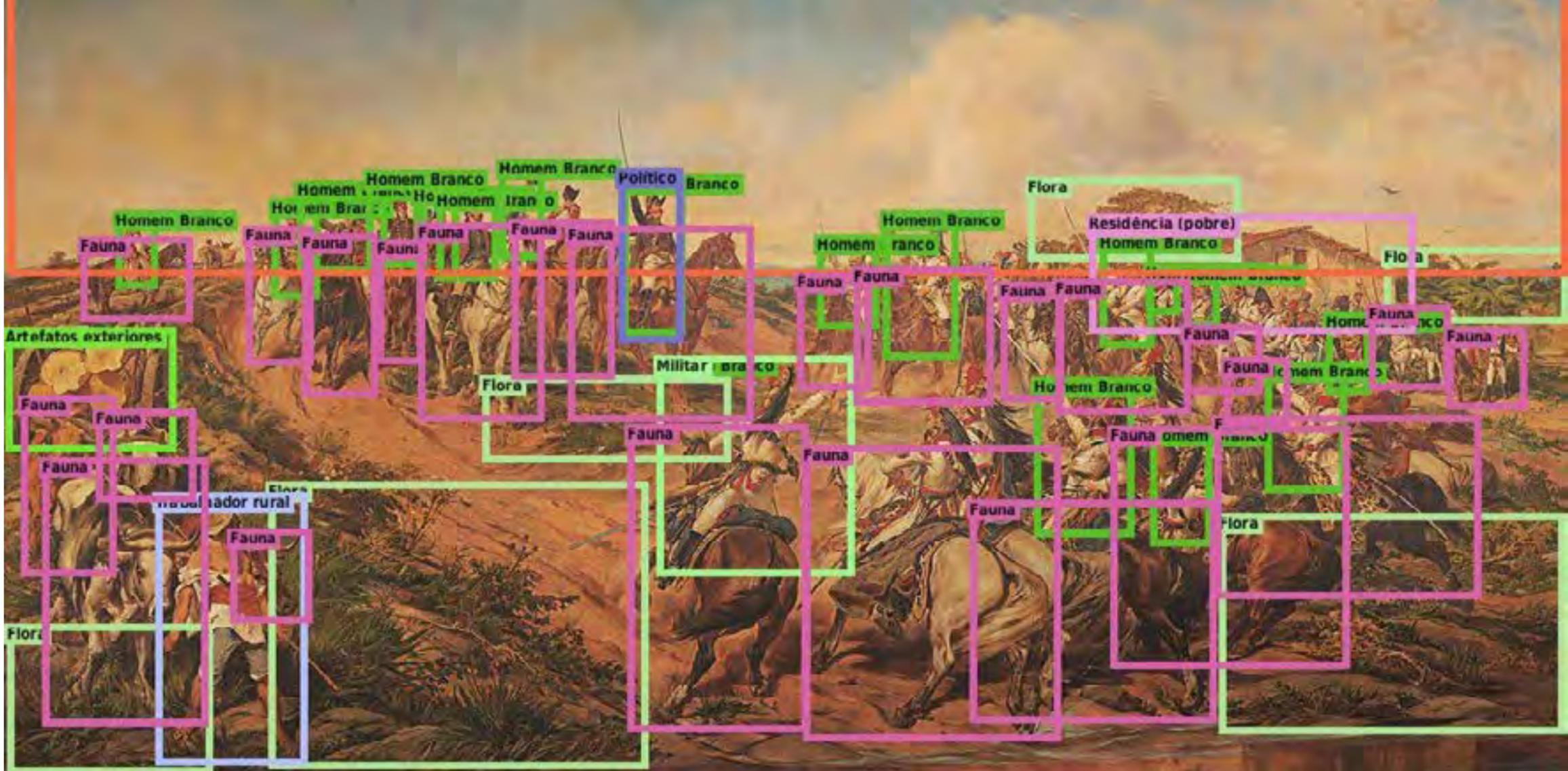
Como tantos outros projetos programados para 2020, a mostra *New Time: Art and Feminisms in the 21st Century* foi adiada até que, finalmente, inaugurou sua itinerância em agosto de 2021. A intenção era que ocorresse paralelamente às eleições presidenciais norte-americanas, para movimentar o cenário político de resistência ao fascismo emergente. Além da pandemia, a exposição, curada por Apsara DiQuinzio, vem a público no contexto da primeira vice-presidente mulher, negra e asiática, juntamente com a realidade preocupante da mudança climática. É nesse contexto que se propõem, por meio da arte, explorar a pluralidade dos “feminismos”. Artistas consagradas, como Judy Chicago, Louise Bourgeois e **Goshka Macuga**, e outras pouco conhecidas, como a sueco-americana Michele Pred e o coletivo ANOHNI, formado por Kembra Pfahler, Johanna Constantine, Bianca Casady e Sierra Casady, participam da construção da narrativa de possíveis futuros e feminismos. Destaque para o mural da ecofeminista Luchita Hurtado, *I Live Here* (2020–21), que enuncia palavras como CÉU, ÁGUA, TERRA, MONTANHA, para denunciar o perigo ao ambiente e ao clima do planeta.



RIO DE JANEIRO
90 | 25 - ÍCONES E ARQUÉTIPOS

Até 5/12, **Museu de Arte Contemporânea de Niterói** | culturaniteroi.com.br/macniteroi/

Reverenciando sua ancestralidade estoniana, em que os Metsavaht eram os guardiões das florestas, o artista, designer e ativista ambiental **Oskar Metsavaht** pauta suas múltiplas frentes de atividade na fusão entre ética e estética. Em exposição individual no MAC Niterói, ele transita por dois arquétipos fundamentais da vida fluminense: o Cristo Redentor e o museu projetado por Oscar Niemeyer em Niterói. Em uma instalação composta por fotografia, vídeo e pintura, ele justapõe os monumentos – que completam, respectivamente, 90 e 25 anos – pelo viés simbólico e técnica construtiva.



ONLINE
DEMONUMENTA
demonumenta.fau.usp.br

Projeto da FAU-USP em interlocução com outras iniciativas de pesquisa, realizado por um time de mais de 70 alunos e docentes, e desenvolvido inteiramente de forma remota, o **DE/MONUMENTA** “discute a colonialidade embarcada nos monumentos e acervos públicos, com foco nas obras relacionadas ao ano de 1922 e suas reverberações em 1954 e 1972”, descrevem os organizadores. Entre os destaques da plataforma, há verbetes críticos sobre 39 monumentos, um Álbum Afirmativo da Cidade de São Paulo, animações com IA a partir de retratos de Militão Azevedo pertencentes ao Museu Paulista combinados a expressões gravadas em vídeo de membros do Coletivo Malungo. “Os bugs que aparecem nas animações são resultantes das dificuldades dos algoritmos em lidar com imagens de pessoas negras. Isso acontece porque o processo de machine learning é feito com datasets que reúnem essencialmente fotos de pessoas brancas. Os borrões e dessincronias revelam uma dimensão do colonialismo de dados e que converge para novas modalidades de racismo e exclusão social.”



CURITIBA

ÁFRICA, EXPRESSÕES ARTÍSTICAS DE UM CONTINENTE

Exposição de longa duração, **Museu Oscar Niemeyer** | museuoscarniemeyer.org.br

O curador Renato Araújo selecionou obras a partir das 1.700 peças de arte africana provenientes da Coleção Ivani e Jorge Yunes, recém-doadas ao MON, para esta mostra que acentua a vocação do museu de colecionar arte brasileira e buscar, ao mesmo tempo, incluir narrativas das artes latino-americanas, asiáticas e africanas. Entre as peças, encontram-se máscaras, estatuetas, bustos, miniaturas, instrumentos musicais e objetos cotidianos. "Como as artes demarcam as formas de um tempo, a exposição apresenta um dos pontos essenciais da transição do desenvolvimento das artes africanas mais antigas, desde a sua retirada do continente e a posterior descontextualização de seus significados intrínsecos, vistos no mundo moderno e contemporâneo a partir de uma ênfase em suas formas artísticas", afirma Araújo, especialista em arte africana.

livros



UMA TEORIA FEMINISTA DA VIOLÊNCIA

Françoise Vergès, Ubu Editora, 160 págs., R\$ 54,90

Neste livro-manifesto, a cientista e política francesa pensa formas de construção de um feminismo de resistência, que não opere nos moldes branco-burguês e no binarismo de gênero, mas sim sob um caráter plural e social. Partindo de exemplos contemporâneos, Vergès elabora uma potente crítica da violência sistêmica que atinge cotidianamente pessoas racializadas: a autora imagina uma sociedade que não naturalize a violência, não a celebre, não faça dela o tema central da sua narrativa sobre o poder.



A SUPERINDÚSTRIA DO IMAGINÁRIO

Eugênio Buccì, Autêntica, 446 págs., R\$ 74,90

Tomando os gigantes da internet e as *big techs* como pontos de partida, o livro condensa trabalhos dos últimos 20 anos do jornalista, discorrendo sobre o capital e sua transformação.



ANTROPOCENO: NOTAS SOBRE A VIDA NA TERRA

John Green, Intrínseca, 382 págs., R\$ 49,90

Baseado no podcast The Anthropocene Reviewed, o livro reúne ensaios que mergulham nas diferentes questões sobre o planeta antropocêntrico em que vivemos.



ARTE NÃO EUROPEIA: CONEXÕES HISTORIOGRÁFICAS A PARTIR DO BRASIL

Claudia Mattos Avolese e Patrícia D. Meneses (org.), Estação Liberdade, 240 págs., R\$ 56

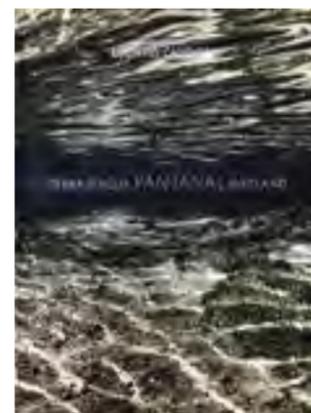
Organizada com apoio da Getty Foundation, a coletânea traz textos sobre as narrativas da história da arte não europeia, como as Pré-Colombianas, Ameríndias, Japonesas e Africanas.



ERIKA VERZUTTI: A INDISCIPLINA DA ESCULTURA

Adriano Pedrosa e André Mesquita (org.), Museu de Arte Assis Chateaubriand, 256 págs., R\$ 175

O catálogo apresenta um panorama de sua produção na primeira individual da artista em museu brasileiro. A exposição contempla a preparação para a coletiva que ocorre em 2022, Histórias Brasileiras.



TERRA D'ÁGUA PANTANAL

Luciano Candisani, Vento Leste Editora, 216 págs., R\$ 160

Como resultado de expedições ao Pantanal, o fotolivro reúne 75 imagens em que a água é o protagonista. O projeto conta ainda com uma Edição de Colecionador, em que a renda arrecadada será doada para entidades engajadas no combate aos incêndios na região.



CASCO

Paola Fabres (org.), Arte ConTexto, 88 págs.

O Litoral Norte do RS, que abriga populações açorianas, italianas, alemãs, polonesas e japonesas, além de demarcações quilombolas, aldeias indígenas e comunidades tradicionais, foi o palco da residência aqui documentada. Ao longo da imersão, artistas desenvolveram reflexões sobre um Brasil rural, presente tanto no passado quanto nos dias de hoje.



O MANIFESTO DAS ESPÉCIES COMPANHEIRAS – CACHORROS, PESSOAS E ALTERIDADE SIGNIFICATIVA

Donna Haraway, Editora Bazar do Tempo, 184 págs., R\$ 65

Neste livro, a filósofa, bióloga e teórica feminista norte-americana reflete sobre a complexa relação entre homens e cachorros, defendendo que estes são fundamentais para o entendimento do mundo – com fronteiras cada vez menos protegidas entre espécies – e da vida conjunta na Terra. Valendo-se de perspectivas da história, da ciência, da própria experiência visceral com seus cachorros e em diálogo com seu Manifesto Ciborgue, Haraway retrata os cães como espécie companheira e parceiros no crime da evolução humana desde o início.



ESCREVER

Marguerite Duras, Relicário Edições, 148 págs., R\$ 55

A coletânea de cinco ensaios foi publicada em setembro de 1993, apenas dois anos e meio antes da morte da autora, aos 81 anos, o que faz dele uma espécie de livro dos livros, de acordo com Mariana Ianelli. “A escritora e seus amantes, seus amigos, sua infância selvagem na Indochina colonial, seus livros e personagens coextensivos à sua vida, a maternidade, sua autoestrada de palavras de cronista: tudo está aqui, tudo irradia do coração da casa.” O livro faz parte da coleção de dez volumes dedicados à obra de Duras que a Editora Relicário começa a lançar no Brasil.



POETAS NEGRAS BRASILEIRAS – UMA ANTOLOGIA

Jarid Arraes (org.), Editora de Cultura Ferina, 128 págs., R\$ 49

A poeta cearense Jarid Arraes é a organizadora de uma das raras antologias sobre poesia negra feminina no Brasil. Neste livro, a autora reuniu 70 poetisas de 18 a 70 anos de diferentes regiões brasileiras. De acordo com Aza Njeri, professora e doutora pela UFRJ que assina a orelha do livro, a obra “traduz em metáforas dissonantes, plasticidades e sonoridades, as experiências éticas e estéticas que atravessam o viver”, apontando tanto para dramas coletivos quanto para uma profunda camada de subjetividade. Nomes reconhecidos como Cristiane Sobral, Esmeralda Ribeiro, Jarid Arraes e Mel Duarte convivem com outras vozes, menos conhecidas, mas de igual potência.



OLHO NU

Rogério Reis, Instituto Olga Kos de Inclusão Cultural, 160 págs., R\$ 120

O fotolivro de Rogério Reis resume 40 anos de sua atenta observação e registro sobre o Rio de Janeiro, onde vive e atua como fotopermista. Toda em preto e branco, a publicação contém uma reedição da série Na Lona, em que Reis documentou

o Carnaval dos subúrbios cariocas, envolta por outras imagens que situam a festa geográfica e socialmente na cidade. O livro traz uma entrevista longa do autor com fotógrafos, historiadores da fotografia e colegas de jornalismo, que atravessa toda a trajetória de Rogério, um dos mais destacados e renomados autores da fotografia brasileira atual. O livro é editado por João Farkas, com design assinado por Kiko Farkas.



CARTAS A SPINOZA

Nise da Silveira, Pinakotheke Cultural e Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente, 100 págs., R\$ 40

A terceira edição revista do livro, comemorativa do aniversário da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente, é a única publicação de Nise que possibilita desvelar um pouco de seu mundo interno, “suas angústias, em uma leitura de fluxo suave, porém profundo”, observa Eurípedes Júnior. Silveira (1905-1999) começou ainda jovem a estudar o filósofo holandês Baruch de Espinosa, de origem judaico-portuguesa (sefardita), e foi incentivada a escrever o livro por seu amigo Marco Lucchesi, a quem a publicação é dedicada.



O MUNDO DESDOBRÁVEL – ENSAIOS PARA DEPOIS DO FIM

Carola Saavedra, Editora Relicário, 216 págs., R\$ 48

Primeiro livro de ensaios de Carola Saavedra, em que a escritora mobiliza da literatura e artes visuais à luta dos povos originários e língua das baleias para pensar no que seria possível depois do fim. É passeando entre recortes do cotidiano, alternando suas experiências de vida na Alemanha e no Brasil e seu contato com as várias formas de arte, com a escrita, com a ecologia e as culturas indígenas que Saavedra vai tentando responder essa pergunta capítulo após capítulo. A resposta vem não numa linha reta, mas por vezes diagonal ou oblíqua, desfilando ainda por questões como a psicanálise, os significados dos sonhos, furacões e baleias. Todas, sem exceção, formas de pensar um possível (ou impossível) pós-fim do mundo como o conhecemos.



SUB-HUMANOS – O CAPITALISMO E A METAMORFOSE DA ESCRAVIDÃO

Tiago Muniz Cavalcanti, Editora Boitempo, 288 págs., R\$ 57

Escavidão, servidão e outras formas de trabalho compulsório são história que permanece. Tiago Cavalcanti nos “permite restituir credibilidade ao estudo do direito como uma das formas ou dos campos de luta a que se deve recorrer para conquistar os objetivos da autodeterminação dos povos e da justiça social”, afirma Boaventura de Souza Santos no prefácio.



SOBRE O CULTO MODERNO DOS DEUSES FATICHES

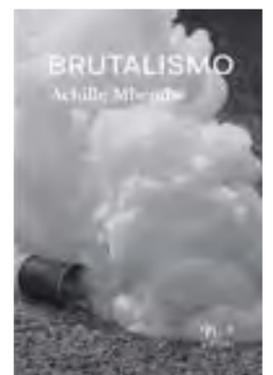
Bruno Latour, Editora Unesp, 162 págs., R\$ 45

Ao tratar do culto de “fatos-fetiches”, o antropólogo e filósofo avança o argumento de seu Jamais Fomos Modernos, de crítica à crença iluminista em verdades científicas universais, aos objetos investidos de poderes míticos para defender que ambos são fabricados. Apostando na possibilidade de mediação entre sujeito e objeto, ou entre fabricado e real, por meio da noção de “iconoclash”, faz em seguida comparações produtivas entre a prática científica e o culto de imagens visuais e ícones religiosos.

RUY OHTAKE, ARQUITETO

Abilio Guerra e Silvana Romano Santos (org.), Romano Guerra Editora e Instituto Tomie Ohtake, 357 págs., R\$ 100

Aspectos pouco explorados sobre a obra do arquiteto, como seus desenhos gráficos, além de sua marca registrada, a presença da cor como elemento fundamental, recheiam o livro. Graças ao acesso ao acervo de Ohtake, foi possível analisar e apresentar a complexidade dos projetos. Com ensaios fotográficos e vasta documentação iconográfica, reúne textos de Ruth Verde Zein, Luís Antônio Jorge e José Tabacow.



BRUTALISMO

Achille Mbembe, N-1 Edições, 256 págs., R\$ 90

Neste ensaio, o pensador africano invoca a noção de brutalismo para descrever a época atual, dominada pelo *páthos* da demolição, produção e obscuridade numa escala global.

ECO FEMINISMOS

28 O protagonismo de mulheres indígenas em ações educativas, coletivas e colaborativas é destaque em projetos e verbetes do instituto

PROJETOS



KAYATIBU E ENCONTRO MI MAWAI (AC)

Programa contemplado pelo Rumos 2017/2018 promove encontros e intercâmbios, destacando a musicalidade de jovens indígenas Huni Kuin. Nana Vasconcelos Orlandi – produtora, musicista e geógrafa nascida no Rio de Janeiro –, a produtora Carou Trebitsch e a jovem indígena Rita Pinheiro Sales Kaxinawá apresentam o Kayatibu, grupo formado no município de Jordão, no Acre, em 2013. O projeto inclui uma oficina de tambores no Rio de Janeiro e oficinas de música de audiovisual em Jordão, resultando em um vídeo-álbum realizado coletivamente.

VASOS SAGRADOS: O FEMININO NA LITERATURA E NO CINEMA INDÍGENAS – MEKUKRADJÁ

Como parte do evento Mekukradjá – Círculo de Saberes, a conversa gravada em vídeo reúne a poeta e professora Márcia Kambéba, que apresenta um panorama da literatura indígena feminina no Brasil; Patrícia Ferreira Mbya, que discute seu trabalho como cineasta sob sua perspectiva de mulher guarani; e Sueli Maxakali, que fala sobre ser cineasta de um povo que teve de escolher entre perder a terra ou a língua, mas que optou pela manutenção da língua. A mediação é da produtora cultural Cristina Flória. O programa Mekukradjá reuniu artistas de 11 estados e 11 etnias em cinco sessões de conversa, em setembro de 2016, na sede do Itaú Cultural, em São Paulo/SP, com curadoria de Daniel Munduruku, Cristino Wapichana, Cristina Flória, Junia Torres e Andrea Tonacci.



VERBETES



SANDRA BENITES

Sandra Benites (Mato Grosso do Sul, 1975). Professora, pesquisadora e curadora. É descendente do povo Guarani Nhandeva. Em sua atuação nas áreas de educação e pesquisa foca as problemáticas do ensino bilíngue indígena e a dificuldade dessa metodologia em abarcar as particularidades e identidade das comunidades guarani. Na curadoria artística, seu foco está em projetos comissionados e instituições museais, promovendo uma mediação entre o universo indígena e o não indígena. (...) Entre 2016 e 2018, integra a equipe curatorial do Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR) no projeto “Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena”, que em tradução livre do guarani quer dizer “Caminhar Bem Caminhar Junto”. (...) Após essa experiência curatorial coletiva bem-sucedida, Sandra Benites torna-se a primeira curadora indígena a ser contratada por uma instituição de arte no Brasil. Em 2019, passa a ocupar o cargo de curadora-adjunta do Museu de Arte de São Paulo (Masp). Nesta atividade está à frente da pesquisa curatorial do projeto anual Histórias Indígenas, com enfoque na perspectiva das mulheres indígenas e nos processos de descolonização cultural e territorial.

DAIARA TUKANO

Daiara Hori Figueroa Sampaio (São Paulo-SP, 1982). Artista, muralista, comunicadora, educadora. A sabedoria e a ancestralidade indígena são apresentadas em suas obras, que variam de formato e técnica, passando por murais em empenas de edifícios, pinturas e desenhos em nanquim. A artista está presente também nas principais discussões sobre direitos humanos e é uma voz potente da liderança indígena no Brasil. Forma-se em artes plásticas pela Universidade de Brasília (UnB), em 2011, e cursa mestrado em Direitos Humanos e Cidadania na mesma instituição, com pesquisa sobre o direito à memória e à verdade dos povos indígenas e suas relações com a educação, sob o título *Questão Indígena no Ensino Brasileiro: Análise e Crítica dos Materiais Pedagógicos Criados em Função da Lei 11.645/2008*. É militante dos movimentos indígena e feminista e colaboradora da Rádio Yandê, primeira web-rádio indígena do Brasil. (...) É conhecida como a primeira artista indígena a pintar o maior mural de arte urbana no Brasil. A obra *Selva Mãe do Rio Menino* (2020) ocupa mais de mil metros quadrados no histórico Edifício Levy, na região central de Belo Horizonte.



ELIANE POTIGUARA

Eliane Potiguara (Rio de Janeiro, 1950). Escritora, ativista, professora, empreendedora social. Eliane Potiguara é formada em Letras e Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em suas produções literárias, trabalha com ancestralidade e luta dos povos indígenas, como em *Metade Cara, Metade Máscara* (2004), que mescla relatos autobiográficos com poesias de sua autoria. Também produz na área de literatura infantojuvenil, tendo livros como *A Cura da Terra* (2015), no qual Moína, personagem principal compartilha com sua avó histórias de seu povo e da luta dos indígenas, através da oralidade e de saberes ancestrais. É fundadora do GRUMIN/Grupo Mulher, voltado para união e educação de mulheres indígenas na América Latina.

HABITAR A REVISTA



AMAZÔNIA: UMA RESIDÊNCIA EDITORIAL EXPANDE AS POSSIBILIDADES DA SELECT, ENQUANTO ESPAÇO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA. Na **seLecT** #44, nos dedicamos a analisar e mapear o fenômeno das residências artísticas no Brasil e internacionalmente. Se não existe um modelo definido do que é ou não uma residência, a pesquisa para a produção da edição deixou claro que, mais do que ocupar um espaço ou simplesmente mudar de cidade, a experiência focada em reflexão e interlocução é central a essa prática. Outra condição implícita é o favorecimento de um deslocamento das ideias. Para isso, a residência prevê a criação de uma infraestrutura mínima, a fim de que artistas, curadores e equipes possam trabalhar e pensar juntos sobre seus percursos, escapando à demanda de produtividade que assola o meio artístico.

Então, nos ocorreu: e se a revista fosse o espaço a ser habitado pelos artistas? É certo que o projeto editorial da **seLecT** prevê, desde o início de sua atuação, em 2011, o convite a artistas intervirem em suas páginas, lidando com a materialidade da revista e suas formas de circulação. Isso implica que também sejam agentes no contexto editorial e não apenas temas de matérias ou objetos de reflexão. Os formatos dessas ações já incluíram edições de múltiplos numerados e uma seção intitulada Projeto de Artista, que acolhe intervenções na forma de instruções, pôsteres e outras proposições nas páginas e redes sociais da revista.

Mas, e se as ferramentas utilizadas pela própria Redação pudessem ser incorporadas nas práticas dos artistas? E se a residência fosse um espaço virtual compartilhado, comum, de reflexão a partir das demandas dos agentes envolvidos? Essas foram algumas das perguntas que nortearam a elaboração e a implementação do projeto Amazônia: Uma Residência Editorial.

A primeira condição para que ele se acoplasse aos processos editoriais da revista foi vinculá-lo ao atual escopo temático de pesquisa. Em 2021, dedicamos nossas quatro edições trimestrais às florestas e às narrativas afro-indígenas amazônicas. O caminho foi, então, situar conceitualmente a residência nesse território, inclusive pelas limitações dos deslocamentos físicos, devido à pandemia. A colaboração com a Fundação Suíça para a Cultura Pro Helvetia, que há cinco anos atua na América do Sul com um programa de fomento

a intercâmbios culturais, foi decisiva para colocar o projeto de pé. Dois focos nos aproximam: o interesse nas relações entre arte, ciência e tecnologia; e em viagens de pesquisa e projetos de residência artística.

Em entrevista à seLecT, em dezembro de 2020, María Angélica Vial Solar, diretora da Pro Helvetia South America, apontou a importância do apoio às etapas iniciais de um processo artístico. “Quando um artista é capaz de explorar um tema e dialogar com um contexto específico sobre ele, para um projeto, são momentos de troca criativa, cultural e social que permitem ampliar uma percepção factual sobre o tema a ser investigado”, diz.

Criar condições para a abertura de diálogos remotos com o contexto da Floresta Amazônica foi o principal foco do programa criado para a residência editorial, que teve início em 5 de julho e se desdobrou até outubro. Após cinco meses de investigação sobre artistas brasileiros e suíços envolvidos com diferentes aspectos das florestas, convidamos para a experiência o brasileiro Denilson Baniwa, natural do Rio Negro, Amazonas, o suíço-brasileiro Guerreiro do Divino Amor e a basca-suíça Vanessa Lorenzo. Os três têm relações diretas ou indiretas com o campo de pesquisa proposto, que apresentaram em uma série de vídeos que compõem o projeto: Baniwa tem uma prática artística ativista pelas causas indígenas; Lorenzo define-se como *biohacker* e transita pelos fluxos comunicacionais entre natureza e tecnologia, e Divino Amor, em seus projetos de “superfícies”, utiliza a revista como uma das formas centrais de circulação de seu trabalho.

Realizado completamente on-line e tendo como ferramentas as estruturas da **seLecT** – o que inclui materiais publicados no site, na edição digital, nas redes sociais e, principalmente, os processos de pesquisa, reflexão e discussão coletivas que uma revista implica –, o projeto foi marcado por diálogos com especialistas, acompanhamento crítico de suas pesquisas, e apresentação de estágios de suas reflexões. Não se tratou aqui da mera publicação de processos, mas, a partir do debate entre equipe curatorial, artistas e convidados, de encontrar formas inventivas de tornar suas investigações públicas dentro das estruturas da revista, fosse pela reiteração, fosse pela subversão desses códigos.



ARTE, CIÊNCIA E JORNALISMO CULTURAL

Na primeira etapa do programa, promovemos uma entrevista coletiva com os arqueólogos Eduardo Neves e Jennifer Watling, pesquisadores ligados ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Ambos trabalham sobre a hipótese, baseada em uma investigação interdisciplinar que envolve arqueologia, antropologia e história, de que a Floresta Amazônica é resultado de interações entre as populações locais e a natureza, ou seja, uma construção antropogênica. O encontro também abriu a possibilidade de os artistas darem continuidade a contatos e trocas com os cientistas, além de colaborações e apresentações de suas pesquisas para o público da revista, como no texto Heranças Bioculturais, no qual Watling argumenta sobre suas hipóteses.

Baniwa, Divino Amor e Lorenzo também marcaram presença na reunião de pauta inaugural da edição #52 da **seLecT**, dedicada aos ecofeminismos, quando puderam acompanhar e participar das conversas, análises e decisões coletivas a respeito dos temas abordados na edição, bem como suas possíveis formas de materialização e circulação.

A partir da discussão das linhas gerais da edição, Lorenzo encontrou afinidades entre a pauta ecofeminista e seu projeto de pesquisa Mari Mutare. Inspirado pelas diversas mitologias nórdicas a respeito do Greenman, híbrido entre humano e planta, a artista criou uma personagem que se desdobra em textos, imagens e filtros para as redes sociais, que misturam tecnologia e discussões biológicas na criação de seres híbridos. Além da publicação de um texto que apresenta essa experiência no contexto da residência como desdobramento de encontros e conversas, Lorenzo também usa as redes sociais da revista para amplificar a circulação de seus filtros.

Divino Amor identificou-se com a linguagem das planilhas e infográficos da seção Mundo Codificado, trabalhando no mapeamento e catalogação de dados a respeito das relações entre a Amazônia e a Suíça no quesito alimentação. Formado por verbetes elaborados pelo artista a partir de suas pesquisas e imagens apropriadas da internet, o trabalho publicado é um ponto de partida dessa investigação. Se as Superfícies são verdadeiras cosmogonias dos contextos abordados pelo artista, sua experiência na residência tem foco em um dos aspectos do problema. Embora apresente dados concretos de fluxos econômicos e usos ideológicos da extração e produção de alimentos, seu mapeamento tem o mesmo tom ficcional dos trabalhos anteriores, escancarando uma realidade absurda.

Já Baniwa propôs integrar o ciclo editorial ecofeminista realizando uma série de entrevistas com mulheres indígenas ativistas e artistas. O projeto de conversas surge de sua investigação sobre a Paxiúba, árvore presente no Rio Negro e em todo o estado do Amazonas, que tem as raízes para fora da terra e é capaz de mudar de lugar. “É capaz de um trânsito que desafia tudo o que as pessoas entendem sobre árvores”, diz Baniwa. Para ele, a Paxiúba, que a história Baniwa diz o fêmur de um dos criadores daquele povo, é também uma metáfora do deslocamento de pessoas indígenas.

O projeto de Denilson Baniwa começa, então, pela pesquisa da árvore desde um ponto de vista botânico e avança em entrevistas com pessoas indígenas que precisaram se deslocar, buscando entender as circunstâncias que levaram a esses trânsitos. Entre elas, lideranças, artistas e descendentes de mártires da disputa territorial do Brasil.

As três primeiras são Eliane Potiguara, Renata Tupinambá e Maial Paikan.

Essas conversas retomam a prática do artista nos campos da comunicação e lidam com as possibilidades de alcance da revista para promover o debate sobre pautas urgentes da sociedade. Os vídeos estão publicados na íntegra nos canais da **seLect** e um *podcast*, com edição do artista e do músico Meno Del Picchia, será veiculado na Rádio **ceLesTe**, criando diálogos indiretos entre essas importantes vozes.

Diante das severas limitações impostas pela pandemia da Covid-19 à cultura, ao longo de 2020 e 2021, o projeto de residência editorial mostrou-se um espaço de criação e diálogo continuado em tempo de crise. A experiência nos mostra que há um processo formador na exposição das estruturas de uma revista, que pode ser utilizado pelos artistas em projetos específicos, mas com reverberações em suas produções como um todo. Foi surpreendente observar como as discussões de pauta, os formatos das seções e as possibilidades de interação com o público foram apropriados por eles, com o intuito de expandir e reverberar ideias que muito provavelmente não encontrariam o mesmo alcance em outros contextos.

O processo nos mostra que Amazônia é a primeira de muitas residências editoriais, pois, além do potencial de convívio entre artistas, pesquisadores, jornalistas, curadores e outros agentes do campo artístico e editorial, essa troca trouxe um elemento fundamental para qualquer processo de criação: a indeterminação. Os encontros inesperados possibilitaram acessar informações que não eram óbvias nem explícitas e criar diálogos que existiam em potência.

Além de uma prática fundamentada em pesquisa, o contexto de uma revista também tem um caráter de convivência, construção coletiva, busca, organização e verificação de informação que podem ter reverberações significativas na prática artística que nos interessam aqui: aquelas em que a ficção mostra os limites e as potências da realidade, em uma relação indissociável entre experimentação de linguagem e intervenção social. Alinhada com as necessidades do mundo contemporâneo, a residência no contexto editorial enfatiza a prática artística como investigação de seus objetos, temas e de seus próprios meios, tensionando também os limites entre arte e comunicação. Afinal, habitar a revista é fundamentalmente uma implicação na esfera pública e coletiva, desde o momento da criação até a comunicação com o leitor. ■



- RISDA FADA -

ARTE POR QUEM FAZ

O NOVO PODCAST DO GOETHE-INSTITUT
SOBRE ARTE CONTEMPORÂNEA.

EM OUTUBRO NO SEU APLICATIVO FAVORITO.

HERANÇA BIOCULTURAL

COM SUA ABUNDÂNCIA DE VIDA NATURAL E MILHARES DE ESPÉCIES DE PLANTAS E ANIMAIS DESCONHECIDAS PELA CIÊNCIA, É FÁCIL ENTENDER POR QUE, AO LONGO DA HISTÓRIA, A FLORESTA AMAZÔNICA FOI CONSIDERADA PARTE DE UM REINO SEPARADO DO HUMANO.

Comparada com campos intensamente cultivados, cidades industriais pujantes e enormes edifícios de pedra que dominavam a maior parte da Europa entre os séculos 16 e 18, para os primeiros exploradores, as planícies tropicais pareciam um Jardim do Éden perdido e o destino de seus povos, vivendo em pequenas comunidades autônomas, era como o do homem primordial: à mercê do que Deus (ou a serpente) tivesse a oferecer. A cada raspada da pazinha, arqueólogos estão desenterrando cada vez mais evidências que contestam essa visão. Em vastas áreas da Amazônia, grandes assentamentos pré-colombianos com até dez vezes o tamanho das atuais aldeias indígenas não são exceção, mas a regra, e, em muitos casos, só com os efeitos destruidores do desflorestamento moderno, os cientistas “descobriram” o que está abaixo da abóbada florestal.

Na Bolívia, montes de terra de até 20 metros de altura e 20 hectares de área rivalizam em tamanho com a maioria das pirâmides maias. No Acre, desenhos perfeitamente geométricos formados por valas de até 11 metros de largura e 3 metros de profundidade equivalem-se aos milenares monumentos de pedra europeus. Por toda a Amazônia, grandes depósitos de solos escuros extremamente férteis, chamados Terra Preta do Índio, que a ciência moderna tentou reproduzir sem sucesso, marcam os locais de antigos assentamentos. Os povos indí-

genas não são meros sujeitos de seu meio ambiente, mas o transformaram ativamente ao longo da história.

Como arqueobotânica, estudo vestígios de plantas para entender que recursos as pessoas comiam, usavam e cultivavam no passado e como interagiam com os ecossistemas em que viviam. A cruel ironia de ser uma arqueobotânica na Amazônia é que, embora saibamos que os povos indígenas empregavam uma abundância de plantas para fazer de tudo – de casas, roupas e ferramentas a cestos, resinas e instrumentos musicais –, o clima tropical e os solos ácidos fazem com que nenhuma dessas coisas sobreviva até hoje. No cenário mais favorável, temos apenas fragmentos de madeira, sementes de frutos que, por acaso ou de propósito, foram queimadas e sobreviveram como carvão; fitólitos, que são estruturas microscópicas de sílica das células vegetais lançadas no solo quando as plantas – ou alimentos e outras coisas feitas delas – se decompõem; e restos de amido, que sobrevivem em recipientes de cerâmica e podem ser estudados para detectar quais plantas eram cozidas.

Identificar as espécies que produziram esses vestígios diferentes é muitas vezes uma tarefa monumental, pois há mais de 32 mil possibilidades. Além disso, os usos específicos dessas espécies muitas vezes são desconhecidos para nós. No entanto, a arqueobotânica, juntamente com os campos da genética vegetal e da (etno)ecologia, está revolucionando a nossa compreensão da biodiversidade amazônica, mostrando que a natureza e a cultura são inseparáveis há pelo menos 12 mil anos.



Sítio arqueológico de Geoglifos na Fazenda Água Fria, no Acre

COMPLEXO MOSAICO

Os sítios arqueológicos mais antigos conhecidos na Amazônia, como a Caverna da Pedra Pintada, no Pará, apresentam evidências de intensa exploração, e provavelmente manejo, de palmeiras, assim como o uso da castanha-do-pará e outros frutos pelos primeiros habitantes da floresta tropical. Na Bolívia, os primeiros grupos humanos a ocupar as vastas planícies de Llanos de Mojos construíram montes de terra e cultivaram abóbora, mandioca e outras raízes e tubérculos há pelo menos 10 mil anos. Cerca de 6 mil anos atrás, milho, feijão e, provavelmente, outras culturas chegaram de fora da Amazônia e foram cultivadas e transformadas em variedades locais. Por volta de 1492, pelo menos 83 espécies amazônicas tinham sido até certo ponto “domesticadas” por seus habitantes indígenas através de práticas que – diferentemente das percepções ocidentais desse processo – priorizavam a criação e a gestão da diversidade, mais que o controle da natureza.

Tais práticas deixaram legados ecológicos que podem ser reconhecidos hoje na grande riqueza das árvores frutíferas, plantas medicinais e outras espécies úteis, que podem se estender por quilômetros além dos limites dos sítios arqueológicos. Grupos indígenas e outros Povos da Floresta vivem nessas paisagens e contam com elas hoje para seu bem-estar físico e espiritual, preservando e transformando ainda mais sua biodiversidade de geração em geração. O que os olhos europeus viam como floresta virgem ao redor das aldeias indígenas que eles visitavam era, provavelmente, um complexo mosaico de pomares e campos em diferentes etapas de regeneração manejada.

A biodiversidade que os incentivos nacionais e globais buscam proteger hoje constitui o patrimônio biocultural dos Povos da Floresta Amazônica, que foram os atores de sua construção durante muitos milhares de anos. ■

SAPAS E OUTRAS BICHAS

HÁ QUATRO ANOS, EM SETEMBRO DE 2017, ERA FECHADA ANTECIPADAMENTE, PELO SANTANDER CULTURAL EM PORTO ALEGRE, A EXPOSIÇÃO QUEERMUSEU: CARTOGRAFIAS DA DIFERENÇA NA ARTE BRASILEIRA. Sob inúmeros ataques conservadores – dignos do obscurantismo que vem crescendo nos últimos anos e que, no Brasil de 2021, já ocupa institucionalmente espaços de poder configurando uma teocracia –, a mostra sofreu novo ataque em 2018, quando foi levada ao Rio de Janeiro, após imensa mobilização para o financiamento coletivo que viabilizou a nova montagem. Meu corpo ainda lembra de algumas sensações que tive naquela época, especialmente pela forma como a série de Bia Leite, intitulada Criança Viada, me tocou. Fiquei tentando entender o que era aquele desconforto, sem conseguir alcançar com exatidão o que ele trazia à tona. Em princípio, eu não me encontrava nessa representação. Fui uma menina que soube do que gostar e como performar no mundo cis-heteronormativo. Os meus desvios à norma eram bem tolerados, pois ainda que não gostasse tanto assim de rosa nem de brincar com bonecas, eu correspondia bem ao ideal de feminilidade. Aliás, em alguns momentos eu me adequava tanto a ele que era, inclusive, repreendida por isso: eu adorava me maquiar, mas me chamavam a atenção quando passava batom escuro e forte nas minhas experimentações de dança. Na medida em que fui aprendendo o que era aceitável ou não aos olhos dos outros, muitas vezes me autocensurei, sem precisar da advertência. Já em 2020, no dia 12 de outubro, um grande amigo e cole-

ga da Filosofia, Fabio A. G. Oliveira, publicou *Carta Aberta Para Quem Foi Uma Criança Viada*, cuja leitura despertou empatia tanto por ele quanto por tantas outras crianças viadas. Talvez tenha, inclusive, tocado na minha própria criança. Na minha memória, foi só no início da adolescência que percebi não gostar apenas de meninos (como indicava a orientação heteronormativa), mas de meninas também. Mesmo assim, levei muitos anos para entender a minha sexualidade e me identificar como bissexual. Pelo sim, pelo não, independentemente de onde sou sensível a esse sofrimento, dói demais ler que “Ser uma criança viada era ser uma criança silenciosa e preferencialmente solitária”, como relatou Fabio, mesmo que hoje, orgulhosamente, afirme que “a criança viada que fui hoje é uma bicha”. Fabio e eu nos conhecemos em 2014, por iniciativa dele, que me contatou. Nos unimos pelo ecofeminismo – tema sobre o qual nos dedicamos –, mas isso não se restringe ao interesse por uma teoria estritamente acadêmica. Isso acontece porque os ecofeminismos são, de fato, um conjunto de teorias que articulam as questões de gênero e ambientais, às vezes incluindo também os animalismos e as discussões interespecies, mas não se limitam a isso. Ecofeminismos dizem respeito também às práticas contra a opressão, seja esta direcionada a humanos, à natureza ou, por vezes, a animais. Por isso, faz sentido falarmos em práxis ecofeministas, ou seja, de modo que as formas de *pensar* e *agir* no mundo estejam em constante diálogo, uma refletindo e impactando a outra reciprocamente.



Still do vídeo ALKA DOMO, 2017, de Sebastián Calfuqueo, artista chileno que integra os coletivos feministas Mapuche Rangitulewfü e Yene Revista, e está na 34ª Bienal de São Paulo

ECOFEMINISMO QUEER E DECOLONIAL

Por meio da lente ecofeminista, conseguimos compreender que todas as formas de opressão estão conectadas pela mesma lógica da dominação, isto é, um raciocínio que visa justificar uma opressão que, na verdade, é injustificável. Isso é feito escolhendo uma característica de um grupo, que falta a outro, alegando que é ela que garante a superioridade. É assim que o machismo justifica a relação hierárquica superior dos homens em relação às mulheres. Essa lógica opera nos diversos “ismos” de dominação: racismo, sexismo, capacitismo, heterossexismo, cissexismo, especismo etc. Logo, se as opressões estão interconectadas, a superação também exige essa compreensão interseccional. Nenhuma teoria ou prática é efetivamente emancipatória se continua empurrando algum grupo de indivíduos para o lado de baixo do dualismo ou, indo além, se sustenta o próprio dualismo.

É aí que entra o alerta do ecofeminismo *queer*. É insuficiente, por exemplo, defender que não há superioridade de um dos lados dos diversos dualismos em detrimento do outro: homem/mulher, branco/negro, hétero/homo, humano/animal, cultura/natureza, razão/emoção etc. Tanto ecofeministas *queer* quanto feministas decoloniais têm mostrado quão necessário é superar a projeção cis-heteronormativa sobre

humanos, animais e natureza, ampliar o próprio sujeito dos feminismos e questionar categorias construídas socialmente, como gênero, sexo, raça. Os ecofeminismos não podem parar no reconhecimento de que mulheres (tacitamente referindo-se às cisgêneras) são as que mais sofrem com os impactos dos problemas ambientais ou do protagonismo das mulheres por justiça socioambiental no Sul global.

É a partir dessa ampliação que um projeto ético-político ecofeminista, *queer* e decolonial pode contribuir com a superação das opressões e a construção de uma sociedade justa, na qual a diversidade – não só a sexual e de gênero, mas amplamente plural – não ceda espaço ao pensamento e às práticas autoritárias da monocultura. Nessa sociedade ainda utópica, as possibilidades biográficas são plurais, porquanto singulares. Cada indivíduo, seja humano ou não, poderá usufruir da liberdade de ser e estar no mundo com a possibilidade do seu pleno florescimento, sem medo de ser feliz. Enquanto as teorias e as práticas individuais e coletivas, que vão fissurando as estruturas do patriarcado capitalista, nos impulsionam em direção ao futuro utópico, que a arte continue sendo a expressão das existências plurais e fonte para a criatividade que o exercício da imaginação nos exige neste momento histórico. ■



NO AR! SEGUNDA TEMPORADA
**A HISTÓRIA ORAL DA
PEQUENA ÁFRICA**
3 EPS.

OUÇA AQUI
RÁDIO CELESTE
INSTITUTO INCLUSARTIZ

MUNDO CODIFICADO

ANIMAIS NÃO HUMANOS

Para as ecofeministas, todos somos animais. O termo animal não humano designa todos os seres presentes na natureza que não são capazes de destruir e oprimir outros animais, evitando especismos e hierarquias autoritárias nas relações ambientais.

ESPECISMO

O especismo é uma forma de discriminação contra quem não pertence a uma determinada espécie. Similar ao racismo, o sexismo e outros tipos de preconceitos, o especismo utiliza-se de argumentos sem base científica ou moral para validar a exploração e o subjugamento de uma espécie sobre outra.

IDEOLOGIA DO DUALISMO

Uma das lutas mais importantes dos ecofeminismos está na dissolução da ideologia do dualismo, usada para justificar a opressão da mulher, bem como a destruição da natureza. Em sua essência, é o antigo binômio mulher/natureza vs. homem/cultura que situa a mulher no lugar da mãe-natureza, tornando-a um dispositivo de dominação para o patriarcado.

UM GLOSSÁRIO DA DIVERSIDADE

NÃO EXISTE UM ECOFEMINISMO MONOLÍTICO, NO SINGULAR, MAS, ORGÂNICA E HORIZONTALMENTE, EXISTEM, SIM, ECOFEMINISMOS. DESDE SEU APARECIMENTO NOS ANOS 1970, VÁRIAS CORRENTES SE DESENVOLVERAM, TRAZENDO CONCEITOS-CHAVE PARA AS DIFERENTES LUTAS QUE INTEGRAM DESDE A EMANCIPAÇÃO DA MULHER ATÉ OS DIREITOS DO MEIO AMBIENTE. CONHEÇA ALGUNS TERMOS ESSENCIAIS COMUNS ÀS DIFERENTES CORRENTES DESSE MOVIMENTO, QUE GANHA PROEMINÊNCIA NESTE MOMENTO HISTÓRICO EM QUE SUAS REIVINDICAÇÕES SE FAZEM CADA VEZ MAIS URGENTES

NINA GAZIRE
DESIGN NINA LINS

PENSAMENTO ECOFEMINISTA

Pensar criticamente as relações humanas com outros animais e com a natureza, bem como realizar diagnósticos e propor soluções para a ocupação de espaços, sempre somando vozes de minorias políticas oprimidas e em situação de exclusão.

TERRANOS

Para Bruno Latour, os humanos são aqueles que integram e trabalham para o projeto da ‘modernidade’ encampado por uma certa civilização dominante, de matriz ocidental, cristã, capitalista-industrial, projeto cuja implementação ao longo dos últimos séculos tem posto em risco (de vida, de extinção, de extermínio) outros grupos minoritários (embora não quantitativamente minoritários), que seriam os terranos, aqueles que sofrem e tentam resistir à sua arrasadora expansão.

CORRENTE ANIMALISTA

O ecofeminismo animalista propõe o fim da relação instrumental que o ser humano possui com a natureza, especialmente com a vida animal não humana.

HETERONORMATIVIDADE

Pressuposto imposto à natureza, a heteronormatividade é um conceito que postula autoritariamente que apenas relacionamentos entre pessoas de sexos opostos ou heterossexuais seriam “normais” ou “corretos”. Para as ecofeministas, essa ideologia alimenta comportamentos de intolerância e está relacionada ao especismo e ao sexismo como formas de opressão.

ÉTICA DO CUIDADO

O cuidado deve tornar-se uma virtude ética universalizável para mulheres e homens; e o engajamento e a empatia devem ser gerados para que chegue ao fim a opressão e suas correlatas injustiças no mundo.

LÓGICA MONOCULTURAL

Baseada na imposição do cultivo de monoculturas (soja, milho etc.), a lógica monocultural determina a eliminação histórica, social e epistemológica dos saberes da terra, compondo uma realidade disciplinar e bioimperialista sobre a agricultura familiar e outras formas de relacionamento dos animais humanos com o meio ambiente.

FONTES

ROSENDO Daniela; OLIVEIRA A. G. Fábio, CARVALHO Priscila e KUHNEN Tânia org., Ecofeminismos-fundamentos teóricos e práxis interseccionais, Editora Ape’Ku, Rio de Janeiro, 2019.

BRAIDOTTI Rose, CHARKIEWCZ Ewa, HAUSLER Sabine, WIERINGA Saskia org. Mulher, Ambiente e Desenvolvimento Sustentável, Instituto Piaget, Lisboa, 2000.



Nestlé do Brasil lucra com população de baixa renda

O crescimento do consumo entre os brasileiros com menor faixa de renda acontece de forma mais acentuada nas regiões Norte e Nordeste do país, e o maior símbolo da estratégia da Nestlé para alcançar esses novos consumidores é o supermercado flutuante que a empresa criou para atender às populações ribeirinhas da Amazônia.

O supermercado, que leva o nome "Nestlé até Você a Bordo", funciona dentro de um barco que acaba de fazer seu trajeto inaugural, percorrendo 18 municípios nos estados do Pará e do Amazonas.

Segundo a Nestlé, o supermercado flutuante, "além de atender prioritariamente a população ribeirinha, também será o canal entre as empresas, os microdistribuidores e as revendedoras porta-a-porta, que terão o barco como referência do negócio e para o abastecimento de produtos".

O presidente da Nestlé Brasil, Ivan Zurita, estima que o supermercado flutuante atenderá a um público médio de 800 mil pessoas por mês: "Isso ampliará a presença dos produtos com a marca Nestlé nos lares brasileiros. Vamos buscar o cliente onde ele está. Será um serviço à população da Amazônia, que tem os rios como ruas e avenidas. Trata-se de um projeto alinhado ao nosso conceito de regionalização, baseado nos diferentes perfis dos consumidores. Tratamos cada região como uma área diferente", diz.

(...) O desenvolvimento de negócios voltados aos consumidores de baixa renda é considerado pelo Grupo Nestlé como uma plataforma estratégica em todo o mundo: "Este mercado - estimado em mais de 2,8 bilhões de pessoas com rendimentos inferiores a US\$ 10 por dia - vem crescendo com foco na criação de produtos com alta qualidade nutricional e preços acessíveis", afirma a empresa. No Brasil, as vendas da Nestlé para as classes C, D e E cresceram 27% em 2009, movimentando cerca de R\$ 1,2 bilhão em vendas.

GUERRA SUPERFICCIONAL

Primeiras investigações a respeito da guerra superficial simbólica-física-espiritual entre Suíça e Amazônia, respectivas sedes do superimpério e das supergaláxias, civilizações antagonônicas que lutam pelo controle do mundo e por sua sobrevivência.
Guerreiro do Divino Amor

O Olimpo suíço representa a apoteose da civilização superimperial, seu centro geopolítico, espiritual, estratégico e simbólico, o estágio mais evoluído e perfeito do desenvolvimento que o mundo deve almejar. As divindades do panteão helvético cuidam de sua construção, manutenção e perpetuação. Elas asseguram o conforto de seus habitantes e estão dispostas a qualquer sacrifício para garantir sua prosperidade e assim manter o olimpo suíço flutuando acima do mundo.

As terras e águas amazônicas acolhem a sede das Supergaláxias, abrigando inúmeros modelos de civilização, colocando em xeque a obsessão superimperial de controle do tempo e do espaço. O Superimpério transforma tudo e todos que ultrapassam seu entendimento em seres alienígenas ou criaturas mitológicas, fascinantes e assustadoras e projeta sobre as terras que escapam a seu controle grandes desertos abstratos, infernos ou lugares inexistentes. Ele desenha um mundo à sua imagem, onde cada um está em seu lugar, por ele definido. Isso faz parte de uma de suas estratégias de conquista mais arrematadoras: o controle supermidiático das imagens. Mas o Superimpério precisa das galáxias para sua sobrevivência material-espiritual-cultural. Suas pálidas produções são incapazes de satisfazer a sede de vida de seus cidadãos. Ferozmente invejoso da superabundância supergaláctica, usa de seu nome como um feitiço para alimentar sua sede de autenticidade. Assim, tudo que procede da região amazônica age como um talismã para as tropas imperiais, trazendo promessas de poder e abundância. A simples evocação de seu nome abre um universo de cura, intensidade e potência.

A deusa Nidustia do panteão superficial suíço é uma fera agroalimentar com rosto de querubina e inesgotável apetite.

Ela tem uma relação ambígua com sua terra natal suíça: por um lado, é a menina dos olhos da Deusa-mãe Helvetia, que aprecia seus incansáveis esforços para lhe trazer prosperidade. Por outro lado, o povo olímpico rechaça sua sonsice e a péssima qualidade de seus

mantimentos. Assim, ela concentra seus esforços na conquista dos estômagos e costumes supergalácticos. Por trás de sua imagem benevolente, planeja socar goela abaixo suas receitas supersaturadas até as últimas trincheiras das Supergaláxias. Com seu manto maternal e singelo cintilante de pureza e inocência das crianças superrosadas, penetra nos lares e imaginários através de suas bíblias e mantras, distribuindo as hóstias superprocessadas superimperiais. Ela é auxiliada em sua cruzada por um exército de mercenárias supergalácticas para penetração no coração das comunidades. Num espírito de comunhão, acontece o derrame de rios doces superprocessados nas artérias das galáxias.

A deusa Desideria Remotta percorre com seu exército o mundo, à procura da pureza e simplicidade perdidas de tudo que é "vivo", para satisfazer sua sede de autenticidade e assim servir um pouco de calor galáctico em versão higienizada ao povo olímpico, fascinado e apavorado por tudo e todos que conseguem sobreviver fora do olimpo suíço. Nessa busca, as terras amazônicas são um reservatório superficial sem fim de narrativas, produtos e experiências.

Nidustia e Desideria Remotta operam a milagrosa, engenhosa e pífida alquimia da grande substituição, ao transformar a superabundância nutricional, terrestre e espiritual supergaláctica em superescassez, e vice versa, através dos rios voadores em mão dupla: em uma direção, os rios doces superprocessados excedentes e desprezados pela população olímpica e, na direção oposta, o superimpério se alimenta das rebatizadas "supercomidas", trazendo para si e seus súditos a superabundância supergaláctica.

Deusa fundadora, Calvina opera o milagre da junção entre espiritualidade, moral e matemática. Ela planta as sementes da teologia da prosperidade e abre os caminhos da supermeritocracia, que se propagarão numa onda avassaladora ao redor do mundo e entrarão no DNA do povo olímpico e além.

Calvina constrói junto com sua prole a prosperidade e a discrição olímpica. Austera e fértil, ela funda com Aevuma a ordem espaço-temporal imperial mundial, até se derramar e penetrar no coração da floresta.

Aevuma, filha de Calvina e sua herdeira espiritual, calcula, mede e planifica incansavelmente o mundo. Sua feroz precisão há séculos marca o ritmo do tempo superimperial mundial. A sede supergaláctica amazônica representa seu pior pesadelo em sua obsessão de moldar o mundo e submeter-o à sua impiedosa temporalidade.

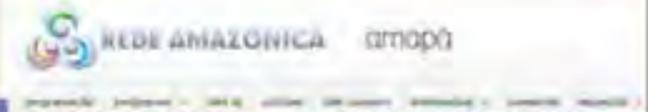
Os cientistas Spix e Martius desbravaram o Brasil no começo do século 19. Seu maior sucesso: eles retornaram vivos.

Stiddeutsche Zeitung
Einmal Hölle und zurück
Aventureiros da Bavária: Ida e volta pro Inferno



O Superimpério projeta sobre as terras que escapam a seu controle grandes desertos abstratos, infernos ou lugares inexistentes.

Desideria Remotta percorre o mundo com seu exército, à procura da pureza e simplicidade perdidas de tudo que é "vivo"



Bom Dia Amazônia: Barco da Bíblia ancora em Macapá e atrai público



O barco percorre estados da região Norte para evangelizar e vender artigos cristãos, com preços acessíveis para comunidades mais pobres. Amapaenses de diversos lugares do estado vão até a rampa do bairro Santa Inês e aproveitam oportunidades de comprar e admirar produtos que só o Barco da Bíblia tem.



AMAZONAS LTDA.
Chefia e Time
"Parar com o desmatamento do pulmão verde do planeta graças às nossas supercomidas"

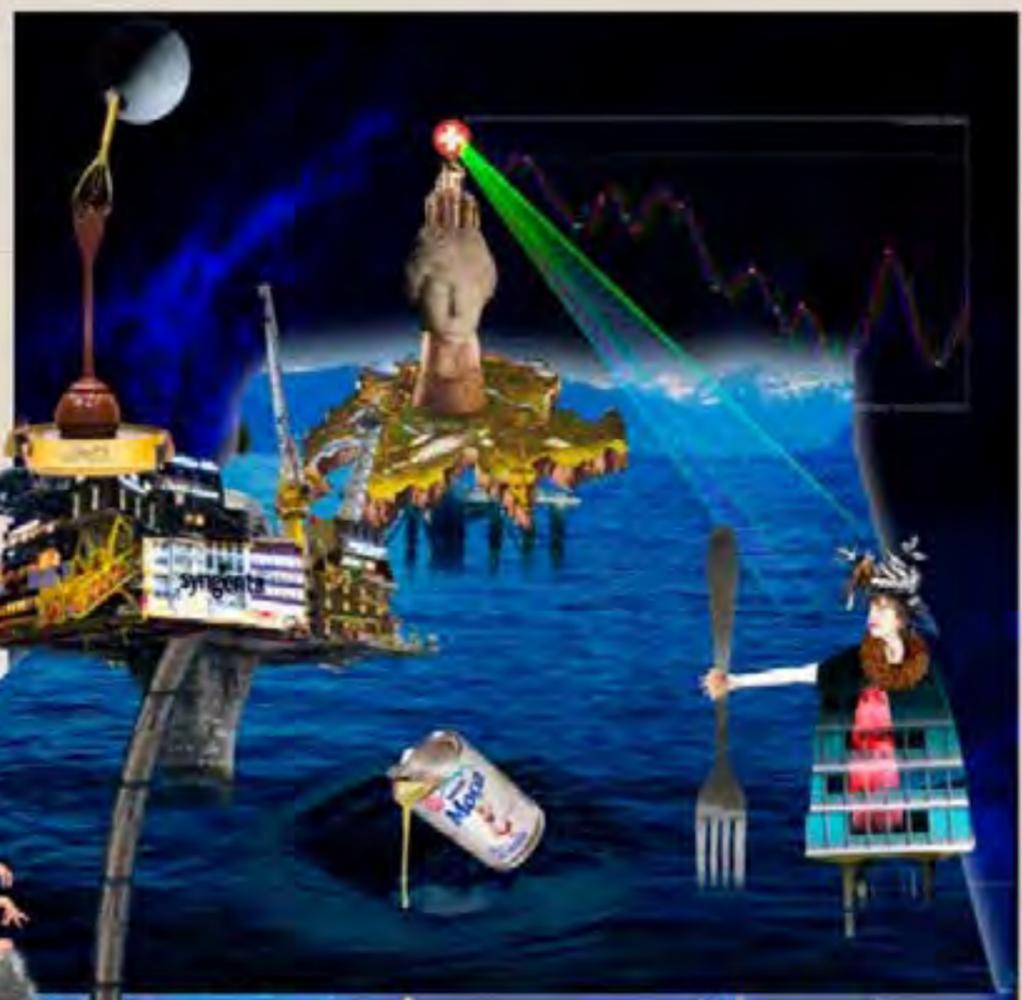
Nidustia e Desideria Remotta operam a milagrosa, engenhosa e pérfida alquimia da grande substituição, ao transformar a superabundância nutricional, terrestre e espiritual supergaláctica em superescassez, e vice versa.



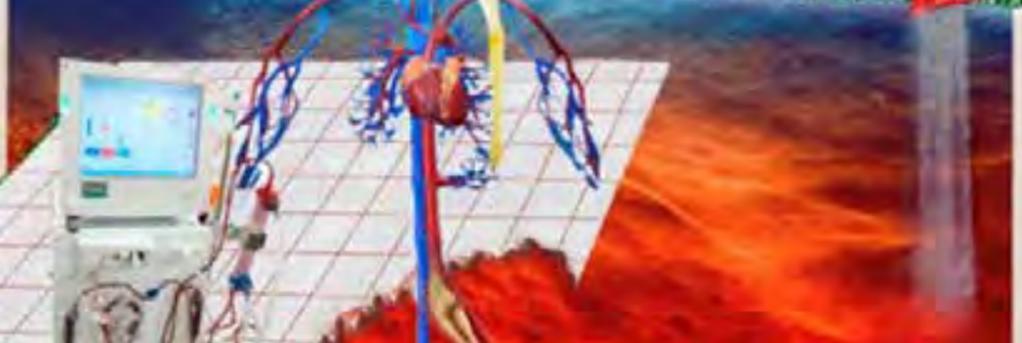
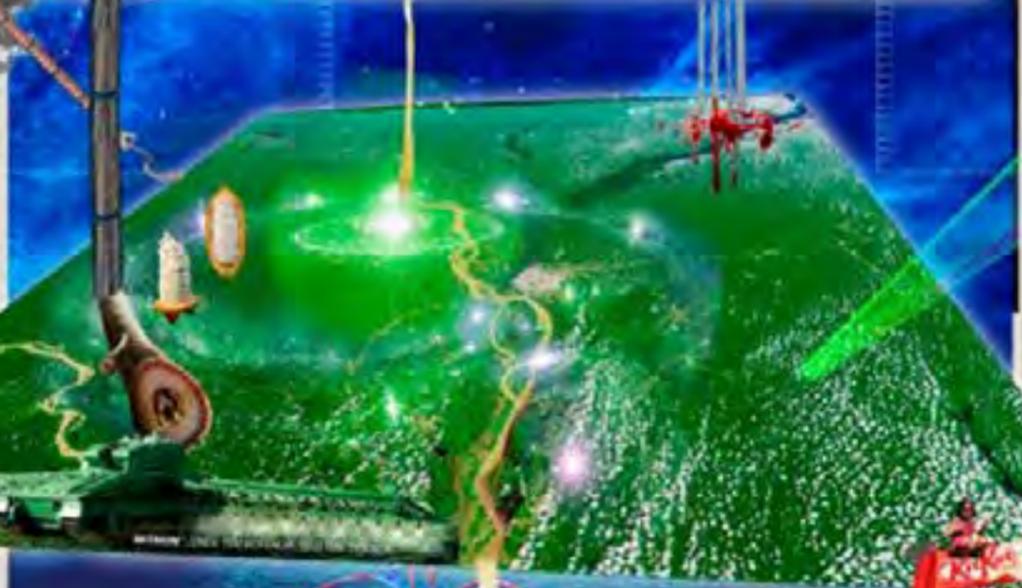
AMA DEUS Sistema de cura chamanica
diploma emitido em Bulle, Suíça

AMAZONE UX 5201 SmartSprayer

A simples evocação de seu nome abre um universo de potência.



Desideria Remotta

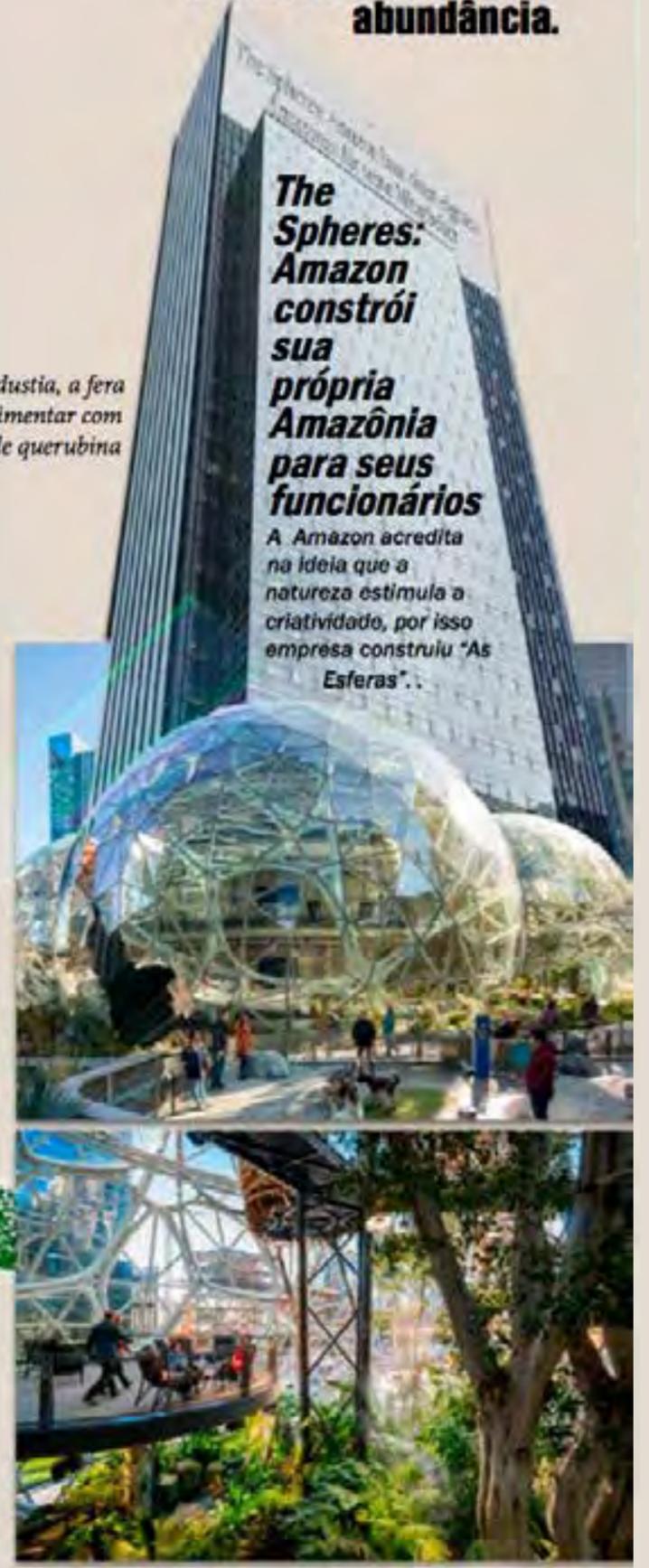


Talismã para as tropas superimperais, trazendo promessas de poder e abundância.

<< Nidustia, a fera agroalimentar com rosto de querubina

The Spheres: Amazon constrói sua própria Amazônia para seus funcionários

A Amazon acredita na ideia que a natureza estimula a criatividade, por isso empresa construiu "As Esferas"...





AS SOLUÇÕES DE DONNA HARAWAY, NAOMI RINCÓN GALLARDO E ANNA TSING PARA A "BEIRA DA EXTINÇÃO" NO PLANTOCENO

NINA GAZIRE

OS REFUGIADOS DO FIM DO MUNDO



unio

POUCAS TEÓRICAS FORAM TÃO LONGE AO IMAGINAR UM MUNDO MULTIESPÉCIES E SUAS IMPLICAÇÕES À BEIRA DA EXTINÇÃO COMO A BIÓLOGA DONNA HARAWAY E A ANTRÓPOLOGA ANNA TSING. No cenário do Antropoceno, uma das grandes problematizações que a malfadada era geológica nos traz é o questionamento urgente sobre a agricultura e a sua fixação em monoculturas. As cientistas vão além e questionam “até que ponto as plantas também não nos moldam e nos cultivam?”

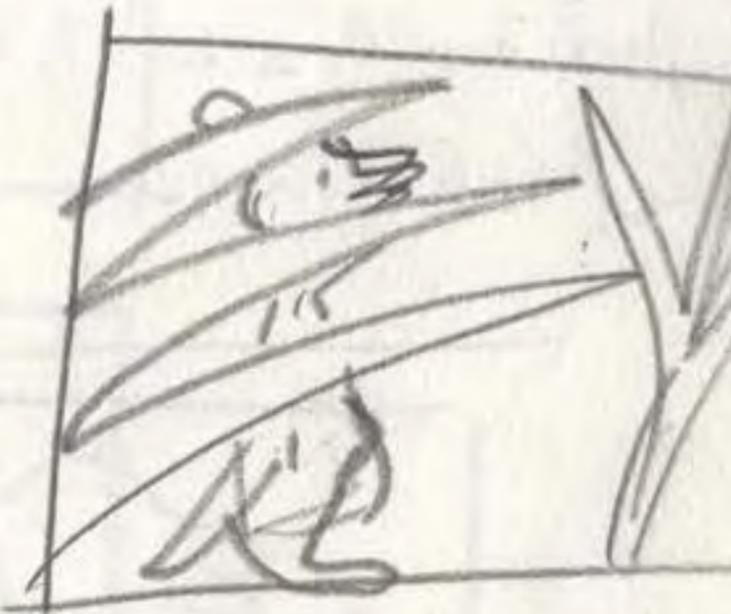
Em 2019, ao participarem do seminário *Edge Effects*, promovido pela revista homônima da Universidade de Wisconsin, Haraway e Tsing trouxeram à luz mais uma antonomásia para o Antropoceno. Denominado *Plantationcene* – em português, algo como Plantoceno –, o termo é uma alternativa ao etnocêntrico Antropoceno: cristão, heteronormativo, dualista, cisgênero, branco e machista. O que não significa que o termo alternativo para nomear a atual era geológica possa ser sinônimo de algo positivo, porém, uma nomenclatura mais exata “não se subtrai ao termo já existente, e sim propõe algo a se pensar”, afirma Tsing.



way red



Na dupla de páginas anteriores e nesta, estudos para *Resiliência Tlacuache* (2019), de Naomi Rincón Gallardo, apresentados no projeto *The Backroom*, do Museo Tamayo, Cidade do México



O TERMO PLANTOCENO É UMA ALTERNATIVA
AO ETNOCÊNTRICO ANTROPOCENO: CRISTÃO,
HETERONORMATIVO, DUALISTA, CISGÊNERO,
BRANCO E MACHISTA



Detalhe da videoinstalação
Resiliência Tlacuache (2019)



INTERVIEWEES ARE IN DISAGREEMENT...

LOS ENTREVISTADOS ESTÁN E

APOCALIPSE NO PLANTOCENO

Algo antecipado pelas *Utopías Piratas* (2012), trabalho da artista norte-americana Naomi Rincón Gallardo, que viveu a maior parte de sua vida no México. Gallardo propôs uma máxima ao acompanhar a deriva do grupo de artistas punks JAR – Juventudes Autoritárias Revolucionárias: “Nenhuma história é totalmente compreensiva ou imparcial”. O mesmo pode ser dito sobre o Plantoceno de Haraway, que quer incluir na narrativa o consumo insaciável e voraz da vida do planeta pela engrenagem capitalista. “O Plantoceno força a atenção para o cultivo dos alimentos e das plantações como um sistema de trabalho forçado multiespecífico (...). A plantação depende de formas muito intensas de escravidão no trabalho (...). Considero importante incluir também o trabalho forçado de não humanos – máquinas, plantas e micróbios – em nosso pensamento”, afirmou Haraway no seminário.

Utopías Piratas antevê cenários revolucionários, onde o corpo se libera dessa engrenagem, uma vez que Naomi Rincón Gallardo exerce radicalmente a conversão da realidade em histórias especulativas que descreve como

“surrealismo mítico-crítico”. Partindo de uma metodologia de pesquisa não hierárquica, Gallardo compila entrevistas, textos teóricos, testemunhos de resistência contra a lógica necropolítica de desapropriação e destruição, para criar uma espécie de cinema experimental *queer* do ponto de vista do desejo, em que os personagens representam identidades e trânsito fluidos entre seres humanos e não humanos.

Anna Tsing em *Feral Biologies*, artigo de 2015, sugere que o ponto de inflexão do Plantoceno pode eliminar a maior parte dos refúgios, a partir dos quais diversos grupos de espécies (com ou sem pessoas) poderiam ser reconstituídos após eventos extremos (como desertificação, desmatamento). Haraway argumenta que, neste momento, a terra está cheia de refugiados, humanos e não humanos, e sem refúgios. Desse ponto de vista, o trabalho *Utopías Piratas* é um exercício de pedagogia crítica e ativismo para esse cenário, onde a pesquisa *queer* feminista, por meio de autopublicações, leituras de tarô e vídeos, denuncia as hegemonias patriarcais, assim como foram propostas as *Utopías Piratas* (2001) do livro de Peter Lamborn Wilson.



LOS ENTREVISTADOS ESTÁN EN DE

Utopías Piratas, trabalho realizado em 2012 com o coletivo JAR-Juventudes Autoritárias Revolucionárias

Stills de *Sangre Pesada*
(2018), destaque da 34ª
Bienal de São Paulo



UTOPIA PARA O PLANTOCENO

“Penso que mais do que um grande nome, na verdade, é preciso pensar num novo e potente nome. Assim, Antropoceno, Plantoceno. (...) Insisto que precisamos de um nome para as dinâmicas de forças e poderes ctonicos em curso, das quais as pessoas são uma parte. Talvez, mas só talvez, e apenas com intenso compromisso e trabalho colaborativo com outros terranos (*leia a definição do conceito na seção Mundo Codificado*), será possível fazer florescerem arranjos multiespécies ricos, que incluam as pessoas”, afirma Donna Haraway no artigo *Antropoceno, Capitaloceno, Plantoceno, Chthuluceno: Fazendo Parentes* (2018).

A artista Naomi Rincón Gallardo formula uma crítica ao eurocentrismo, ao extrativismo e ao credo do desenvolvimento a partir de uma perspectiva feminista, decolonial e antirracista. Em várias de suas obras é possível presumir a tentativa proposta por Haraway de criar parentes, que contém uma história do “estar entre”. Seu trabalho *Sangre Pesada* (2018), um dos destaques da 34ª

Bienal de São Paulo, tem como ponto de partida uma investigação sobre a mineração em Zacatecas, no centro-norte do México, onde a extração da prata se iniciou no século 16. Na videoinstalação em três canais, a artista coloca em fricção os saberes e mitos locais e a herança destrutiva dos processos coloniais e neocoloniais de exploração predatória. “Isso transforma a paisagem em um local de constante inquietação na esteira do abuso da industrialização”, explicou a artista na ocasião em que a obra foi apresentada na Bienal de Berlim, em 2020. “O México, atualmente, representa muitos dos sintomas da crise do pensamento ocidental e modernizador. Luta entre construir sobre sua promessa industrial de diminuir os problemas sociais e lutar pela preservação do patrimônio natural e cultural de seus ancestrais, deixando para trás um território árido, devastado e cheio de vestígios do que foi ou poderia ter se tornado, com uma terra que respira o rescaldo da confusão sobre as diferentes concepções de um mundo artificialmente irracional, criando um cenário fantasmagórico.”



Em *Resiliência Tlacuache*, Naomi Rincón Gallardo incorpora um gambá sagrado do povo Zapoteca

PERGUNTE AO GAMBÁ DE OAXACA

A instalação dialoga com aquilo que Haraway aventa no texto *Antropoceno, Capitaloceno, Plantoceno*,

Chthuluceno: Fazendo Parentes sobre a questão ir além das “mudanças climáticas”. Trata-se também da enorme carga de produtos químicos tóxicos, de mineração, de esgotamento de lagos e rios – sob e acima do solo –, de simplificação de ecossistemas, “de grandes genocídios de pessoas e outros seres, em padrões sistemicamente ligados que podem gerar repetidos e devastadores colapsos do sistema”.

No projeto digital *The Backroom*, iniciado em 2005 pela diretora do Museo Tamayo, Magali Arreola, com um grupo de curadores independentes de diferentes nacionalidades, é possível consultar vários documentos relacionados à obra *Resiliência Tlacuache* (2019), de Naomi Rincón Gallardo, em que singularidades comunitárias são atribuídas a diversos seres híbridos imaginários e míticos em diálogo com a espécie de gambá conhecido como Tlacuache, e sua proteção para a defesa de territórios.

A seleção inclui fragmentos de vídeos descartados, imagens de seu *blog* pessoal, parte da trilha sonora e um fragmento de entrevista com Claudia López Terroso, curandeira do Istmo de Oaxaca. O trabalho é dedicado a Rosalinda Dionicio, ativista e advogada que lutou contra projetos de mineração na região. O trabalho *Resiliência Tlacuache* (2019), propriamente dito, é também inspirado por uma série de entrevistas realizadas com a ativista zapoteca, que está envolvida na defesa de um território onde uma empresa canadense construiu uma mina. Rosalinda Dionicio sofreu um atentado em uma emboscada, mas sobreviveu.

“*Resiliência Tlacuache* é um trabalho ficcional, no qual convergem quatro personagens que se encontram em um território ameaçado pela mineração. Escolhi *tlacuache* (nome dado no México e na América Central aos gambás), porque chamam de *tlacuachitos* aquelas pessoas que suportam muitos ataques e golpes: esses animais, quando tentam roubar galinhas, são espancados, mas eles têm a capacidade de se fingir de mortos. Assim, na emboscada pensaram que tinham conseguido

acabar com a vida da ativista, mas ela conseguiu se salvar. É um trabalho que sobrepõe a criação do mundo ao conflito mineiro e que se alimenta de mitos centro-americanos”, explica Gallardo.

Uma maneira de viver e morrer bem, como seres mortais no Chthuluceno, no Capitaloceno e no Plantoceno, é unir forças para reconstituir refúgios, como propôs Anna Tsing; para tornar possível uma parcial e robusta recuperação e recomposição biológica-cultural-política-tecnológica, que deve incluir o luto por perdas irreversíveis, como afirma Haraway, que se diz também “uma compostista, não uma pós-humanista: somos todos compostos, adubo, não pós-humanos”.

O limite que é o Antropoceno/Capitaloceno/Plantoceno significa muitas coisas, incluindo o fato de que a imensa destruição irreversível está realmente ocorrendo. Não só para os cerca de 11 bilhões de pessoas que vão estar na Terra perto do fim do século 21, mas também para uma miríade de outros seres. “À beira da extinção” não é uma metáfora; e “colapso de sistema” não é um filme de suspense. Pergunte a qualquer refugiado, de qualquer espécie, assim como Naomi Rincón Gallardo indaga os *tlacuaches*, *punks* e restos de mineração em suas narrativas do fim do mundo. ■

FLORESTA PROTESTA

GUSTAVO CABOCO, ARTISTA DE ORIGEM WAPICHANA, PLANTA UMA SEMENTE DE SUA ANCESTRALIDADE NO PROJETO DE ARTE E ATIVISMO DA **SELECT**

BAYDUKURY EM CHAMAS (2020) É UM DESENHO CRIADO POR GUSTAVO CABOCO (CURITIBA, 1989) PARA SEU NOVO LIVRO *CAMPO EM CHAMAS*, EXPOSTO EM SUA INSTALAÇÃO NA 34ª BIENAL DE SÃO PAULO, INTITULADA *KANAU'KYBA (CAMINHO DAS PEDRAS)*. *Baydukury* é onça na língua Wapichana e o livro é um desdobramento da pesquisa que o artista vem desenvolvendo desde 2001 sobre suas origens na terra indígena Canaunim (Roraima), de onde sua mãe foi desterrada aos 10 anos de idade. Com o livro bilíngue português-wapichana *Baraaz Kawau (Campo Após o Fogo)*, Caboco foi contemplado com o Prêmio seLecT de Arte e Educação, em 2020, na categoria artista. Para o projeto de arte ativista #florestaprotesta, ele destaca sua *Baydukury em Chamas*, imagem-símbolo do resgate de vidas consumidas por incêndios e soterradas por séculos de violência colonial. (<https://www.select.art.br/uma-semente-wapichana/>). ■

à terra



retorno

#FLORESTAPROTESTA

GRAFISMO INDÍGENA É CONVERTIDO EM TIPOGRAFIA POR DENILSON BANIWA PARA PROJETO DE ATIVISMO AMBIENTAL DA **SELECT**

A PRIMEIRA PINTURA QUE DENILSON BANIWA CONHECEU, FOI A CORPORAL, COM TINTAS EXTRAÍDAS DO CRAJIRÚ. Os desenhos gráficos e as narrativas que eles carregam atravessam as diversas mídias experimentadas pelo artista amazonense em sua prolífica e rica trajetória. Para o projeto #florestaprotesta, Baniwa desenvolveu uma tipografia em que texto e imagem se articulam em grafismo. ■



ENTREVISTA / MARIA THEREZA ALVES

“O COLONIALISMO VIGENTE NO BRASIL É MANTIDO EM SEGREDO PÚBLICO”

Ética relacional pauta as obras e projetos da artista que fez da construção do espaço para vozes, arte, escritos, ciências, histórias e política indígenas o trabalho de sua vida

JULIANA MONACHESI E PAULA ALZUGARAY

Descolon



MARIA THEREZA ALVES É A ARTISTA BRASILEIRA MENOS CONHECIDA DOS BRASILEIROS. APESAR DE PARTICIPAÇÕES IMPORTANTES EM EXPOSIÇÕES POR AQUI – 29ª BIENAL DE SÃO PAULO (2010); CÃO SEM PLUMAS (2014), NO MAMAM, NO RECIFE; 32ª BIENAL DE SÃO PAULO (2016); 2ª FRESTAS TRIENAL DE ARTES (2017), ENTRE OUTRAS –, O EXTENSO CURRÍCULO DA ARTISTA, QUE SOMA MAIS DE 200 EXPOSIÇÕES NA EUROPA, PRIORITARIAMENTE, MAS TAMBÉM EM TODOS OS QUATRO CANTOS DO GLOBO, ALÉM DE SUA CONTRIBUIÇÃO POLÍTICA PARA MOVIMENTOS EM DEFESA DOS DIREITOS INDÍGENAS NO BRASIL, ESCANCARA A PERGUNTA: POR QUE NÃO CONHECEMOS EXTENSAMENTE A OBRA DE MARIA THEREZA ALVES?

O trabalho comissionado pela segunda edição da Trienal de Sorocaba nos oferece uma boa pista para começar a responder. Um Vazio Pleno (2017) era um manifesto contundente, formalizado como antimonumento, inserindo réplicas de cerâmicas indígenas que a artista encontrou no Museu Histórico Sorocabano, em sulcos feitos no chão em espaços públicos com monumentos erigidos aos “heróis” da colonização, como o bandeirante que fundou a cidade. O mesmo dispositivo aparece em sua proposição para a 22ª Bienal de Sydney (2020), de reproduzir a Casa de Maria (índigena nascida em 1885 que Alves sempre considerou a heroína do povoado onde nasceu, no Paraná, por admitir sua ancestralidade), replicando suas dimensões e formato no piso do espaço expositivo: essa “demarcação” ou “re-marcação” de território, negando a estratégia colonial – de erigir monumentos –, poderia ser uma extensão do pensamento decolonial a um outro, demonumental, como também sugere a obra *Chico Mendes, Los Anti-Heroes y la Ley de Gravedad* (1991), em que a artista opera na tensão entre homenagem, resistência e manifesto antimonumental. Seria devido a esta opção deliberada por atuar nos vazios, interstícios e silêncios, recusando a lógica da opressão, que sua obra tem pouca visibilidade no Brasil? Mas e quanto à sua trajetória política? Maria Thereza trabalhou no Conselho do Tratado Internacional do Índio, em 1978, e fez a primeira apresentação contra a ditadura brasileira sobre as violações dos direitos humanos dos povos indígenas, na Comissão de Direitos Humanos da ONU em 1979. “Pouco depois, encontrei-me com Tupã-Y Guarani, que me pediu que, em vez de trabalhar para fazer uma organização indígena nacional brasileira (que havia sido criada um mês antes de eu conhecê-lo, a UNI – União das Nações Indígenas), eu continuasse trabalhando na política internacional, em apoio às lutas pela terra”, conta à **seLecT**. Então, Alves

fundou o Centro de Informações do Brasil, para fazer *lobby* contra o governo brasileiro e também se envolveu com partidos políticos como o PT e, insatisfeita com as opções políticas no Brasil no início do retorno da democracia, fundou com dois amigos, em 1987, o Partido Verde, em São Paulo. “Conseguí colocar os direitos às terras indígenas como item 2 da agenda política do partido. Foi uma experiência exaustiva, e depois de alguns anos percebi que era através da arte que eu poderia fazer um trabalho capaz de contestar de forma mais significativa a realidade do Brasil – a colonização.”



Chico Mendes, Los Anti-Heroes Y La Ley De Gravedad (1991), instalação em homenagem ao ambientalista, assassinado em 1988; Nas páginas de abertura, detalhe e retrato da artista em frente à obra *Decolonizing Brazil / Descolonizando o Brasil* (2018)

“NA MOSTRA HISTÓRIAS MISTIÇAS, OS CURADORES MENCIONARAM QUE HAVIA 1 MILHÃO DE PESSOAS INDÍGENAS NO BRASIL – UMA VEZ QUE HOJE VIVEM QUASE 1 MILHÃO. BEM, PARECE QUE OS BRASILEIROS NÃO SÃO TÃO RUINS QUANTO OS OUTROS COLONIZADORES, NÃO É?”

seLecT: Você integra a primeira geração de artistas ativistas pelos direitos indígenas não apenas no Brasil, mas nas Américas, tendo se tornado membro do International Indian Treaty Council, em Nova York, aos 17 anos. Podemos dizer que é nesse momento que começa o seu ativismo no Brasil?

MTA: Vindo de uma família que foi obrigada a mudar, ou se mudou, de um lugar para outro (como tantos brasileiros), eu não restringiria meu ativismo em relação ao país a momentos em que vivi no Brasil, pois isso permitiria ao Estado-Nação definir minhas prioridades, responsabilidades e ações de acordo com suas agendas. Meu ativismo (no) Brasil começou na minha adolescência, quer eu estivesse morando lá ou não.

A fotografia que fez do líder Tupã-Y Guarani, em 1980, em Mato Grosso do Sul, é a imagem de abertura de seu website. Qual é a importância dessa imagem em sua trajetória? E para onde ela a levou?

Tupã-Y Guarani, o grande ativista da terra, foi meu mentor. Sua imagem está aí para me lembrar de minhas responsabilidades para com a comunidade, que é uma das três que me formaram, que considero minha comunidade primária. Isso não significa menosprezar minha bisavó paterna negra, Maria Peppe, mas uma questão de influências de diferentes membros da família e de como cada um se define culturalmente. Isso se torna a base de como eu atuo como artista, escritora, poeta, designer e ativista.

Você é também uma crítica do colonialismo antes que o pensamento decolonial se tornasse um movimento social e artisticamente ativo. Em 1996, respondeu ao absoluto desconhecimento de causa do curador Peter Weiber com o livro *A Brief History of Colonialism*, apresentando a troca de correspondência entre vocês por causa do convite para participar da mostra *Inclusion: Exclusion*. Em que medida vários temas tocados por seus trabalhos – feminismo, capitalismo, neoliberalismo, imigração, direitos humanos etc. – se fundamentam nessa crítica ao colonialismo?

O colonialismo é o roubo e a destruição da terra, dos seres da terra, dos recursos, bem como das culturas e das línguas. Usei vários meios para tornar visível o colonialismo vigente no Brasil, que é mantido em segredo público, como diria Michael Taussig. Comecei, quando estava na academia de arte em Nova York, voltando para o povoado do meu pai no Paraná, em 1983, e também para o lugar de minha mãe, no interior de São Paulo, e perguntei: “O que queremos contar ao mundo sobre nós?” Naquela época, não se ouvia a voz da população rural, fossem eles indígenas, camponeses ou caiçaras, e as pessoas sabiam que o capitalismo (usassem esse termo ou não) destruía as possibilidades de bem-estar. O resultado foi o livro *Recipes for Survival* (Receitas para a Sobrevivência), que consiste em textos, fotografias e poemas, mas demorou mais de três décadas para ser publicado.

Você já se relacionou com a teoria ecofeminista de alguma forma? Como?

Embora eu tenha crescido em Nova York, não conseguia me identificar com as feministas de lá, na época, pois era um movimento de classe média branca. Já no Brasil, no fim dos anos 1970 e início dos 80, encontrei-me com diferentes grupos feministas. Por exemplo, um grupo radical que pensava, por causa do meu português com sotaque americano, que eu só poderia ser uma agente do governo dos EUA. Houve outro encontro com uma escritora feminista. Quando entrei em sua casa, ela criticou a empregada por escutar seu radinho, que não soava alto; e outras críticas continuaram durante nossa conversa. Minha mãe foi empregada doméstica desde os 9 anos. Então, eu entendi que o feminismo não incluía alguém como eu. Acredito que o Feminismo Comunitário de Julieta Paredes está mais de acordo com o que considero um feminismo para as Américas, levando em consideração a importância do feminismo e da comunidade – e que pede o apoio contínuo de todos os membros da comunidade para um feminismo cotidiano. É um feminismo que, por causa da base indígena, leva em consideração a terra, os seres e as diferentes comunidades de seres.

Tupã-Y Guarani (Marçal de Souza), 1980, fotografia de Maria Thereza Alves feita em Aldeia Campestre, Mato Grosso do Sul





Seeds of Change: New York - A Botany of Colonization (2017),
exposição individual de Maria Thereza Alves no Vera List Center/
Sheila C. Johnson Design Center, The New School, em Nova York

Gramsci disse há quase cem anos: “O velho mundo está morrendo. O novo demora a nascer. Nesse claro-escuro, surgem os monstros”. A frase aplica-se hoje, quando os monstros se mostram em plena luz do dia. Mas e o novo, você consegue ver o novo nascer nas narrativas indígenas que surgem hoje no campo da arte contemporânea, da literatura, das ciências sociais?

Tenho um cartaz dessa citação pendurado no meu estúdio. E ali perto uma gravura da Floresta de Pé, de Denilson Baniwa. A construção do espaço para vozes, arte, escritos, ciências, histórias e política indígenas tem sido uma prioridade em meu trabalho de vida. Demorou muito para que esse espaço surgisse no Brasil. E o nível de racismo casual contra os intelectuais indígenas no país é bastante chocante, mas invisível para a maioria dos brasileiros. Fiquei triste ao fazer uma visita com uma líder ativista e seu marido não indígena ao Museu Nacional do Índio

Americano, em Nova York, onde na seção de arte contemporânea estavam expostos alguns exemplos de pinturas modernistas feitas por artistas renomados. Ele achou que fossem de pintores não indígenas, e expliquei que todas as obras de arte eram de artistas indígenas. Ele ficou visivelmente surpreso, e isso porque, em seu modo brasileiro racista casual, embora seja casado com uma indígena e tenha uma filha com ela, ele ainda acredita que o indígena não é capaz do que ele vê como “verdadeira” inteligência ocidental. Ele não conseguia imaginar que, para fazer uma pintura de paisagem clássica, basta ter acesso a um pouco de tinta a óleo, uma tela, pincéis e algumas aulas – que não fazer uma pintura a óleo clássica não significa não ser um artista ou não ter inteligência. A filha deles estava presente e ouviu e viu tudo isso. Portanto, há um longo caminho a percorrer para que esses espaços em que os jovens pensadores indígenas estão entrando sejam solidários e não tóxicos.

“O QUE ACONTECERIA SE A SOCIEDADE BRASILEIRA FOSSE SINCERA E ADMITISSE O GENOCÍDIO DE 30 MILHÕES DE INDÍGENAS NO BRASIL?”

A ideia do novo que demora a nascer remete ao seu trabalho *Seeds of Change (Sementes de Mudança)*, que se refaz em cidades portuárias europeias e aborda questões relacionadas à identidade geopolítica a partir do deslocamento de sementes que podem ficar centenas de anos “em estado de dormência”. Você tem planos de realizar esse trabalho no Brasil? O que representaria deslocar esse trabalho para cá?

Vejo as sementes dessa obra como testemunhas de histórias ocultas e complexas do colonialismo. Fiz a iteração de *Seeds of Change: New York – A Botany of Colonization (Sementes de Mudança: Nova York – Uma Botânica da Colonização)*, que me deu a possibilidade pela primeira vez de pesquisar a “flora de lastro” nas Américas, e o que surgiu foram as histórias de genocídio dos povos indígenas, de escravidão, migração, destruição e alterações massivas e violentas de terras, sem consideração pelas necessidades de outros seres que não os humanos, e o valor da terra como propriedade imobiliária. Durante a pesquisa, fiquei surpresa ao descobrir o grau em que o lastro (dos navios), feito de terra, pedras, rochas, foi removido da Costa Leste dos EUA e levado para a Europa, e o quanto dessa costa acabou em Nova York. Isso continuou bem adiante na história do lastro, até 1950, com a Segunda Guerra Mundial prolongando por quatro décadas o período em que o lastro sólido foi habitualmente usado. A Baía de Bristol, em Manhattan, é chamada assim porque são os restos da cidade bombardeada de Bristol, na Inglaterra, que vieram como lastro em navios dos EUA que entregaram armas militares aos Aliados e voltaram com nada além disso, pois não havia comércio durante a guerra. O trabalho de pesquisa de lastro no Brasil muito provavelmente revelaria as sementes que chegaram com o lastro nos navios que transportaram africanos escravizados. Ao mesmo tempo, devemos ter em mente que, durante os primeiros 200 anos de São Paulo, a economia baseou-se na venda de índios escravizados – alguns eram transportados por navios e, portanto, necessariamente haveria lastro.

A colaboração sempre foi central na sua prática criativa, tendo cooperado com comunidades indígenas no México e no Brasil. Seu trabalho mais recente nesse sentido é *Descolonizando o Brasil (2018)*, com a participação de estudantes indígenas da UFSCar. No ano anterior, você havia participado da Trienal do Sesc Sorocaba, evidenciando o apagamento da história indígena na cidade. Como se dão essas linhas de diálogo?

A feitura da obra foi um processo que começou com *The Full Void (O Vazio Pleno)*, uma obra encomendada pela Trienal Frestas, que teve Daniela Labra como curadora. Havia uma excelente equipe de produção liderada por Alita Mariah, que facilitou o trabalho. Como artista, começo com um conceito e gosto de ver aonde ele pode chegar e que direções podem ser interessantes para o local onde o trabalho será realizado, para a comunidade daquele lugar, e para uma discussão com o mundo da arte. A definição de orçamentos para exposições geralmente impede esse processo, mas a equipe Frestas e o Sesc conseguiram deixar espaços abertos para mim – um caso tão raro, pelo que agradeço a todos eles. O Vazio Pleno foi uma tentativa de olhar criticamente para a história da cidade de Sorocaba e sua relação com os povos indígenas. Houve uma instalação pela cidade, algumas palestras, além de um *workshop* com os alunos indígenas da UFSCar, que foram convidados a entrevistar seus colegas não indígenas e questioná-los sobre os povos indígenas no Brasil. Outro elemento do *workshop* foi uma compilação de pensadores indígenas que publicaram ou foram artistas consagrados no México, EUA, Canadá, Austrália e Nova Zelândia. Infelizmente, na época, ele não incluiu pensadores indígenas brasileiros, que não foram publicados devido ao racismo dos brasileiros. Após a conclusão desse projeto, os alunos solicitaram que eu fizesse um trabalho que tornasse as línguas indígenas visíveis no *campus*, onde nenhuma língua indígena é ensinada. Eles também pediram que eu voltasse para fazer um livro com elxs sobre pensadores e ativistas indígenas no Brasil. Em troca do generoso apoio do Sesc e de uma equipe de produção liderada por Samantha Alves (não solicitei honorários de artista e também concordei em realizar um *workshop* gratuito para artistas locais não indígenas), foi feito o *Decolonizing Brazil (Descolonizando o Brasil)*. Esse trabalho consistiu num livro com ensaios escritos pelos alunos, performances, revistas de idiomas, vídeos, peças teatrais, ensaio fotográfico e trabalhos em áudio em língua indígena, tudo feito pelos alunos. Durante a realização do primeiro trabalho, *A Full Void*, me preocupei que os alunos tivessem um refúgio seguro quando viessem do *campus* universitário para a cidade, que fica a uma hora de ônibus. Assim, o processo aproximou os alunos do Sesc, e logo foram convidados a trabalhar em diversos projetos, inclusive na organização de um programa para o Dia do Índio. Hoje, o Sesc continua apoiando os alunos indígenas da UFSCar com solicitações de palestras e apoio para a realização de trabalhos em vídeo. Uma aluna, Silea, hoje é estagiária na exposição Frestas.

OIKOVYTERI ITEKO'A MÔINGUEVYA

Jasy'ko'i moko'i pa 2020 Yvy Tekoha Jaguapirú Dorado-pygua, Teko'a Ka'aguy turō Mato Grosso-pygua do Sul ro'ýsague, Brasilpy-gua



Brook Garru Andrew, curador da 22ª Bienal de Sydney, lendo o jornal OIKOVYTERI ITEKO'A MÔINGUEVYA [Decolonization Continues] (2020), parte da instalação da artista na mostra



Você conceberia a possibilidade de a obra *Los Anti-Heroes y la Ley de Gravedad*, sobre o assassinato de Chico Mendes, se tornar um memorial, como existe o memorial às vítimas do massacre de Eldorado dos Carajás, no Pará?

Sim, é possível, desde que seja feita de forma a questionar a visão do Estado sobre o trabalho e a vida de um ativista, mas ao mesmo tempo permita que o espectador se coloque no papel da vida cotidiana de lutar pela terra e seus seres.

Na obra comissionada pela Bienal de Sydney, em 2020, OIKOVYTERI ITEKO'A MÔINGUEVYA (Decolonisation Continues), também colaborativa, você desenvolveu com integrantes da Reserva Jaguapiru, em Mato Grosso do Sul, o primeiro jornal em guarani, editado por Ke'y Rusú Katupyry e Verá Poty Resakã. O dicionário de Krenak-Português, que foi uma possibilidade de reavivar a língua materna entre os Krenak, não é acessível a brasileiros não indígenas; a proposta de um jornal guarani foi pensado para ser lido também em português ou não? É possível indígenas e não indígenas dialogarem hoje no Brasil?

Para o dicionário Krenak-Português, foi um pedido da comunidade Krenak que a publicação não ficasse disponível para brasileiros não indígenas, pois Shirley Krenak argumentou que os brasileiros estão nos matando há muito tempo. No caso do jornal, a comunidade guarani solicitou um veículo no seu idioma e que houvesse uma tradução para o português, o inglês e também em Dharug, a língua local de Sydney, para que a violação dos direitos indígenas fosse conhecida por todos. É necessário que cada comunidade com sua longa história de violência, primeiro da colonização portuguesa e depois da colonização brasileira, decida quais compromissos são necessários e possíveis.

Y RUSÚ KATUPYRY 47 ARA

guare xe mitã-rusú akue, opa mba'e ahecha ojehu, ore ave'i ronhemo'i akue upe jehuvare upe te'yi kaiowá jeporu akue herava tembetá, upe ara umi nhanderú kuera oipyhy umi mitã mongara'ipe guará há ojuru kutu upe tembeta omo'i haguã upe ijuru'a kutu. Upeva niko araka'e upe hi jeporu vo'i ra'e upeva ijehe kueryre entero akue oiporú upe arandu poráva ijehe-gua. Entonse opa mba'e ahecha che, umi nhanderú kuera upe ara-pe ombopu turunhe'epe upe mimby pú poráva upevarupi há'ekuera otalha há onhokombisa mo'opy oikota upe ervu há guaxire jevy'a hagua. Upexarupi umi nhande sy há nhanderú ombopiro'y upe tekoha há omongy hagua jerure upe nhande Rú guaxúpe. Upexa ojoko ave'i, yvytu pochy, umi oky pochy tormenta-mi he'iva, há umi tembi'u temiti hoky porá as'yju ete akue, há umi y hesakã verá je'yu hagua opa mba'e opa ko arape hina já'ikoha type. Upexa xe umi ojehu akue xe akãgui ndose'iri arata chendive há ambohasata umi jary kua'a umi mitãnguepy.

Pete'i jehu akue ave'i hina upe che mitãro guare ahendu akue niko araka'e upe tucha mburuvicha guarani te'e heryva Tupã'i ojejuka niko upe arape, umi mba'iry malixa ojuka'uka ixupe onhoráirõre ore serejo-re há otu'u te'e ore ava kuery guarani-re upe arape, há'e akue pete'i mburuvicha oravavy akue oparupi umi tekove onhangarekova umi o sufrivare upe teko kane'o upeagui jeko ixupe ojuka omokyryty haguã, pero há'e upe Tupã'i oheja oreve anga guive roiko vyteri hagwã roheka ore jupe serejo-rã Upe teko-gui xe Aiko amombe'u há ave'i entero mbo'ehara ochuka nhande ra'y kuera-pe há ore re'imi'áirõ pe upexa hina ojehu. Upeima ae katu ave'i umi oparupi ojehu akue ave'i upe nhemokitiri iuru orehegui oikogui onhoráirõ, upe

MBO'EHARA GUARANI KUNHA VERÁ POTY RESAKÃ ARAPOTY 32 JASYPEVE YVY JAGUAPIRU-PY.

Memorial

Xe pete'i mbo'ehara, upe mba'e marandeko mandu ro'ysá xe ndacheresa'rai mo'aini upe che ague omombe'u akue cheve xe mitã-kunha py'ahũ guare upe xe-rú rú heryva Tani, omombe'u upe teko ava guarani mba'echapa upe tenonde guiv nhande jaikota raka'e, há'e omombe'u oreve umi ire-mi'áirõ-pe mba'echapa ijakasota araka'e upe ara guive, há'ema oguereko mixi yvy umi mba'irõ omboju'o pa akuere upe yjvy kuery, pero upe vo'i há'e onhoty opa mba'e temitirã omongar hagua umi ore kente kuera, upe'õ jeko ndoikoi akue vave'a, umi opa onhenhotyva hoky ome'e hogu hapokue yva upe'agui oima -akue opa tembi'u ja heta. Há'e he'i ave'i upe ara umi ro'y há ama'õ upe hi araitepe, ndaiporí araka'e jejavy nhenhoty hagwa temty.

Upe he'i akue cheve ave'i pete'i mba'e rasyva upe nhandejary niko oime oparupi hina, ho'arõ pete'i mba'erogue, yvyturo, okyro, tembi'u õumaram heta há'y porã upepe há'e he'i nhandejary R te'e oime onhangareko nhanderehe. Há upe jav ave'i akue omboguahe ichupe niko upe herav Guarani Marçal Tupã'i ojejuka jeko upe i tek hape omba'apo type heryva yvy takuapiri-pe upe há'e omba'apo akue onhangareko umi nhande reko tapichare, upepe ojuka ixupe, upei upe oivoite omombe'u upe py'a rasy, há niko raka'õ ore upe roiko-hape upe tupa'i omba'apo akue upe che aguela ndive araka'e upechu omombe'u oreve

No próximo ano se “comemora” o centenário da Semana de 22, um evento elitista que serve de marco inaugural do roubo das narrativas e cosmogonias indígenas para inventar o “modernismo brasileiro”. Você já abordou o tema muitas vezes, como ao afirmar que “essa ideia modernista, que teve a função de escorar o nacionalismo, não é mais válida numa época em que a importância de reconhecer as diferenças e dar agência à alteridade é pertinente na construção de novos modelos para a possível sobrevivência da sociedade”, ou no seu longo manifesto sobre canibalismo no Brasil desde 1500. Você acredita que, no caminho lento das “restituições” de roubos de artefatos durante guerras e invasões etc., algum dia seja possível restituir aos povos originários das Américas parte do que foi expropriado? O que considera que seria uma conduta ética nesse sentido por parte do Estado brasileiro?

O genocídio foi avassalador, mas continua ocorrendo, resultando em estratégias constantes dos brasileiros para minimizar sua participação na realidade colonial de sua construção. Na mostra Histórias Mestiças (2018), os curadores mencionaram que havia 1 milhão de pessoas indígenas no Brasil – uma vez que hoje vivem quase 1 milhão. Bem, parece que os brasileiros não são tão ruins quanto os outros colonizadores, não é? É trágico que esse número tenha sido usado. Significa que a sociedade brasileira, mesmo quando “trabalha” as questões indígenas, se afasta do processo de confronto verdadeiro com sua violência contínua contra os povos indígenas, e essa cegueira deliberada deu à sociedade brasileira um lugar para se posicionar – literalmente –, isto é, cada passo dado por um brasileiro está em terra indígena a todo momento, e isso nunca é reconhecido. O que aconteceria se a sociedade brasileira fosse sincera e admitisse o genocídio de 30 milhões de indígenas no Brasil? Como o Estado brasileiro restituiu 30 milhões de pensadores, engenheiros, poetas, fazendeiros, caçadores, professores, filósofos, escultores, pintores, joalheiros, designers, físicos, religiosos, médicos, mães, pais, entre outros? Uma forma de começar é colocar o indígena como central para uma possibilidade de Brasil. Que os indígenas sejam os primeiros, em vez de os últimos, a ser lembrados ou reconhecidos – quando não são realmente mortos. Que seja feita a demarcação imediata das terras, como um local para iniciar um processo de cura de 500 anos de genocídio, roubo e estupro de terras e recursos. Para as terras que foram tomadas e que não podem ser demarcadas devido à ocupação urbana, então aluguéis devem ser pagos às comunidades indígenas locais.

Seeds of Change: New York - A Botany of Colonization (2017)

Você diria que os processos de resgate e afirmação identitária indígena estão hoje baseados em processos de canibalização da cultura ocidental por artistas nativos?

É estranho que, embora tenha havido tanta persistência em destruir a cultura indígena, ao mesmo tempo a cultura do colonizador-destruidor exige que os indígenas mantenham a “pureza”. Uma vez, na aldeia de Matsunoyama, nas montanhas do Japão, um dono de pousada local convidou meu parceiro e eu para um passeio. Em sua pousada tradicional, com tatames e comida colhida na região, ele tinha toca-discos de todos os tipos, que tocavam gravações originais de jazz enquanto comíamos vegetais locais, encontrados apenas nessas montanhas. Ele veio vestido com seu quimono do dia a dia e com sandálias altas de tamanco Geta de madeira, dirigindo um carro esporte vermelho brilhante e veloz. Fomos levados a uma casa tradicional japonesa do século 17, da qual ele cuida, e nos mostraram os móveis e a área de cozinha, que é um poço no centro da casa, juntamente com seus utensílios de cozinha. Ele tinha orgulho de cuidar e manter seu passado visível. Achei que é assim que a cultura pode ser, quando você é livre para escolher elementos do contemporâneo e de diferentes culturas que falam com você. Será que esse canibalismo não é apenas uma cultura viva participando da vida e de suas complexidades de que todos nós gostamos? Por que não comemorar um cogumelo, um quimono, uma panela de barro e um belo carro esporte vermelho enquanto se ouve Billie Holiday?

Sua prática também inclui forte generosidade, disponibilizando livros, revistas, vídeos, conversas, documentos e conteúdos em seu website. De que forma essas práticas podem estar informadas por uma atitude feminista e antipaternalista, estabelecendo outro *modus operandi* na arte e em suas relações?

As feministas que conheci no início da vida não eram pessoas atenciosas ou generosas, então essa referência realmente não existe para mim. Acho que foram os elementos culturais não europeus da minha família que fomentaram essa generosidade. Por exemplo, meu pai, quando distante da sociedade ocidental, ou seja, sempre que pode exercer a liberdade de ser quem é, as possibilidades indígena e negra de ser, consideraria que sua filha tinha tanto espaço quanto a voz de qualquer adulto. Ele continua generoso, haja ou não dinheiro ou comida suficiente em casa para isso. ■

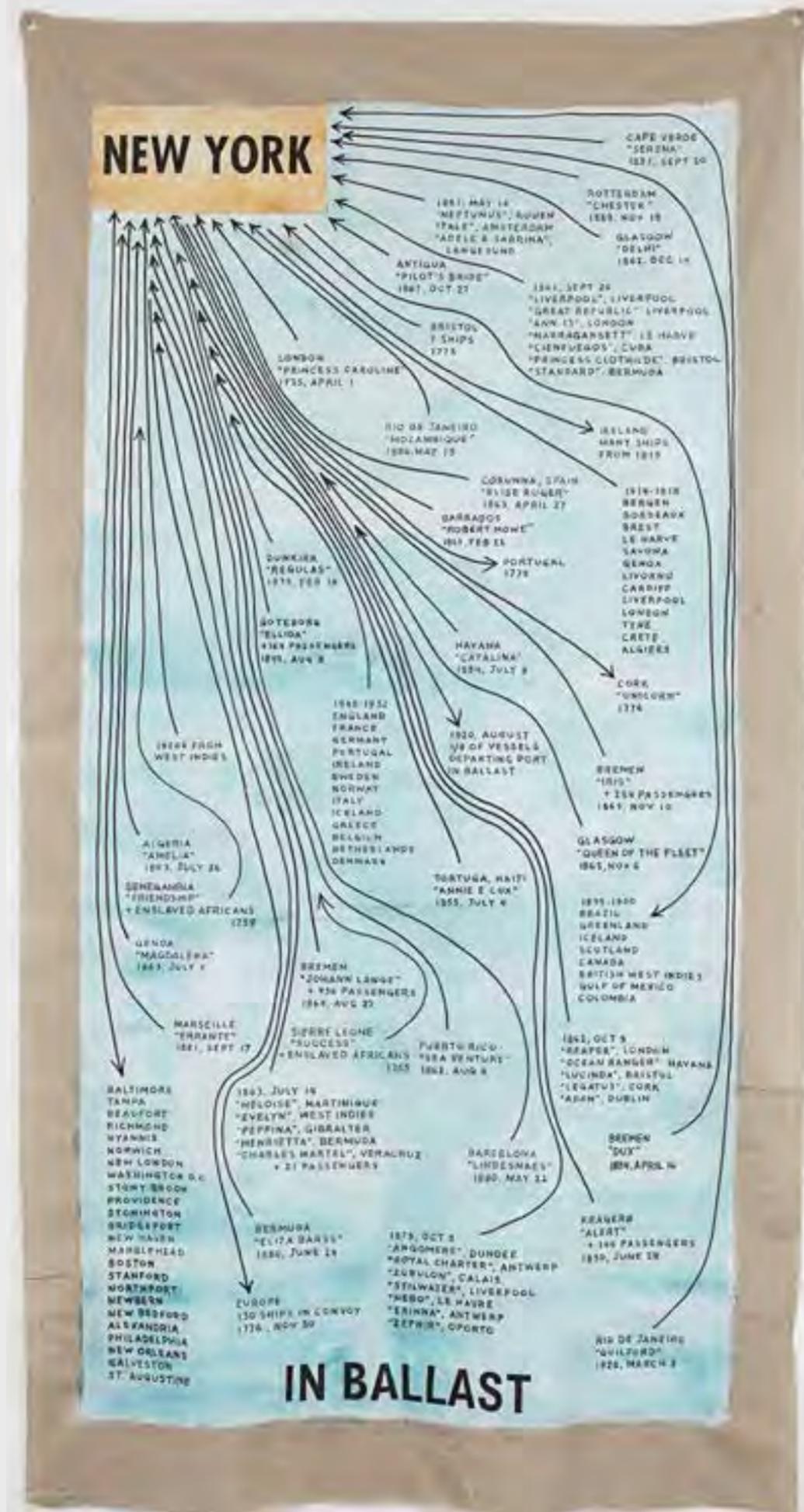


FOTO: NICK ASH | CORTESIA DA ARTISTA

#FLORESTA PROTESTA

A PARTIR DE IMAGEM APROPRIADA DE VÍDEO SOBRE A EVOLUÇÃO DO DESMATAMENTO NA AMAZÔNIA, NINA LINS SINTETIZA EM CARTAZ A LINGUAGEM DO CHOQUE

BASTAM TRÊS ELEMENTOS PARA CONTAR UMA HISTÓRIA COMPLEXA. São eles: dois *frames* de uma reportagem sobre a destruição da Amazônia apropriada da internet, dois números e um texto. A síntese operada no cartaz criado pela artista Nina Lins (1994) para o projeto #florestaprotesta tem o poder de chocar pela simples exposição de duas tonalidades de preto em imagens aéreas da Floresta Amazônica, feitas em 1988 e 30 anos depois. Nina Lins busca em seu trabalho pontos de contato entre artes visuais e design gráfico. A partir de referências do universo impresso, desenvolve uma produção plástica baseada em processos de cópia, desgaste e erro de imagens já existentes, estabelecendo contato tanto com o contexto no qual elas circulam quanto com os materiais das superfícies de impressão. ■





CANTO COLETIVO

Bienal reúne artistas em um canto contracolonial que dá voz aos que a modernidade calou, fez gritar de dor ou classificou como ruído subalterno

PAULA BRAGA

A 34ª Bienal de São Paulo faz jus à polissemia do verbo curar. Para quem vive desde 2016 com a dor do golpe e ainda luta diariamente contra as investidas do bacilo fascista, a curadoria desta edição funciona como uma poção revigorante da força de vida. Em um país corrompido pela pequenez, a bienal traz Marielle gigante e inescquecível, em obra de Paulo Nazareth. Do fogo que consumiu o Museu Nacional sai ileso o meteorito Santa Luzia, imperturbável em seus milhões de anos de idade. Materializações da grandeza e da perenidade, essas duas escolhas da curadoria dão a receita do restabelecimento: implantar integridade na medula deste país. Os 14 enunciados que organizam a mostra puxam o canto que une obras, escritos e concei-

tos de mais de cem artistas, em um coro contracolonial que consegue a comunhão de várias pautas em torno do combate fundamental: dar voz aos que a modernidade calou, fez gritar de dor ou classificou como ruído subalterno. Como em todo coro, os enunciados disparam a mágica estética da construção de uma coletividade. A caminhada pelos três andares da exposição principal da Bienal consegue estabelecer um entusiasmo que remete a uma expressão usada por Hélio Oiticica (1937-1980), artista que dá nome a um dos enunciados: sente-se “pisando a terra novamente”, ou seja, vinculado à alegria de pertencer a um todo que dança e canta para se fortalecer e combater aquilo que Oiticica constatou em 1978: há um programa de genocídio em andamento.

Depois de promulgado o AI-5, Hélio Oiticica decidiu viver em Londres e em Nova York. Ao retornar ao Brasil, em 1978, percebeu o dano que a ditadura militar causou à vida nacional, em muitos aspectos. Seus amigos da Mangueira haviam sido presos ou assassinados, o que o levou à constatação de genocídio que, lida hoje, embaralha presente e passado, e levou-o a

A partir da esquerda, no alto, *Tantas Vezes Apümngeiñ* (1991), de Sebastián Calfuqueo; ao meio, *Boca do Inferno* (2021) e, à direita, *Presunto e A Carga* (1968), ambas de Carmela Gross

conceber a obra *A Ronda da Morte*, deixada pelo artista em forma de projeto. Ainda que as regras de distanciamento social, devido à pandemia de Covid-19, inviabilizassem a montagem pós-tuma, a obra comparece duplamente na exposição. Na aparição em papel, é um *fac-símile* do projeto original, que descreve uma tenda escura e fechada, dentro da qual luzes estroboscópicas giram e pessoas dançam música de discoteca, enquanto do lado de fora homens a cavalo rondam a festa. Considerando que a Bienal foi aberta ao público no dia 7 de setembro de 2021, com o país sob ameaça de mais um golpe de Estado, o pavilhão pôde ser entendido como a tenda da festa. Houve dança e canto naquela abertura, apesar dos cavaleiros da morte.

Próxima à descrição da obra de Oiticica, a impactante escultura de Sebastián Calfuqueo (Santiago, 1991) representa um torso segurando – ou transpassado por? – uma enxada. O

rastros desse lavrador são as palavras “*Tantas veces apümngeiñ*”, ou *heo* em referência ao assassinato de membros da nação Mapuche durante a ditadura militar no Chile. As palavras parecem escorrer da figura que, feita de barro, tem um brilho vítreo. Em um monitor próximo à escultura, um vídeo mostra o artista cavando a terra, enquanto pronuncia nomes das famílias Mapuche cujos parentes desapareceram.

Lembrar para que não se repita? Só não se repetirá se formos capazes de elaborar as lembranças. Nas obras *A Carga* (1968) e *Presunto* (1968), de Carmela Gross, lonas de caminhão aparecem envelhecidas quando comparadas às fotografias das mesmas obras expostas na 10ª Bienal de São Paulo, a Bienal do Boicote, de 1969. Não se sabe o que há por baixo das lonas, mas o barril que completa o trio de obras invoca o pesadelo dos afogamentos nos porões da ditadura. O retorno do mesmo é aterrador. Carmela Gross, então, repete a revolta, gravando centenas de vezes, dia após dia, borrões cujas formas se originaram em imagens de vulcões, que a artista altera, transporta para outros suportes, elabora em desenho. Algo espregueada para entrar em erupção. E quando explodir, vai escorrer em canto de alívio, em comunhão com a terra e com os povos que vêm segurando o céu, suas estrelas e meteoritos, com espíritos gigantes da resistência. ■



CURADORIA

O HÚMUS-CENO DE MARI FRAGA E A VIDEOMILITÂNCIA ÚMIDA DE BARBARA MARCEL CONVIDAM A PENSAR NO PRÓTAGONISMO DAS MULHERES NA DEFESA DA TERRA

Foto da série *Meia-vida (Carbono)*, 2011, de Mari Fraga; e, à direita, detalhe do vídeo *Humo Sobre los Humedales* (2019), de Barbara Marcel

GUERRILHEIRAS DA TERRA

NINA GAZIRE



Acima, documentação da Experiência *Agente Húmus*, de Mari Fraga, ação que ocorreu este ano no Instituto Goethe; na página ao lado, acima, detalhe da instalação *Minério Hemorragia* (2018); e, abaixo, *Fosso Fóssil* (2016), ambas de Fraga

“A AGENTE HÚMUS ASSUME IDADE FÉRTIL PARA NOVAS INCUBAÇÕES NÃO MOLHADAS OU MOLDADAS”, DECLARA A ARTISTA CARIOCA MARI FRAGA SOBRE SUA ENTIDADE FICÇÃO AGENTE HÚMUS, INSPIRADA NAS TEORIAS DE DONNA HARAWAY E IMAGINADA À ÉPOCA DE SEU DOUTORADO NO ANO DE 2016. ESSA ENTIDADE SERIA “UMA AGENTE DE FERTILIDADE QUE PROMOVE UMA COMPOSTAGEM CULTURAL E POLÍTICA”, DEFINE.

Nascida como uma personagem conceitual, a Agente Húmus transveste-se de táticas de guerrilha e imanências para zonas autônomas temporárias, como define o historiador Peter Lamborn Wilson, mais conhecido como Hakim Bey. Uma dessas transações da Agente Húmus ganhou forma durante a semana Laboratórios do Sensível – Intervenções Artísticas do Ecofeminismo, no início de 2021, por meio de uma oficina promovida pelo Goethe Institut. Líder do Grupo de Estudos de Arte e Ecologia da Escola de Belas Artes da UFRJ, Fraga estendeu uma das ações da personagem oferecendo kits aos participantes para criarem bombas de sementes inspiradas nas vênus paleolíticas.

A ideia era lançar as bombas pela cidade, em jardins, terrenos baldios, zonas com escassez “de tecnologias, que possam promover abundância”. Afinal, com o elemento humano e os restos em decomposição dessas áreas, “corrói-se o progresso em algo que ainda não tem nome”, defende o manifesto da Agente, que propõe a substituição do termo Antropoceno por

Húmus-ceno, uma era geológica utópica imaginada pela artista. “As agentes húmus são minhocas, fungos, movimentos de agroecologia, permacultura e mulheres que são como ervas daninhas, resistentes ao concreto e à opressão. O capitalismo é um movimento de contenção em que as únicas abundâncias geradas são o lixo, a poluição e as doenças físicas e mentais”, defende Fraga, que trabalha as confluências entre corpo e terra há mais de dez anos.

Em residência artística no Akiyoshidai International Art Village, no Japão, em 2007, ela iniciou a criação de uma linguagem a partir da matéria-prima/conceito: carbono. Além dos trabalhos em nanquim (pigmento à base de carbono), Fraga teve a oportunidade de registrar em vídeo o trabalho *Half-Life* (2007), em que os habitantes de Shuho, cidade onde se localiza o Parque Akiyoshidai, promovem anualmente uma queimada ritualística e controlada de parte da mata que fica sobre um complexo de cavernas calcárias. “Foi uma experiência forte, diferente de uma queimada para monocultura ou criminosa, pois o intuito era proteger um complexo frágil de cavernas para que essas não sofram um soterramento pelo possível crescimento da mata”, comenta. O vídeo, gravado em Super-8, registra cenas da queimada – realizada por pessoas autorizadas dos vilarejos próximos – e sua ação de transmutação da matéria, dando início a um ciclo fértil do carbono e de proteção, pelo fogo: o do carvão.





63 Perfurações (2015), de Mari Fraga

O CARBONO

No conjunto da obra ecofeminista da artista, a relação entre o corpo e a terra evoluiu. As dicotomias coloniais sempre colocaram a mulher e a natureza como um binômio opositor à ideia de homem e cultura. “As mulheres estão próximas do animal e do irracional, segundo essa ideologia. Ainda nesse contexto, temos o carbono e suas diferentes formas – o carvão, o petróleo – como principal matéria-prima, como motor da revolução tecnocapitalista. Essas relações de exploração me interessam”, diz ela. Na obra *63 Perfurações* (2015), um desenho de mapa-múndi é marcado nas costas da artista por meio da exposição ao sol. A performance registrada em vídeo acompanha uma sessão de acupuntura em que as agulhas são posicionadas sobre os principais locais de extração de petróleo e gás ao redor do mundo.

Em *Fosso Fóssil* (2016), uma bandeja com o mapa da América do Sul é submersa em betume, madeira e sal grosso. Agulhas de acupuntura banhadas a ouro marcam as principais reservas de petróleo. Por um furo na posição de Brasília o

petróleo é drenado e revela o mapa do Brasil “em depressão”. “Betume, asfalto e piche são as partes mais densas do petróleo, esses trabalhos trazem um contraste entre as perfurações no corpo e o planeta. Elas colocam energias condensadas em fluxo, mas uma busca o equilíbrio e a outra é a exploração da energia.”

Tragédias ambientais como o de Brumadinho, Mariana e o derramamento de petróleo no Nordeste, em 2019, são momentos lembrados no conjunto da obra da artista. *Minério Hemorragia* (2018), escultura de 1,5 metro que se estende sobre um monte de sal, formando uma hidrografia a partir de sedimentos coletados em Minas Gerais, faz uma leitura desses acidentes como hemorragias da terra. “Essas analogias entre o corpo e a terra são cada vez mais fortes para mim. Busco usar essa metáfora da terra como um corpo para investigar: o corpo é um objeto ou é um sujeito. O que mais me interessa, para além da analogia mulher/natureza, é o que está à margem. Tirando a mãe-terra e a mata virgem, o que resta para nós?”, questiona Mari Fraga.



BARBARA MARCEL
REGISTRA SUA
EXPERIÊNCIA COM OS
PROTESTOS NO CHILE
E O CONTATO COM
HUMEDALES, PONTUANDO
QUE AS LUTAS AMBIENTAIS
NÃO ESTÃO DISSOCIADAS
DE MOBILIZAÇÕES POR
DIREITOS BÁSICOS

ZONAS ÚMIDAS *Humo Sobre los Humedales* começa em 2019, quando a também carioca Barbara Marcel desembarca em Concepción, no Chile, para uma residência pelo Goethe Institut. Antes que possa começar qualquer pesquisa, a artista é tragada pelos problemas que o país enfrentava, atravessado por um tsunami de protestos contra as medidas de austeridade do presidente Sebastián Piñera. Entre reivindicações por uma nova Constituição, manifestações especificamente de mulheres pediam o fim da privatização da água do país (no Chile, a água tem o preço mais alto do mundo). No centro da disputa pela água estão os *humedales*, ecossistemas pantanosos locais – sistemas hidrológicos interligados com morfologia transicional de terra e água. “Me concentrei em filmar a rádio *Humedales*, que no início eu achava que era uma rádio ambientalista, mas depois descobri que é uma rádio lésbica, porque, o que são os *humedales*? Em

espanhol, significa essas zonas úmidas; são zonas ambientais entre água e terra, pode ser lagoa, pode ser rio, tem diferentes dimensões, pode ser um manguezal. É difícil delimitar, enfim, tem todo um debate ambiental”, diz Barbara Marcel à **seLect**.

A artista registra em um documentário-teste sua experiência com os protestos e o contato com os *humedales*, pontuando a maneira como as lutas ambientais não estão dissociadas das mobilizações sociais por direitos básicos, como o acesso à água potável. O vídeo mostra as diversas transmissões de uma rádio comunitária local e os debates ecofeministas latino-americanos durante a Carpa de las Mujeres, em Santiago, “encontro latino-americano de feministas, inclusive com mulheres da Marcha das Mulheres de São Paulo, mulheres do MST, mulheres muito incríveis”, evento paralelo à Conferência do Clima 25, em Madri (2019).

Still da obra *Húmus sobre Humedales* (2019) comissionado pelo Goethe Institut Chile e Galeria Metropolitana de Santiago



Vista da instalação *Floresta Aberta* (2017), de Barbara Marcel, na exposição *Disapearing Legacies - The World As A Forest* (2017), no Zoologisches Museum Hamburg

O FÓSFORO

Da série de trabalhos de Marcel com ecossistemas, a obra *Floresta Aberta* (2017) foi realizada depois de uma residência no LAB Verde e uma estada na Reserva Adolpho Ducke do Instituto Nacional de Pesquisas Amazônicas (Inpa), um dos espaços mais importantes para a pesquisa científica na Amazônia brasileira. O vídeo traça uma rota do fósforo, desde o Deserto do Saara até os áridos solos da Amazônia. “Do efeito estufa e suas arquiteturas às origens da expansão biológica europeia nos trópicos; das linhas de navegação comercial da borracha até a trépida música pop brega pelas ruas de Manaus”, diz Marcel. “Floresta Aberta é um primeiro ensaio sobre todo esse pensamento, sobre

o imaginário colonial a respeito da Floresta Amazônica; e me questiono como também dialoga com os discursos de homens brancos, europeus, em formato de relatos de viagens, que formaram um imaginário completamente colonial e romantizado da floresta.”

O vídeo resulta de uma pesquisa sobre o Jardim Botânico de Berlim, realizada durante o seu mestrado na Alemanha, decorrente de outra pesquisa sobre o Jardim do Valongo, no Rio de Janeiro. Paradoxalmente, a viagem à Amazônia para residência no Inpa nasce na floresta domada do jardim botânico alemão. “A ideia era pensar a produção científica não mais nas estufas, mas diretamente no território da Amazônia, que é de onde foram trazidas tantas espécies botânicas no processo de colonização de saberes”, diz.



Stills do vídeo *Ciné-Cipó / Cine Liana* (2020), de Barbara Marcel ao lado *Torre ATTO* (2020) – Observatório de Torre Alta da Amazônia



Em 2020, Barbara Marcel dava continuidade às suas residências artístico-científicas e ao seu trabalho com rádios comunitárias, quando se torna uma das artistas convidadas por Bruno Latour para participar da exposição/simpósio *Critical Zones*, realizada no ZKM- Center for Art and Media de Karlsruhe. O projeto artístico *Ciné-Cipó / Cine Liana* se dá na *Torre ATTO* (2020) – Observatório de Torre Alta da Amazônia –, torre de pesquisa científica com 325 metros, a maior da América Latina. O local fica distante de qualquer presença humana e está a cerca de 150 quilômetros de Manaus. A obra é uma instalação de vídeo que mostra a produção e o intercâmbio de diferentes tipos de conhecimento, da pesquisa produzida pela comunidade científica internacional, bem como saberes tradicionais dos povos que vivem na Floresta Amazônica. A torre é parte de uma cooperação internacional entre Brasil e Alemanha, construída e financiada pelo Inpa e pelo Instituto Max Planck.

Para o projeto, a torre foi temporariamente ocupada e transformada em uma rádio comunitária, sob o comando de Natalina Oliveira e Milena Raquel Tupinambá. Ambas são ativistas da região do Pará que trabalharam com a proposta das emissoras independentes como ferramentas militantes para ativação de informação sobre os territórios, e transformaram a torre de captura atmosférica científica em uma torre de transmissão de vozes de mulheres. “Desde a primeira ida à Amazônia, já reparo que isso é uma coisa muito forte no território: o papel das mulheres como protagonistas em muitos embates, mas também de formação de redes de comunicação, e isso era uma coisa que me interessava, então, eu fiz esse convite para Natalina e Tupi. Elas criaram uma peça de rádio a partir da convivência com os cientistas e, no final, transmitem no alto da torre.” ■

Colaborou: **Paula Alzugaray**



#FLORESTA PROTESTA

A GOIANA SALLISA ROSA CRIA PARA A CAMPANHA DA **SELECT** UM CARTAZ COM O SÍMBOLO QUE ELA UTILIZA PARA REPRESENTAR A RESISTÊNCIA, EM HOMENAGEM A TUÍRA KAYAPÓ

O **FACÃO, FERRAMENTA DE TRABALHO NO CAMPO, É UM SÍMBOLO DE RESISTÊNCIA E RETOMADA DA TERRA E DE TERRITÓRIO PARA A ARTISTA SALLISA ROSA GOIÂNIA (GO) RESIDENTE NO RIO.** Sua série Resistência (2017) é inspirada na indígena Tuíra Kayapó, que em 1989 ficou conhecida em todo o mundo por enfrentar o executivo da Eletronorte com um facão em seu nariz, no primeiro Encontro das Nações Indígenas do Xingu, em Altamira (PA). O gesto tornou-se um símbolo da luta de povo Kaiapó contra a construção de barragens e foi assumido por Sallisa Rosa como elemento central de seu discurso artístico. Diversas representações da ferramenta foram realizadas em fotografias, viralizando nas redes e muros das cidades em lambes. A série integrou ainda a mostra Histórias Feministas: Artistas Depois de 2000, no Masp, em 2019. Para a campanha #florestaprotesta, Rosa ressignifica o facão, em defesa das matas. ■

**FLORESTA
VAI
VINGAR**



OCRE: A ORIGEM DO MUNDO

A PRIMEIRA ERA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA PODE SER LOCALIZADA EM INDÍCIOS DO PROTAGONISMO DAS MULHERES NA ARTE RUPESTRE E NA PINTURA CORPORAL INDÍGENA

ANITA EKMAN JAXUCA

Ocre Sambaqui (2021), performance ritual de Anita Ekman no sítio arqueológico Sambaqui do Mar Virado, em Ubatuba, litoral Norte do estado de São Paulo, realizada com o acompanhamento arqueológico de Beatriz Costa

"O PASSADO É UM SONHO QUE SÓ EXISTE NO PRESENTE ATRAVÉS DOS RASTROS QUE DEIXA"

(BARBARA GLOWCZEWSKI, TOTEMIC BECOMINGS: COSMOPOLITICS OF THE DREAMING)

Na espiral de uma concha vazia, o mar parece sussurrar seu imensurável eco do tempo. O tempo transcorre, mas os sentimentos são como ondas pulsando continuamente. O mundo é sua ininterrupta arrebatção. No oceano, tartarugas gigantes atravessam os mares como os milênios atravessam o tempo, no balanço das ondas que vêm e vão. A vida da Terra surgiu no oceano. No entanto, quem é capaz de saber se os recônditos desse mar sem-fim se assemelham à alma de uma mulher? Quem poderá medir a sua exata profundidade?

Attabey, ou Attabeira, é um dos nomes da Mãe das Águas, a divindade relacionada à lua, à maré e à menstruação é a mãe da vida para os povos indígenas Taínos. Originários da caverna mítica Cacibajagua, os Taínos são habitantes da ilha que hoje conhecemos como Hispaniola (República Dominicana e Haiti) e foram os primeiros indígenas a (como eles mesmos dizem) descobrir Cristóvão Colombo, em outubro de 1492. "O povo que hoje chamamos de Taínos descobriu Cristóvão Colombo e os espanhóis. Não foi Cristóvão Colombo que nos descobriu, pois estávamos em casa e eles, perdidos no mar, quando desembarcaram em nossas praias", diz o líder Jorge Baracutei Estevez (da Higuayagua, uma organização taína de Nova York e da região do Caribe), em entrevista à *National Geographic*, em 2019. Africanos de língua Bantu chamam o mar de Kalunga. Kalunga é o que separou o nada de toda a existência, a força que gera continuamente, princípio de todas as mudanças da Terra. Kalunga é um corpo de água, o lugar onde vivem os ancestrais, um cemitério. Tiganá Santana, em sua tese de doutorado (A Cosmologia Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: Tradução Negra, Reflexões e Diálogos a Partir do Brasil), cita o pensador congolês Kimbwandende Kia Bunseki FuKiau: "O Mundo (Nza) tornou-se uma realidade física pairando em Kalunga. (...) Kalunga, que também significa oceano, é um portal e uma parede entre dois mundos. Kalunga tornou-se também a ideia de imensidão (sènsè le/wayawa) que não se pode medir; uma saída e entrada, fonte e origem da vida" (Kindoki ou Solution Attendue, 1970).



Seio Sambaqui (2021), da série Ocre Sambaqui, performance ritual de Anita Ekman, Ubatuba, SP

A MANCHA DA VIDA

Na visão ocidental, a origem da vida é o oceano primitivo, quando há, aproximadamente, 3.770 bilhões e, possivelmente, 4.280 bilhões de anos, micro-organismos passaram a produzir o oxigênio nas fontes hidrotermais. Esse oxigênio, liberado no processo de fotossíntese de micro-organismos (tais como as cianobactérias ou algas azuis), interagiu com o ferro (proveniente de rochas que se encontram dissolvidas na água do mar), precipitando no leito oceânico um mineral vermelho: a hematita (pedra do sangue), ou óxido de ferro (Fe_2O_3), mais popularmente conhecido como ocre.

Foi a descoberta de microfósseis que continham filamentos de hematita, encontrados no Cinturão de Rochas Verdes Nuvvuagittuq, em Quebec, no Canadá, que comprovou, de acordo com o filósofo da ciência David Turnbull, que, “geologicamente, o ocre é a mancha da vida, o indicador de nascimento de todos os organismos na Terra”. O ocre vermelho é o primeiro pigmento que a humanidade utilizou para pintar seu próprio corpo, as cavernas e os abrigos rochosos. O ocre é o sangue que deu vida à arte. E foi utilizado em todos os continentes do globo terrestre, exceto a Antártica. Por fazer alusão ao elemento comum na menstruação, no parto e no aborto, essa pedra do sangue foi concebida por diversos grupos humanos como um símbolo de nascimento, vida e morte.

Para os aborígenes nos Flinders, na Austrália, o ocre está

relacionado ao sangue sagrado dos ancestrais, sendo “um símbolo de renovação espiritual e limpeza ritual, um agente de transcendência, da doença à saúde, da morte à renovação, da sujidade à limpeza ritual, do secular ao sagrado, da realidade presente ao Sonhar”, como afirma o antropólogo Philip Jones.

A antropóloga e curadora Sandra Benites (Guarani Nhandeva, amiga e parceira em diversas obras e projetos curatoriais) define a Terra como um corpo vivo: “Ela é o corpo de uma mulher, *Nhandecy Eté*, nossa mãe primeira. Quando andamos sobre a Terra, estamos pisando sobre o corpo de uma mulher”. As cavernas são, portanto, uma espécie de útero de *Nhandecy Eté*, e o seu sangue ocre nos aproxima das origens da humanidade. Como aponta Jones, “o ocre vermelho desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento filosófico da humanidade, (...) um fio que corre por mais de 500 mil anos de história humana”. Esse fio está intrinsecamente ligado ao trabalho e à criatividade das mulheres que desempenharam um papel crucial de formulação do imaginário humano e desenvolvimento de tecnologias de conexão e colaboração – o que, entre outras coisas, permitiu aos seres humanos a capacidade de navegar, de lançarmo-nos no além-mar.

Por meio da história do ocre, é possível expandir a compreensão sobre os diferentes significados de nossa presença na Terra, para re-imaginar e re-criar, no presente, outra origem do futuro.



TERIAM SIDO AS MULHERES AS PRIMEIRAS ARTISTAS?

Em uma concha descoberta na Ilha de Java, na Indonésia, desenhos em ziguezague aparentemente feitos com um dente de tubarão (datado em 400 mil anos Antes do Presente) são a evidência mais antiga encontrada até este momento de que os nossos ancestrais humanos (*Homo Erectus*) produziram arte.

Um desenho em ziguezague, feito com ocre vermelho em um fragmento de rocha datado em 73 mil anos Antes do Presente, é também a primeira evidência encontrada até o momento de nossa própria espécie (*Homo Sapiens*) criando arte. Esses desenhos foram encontrados no que poderíamos considerar como um ateliê dos primeiros humanos modernos: a bela caverna de Blombos Cave, localizada diante do Oceano Índico, na África do Sul. Nessa mesma caverna foram descobertas conchas do mar datadas em 100 mil anos A.P., utilizadas como palhetas para misturar ocre (que, além do vermelho, também podem ter a coloração amarela e branca), e que já cumpriam um papel fundamental no que até hoje as mulheres mantêm como um rito indispensável de beleza: a pintura corporal.

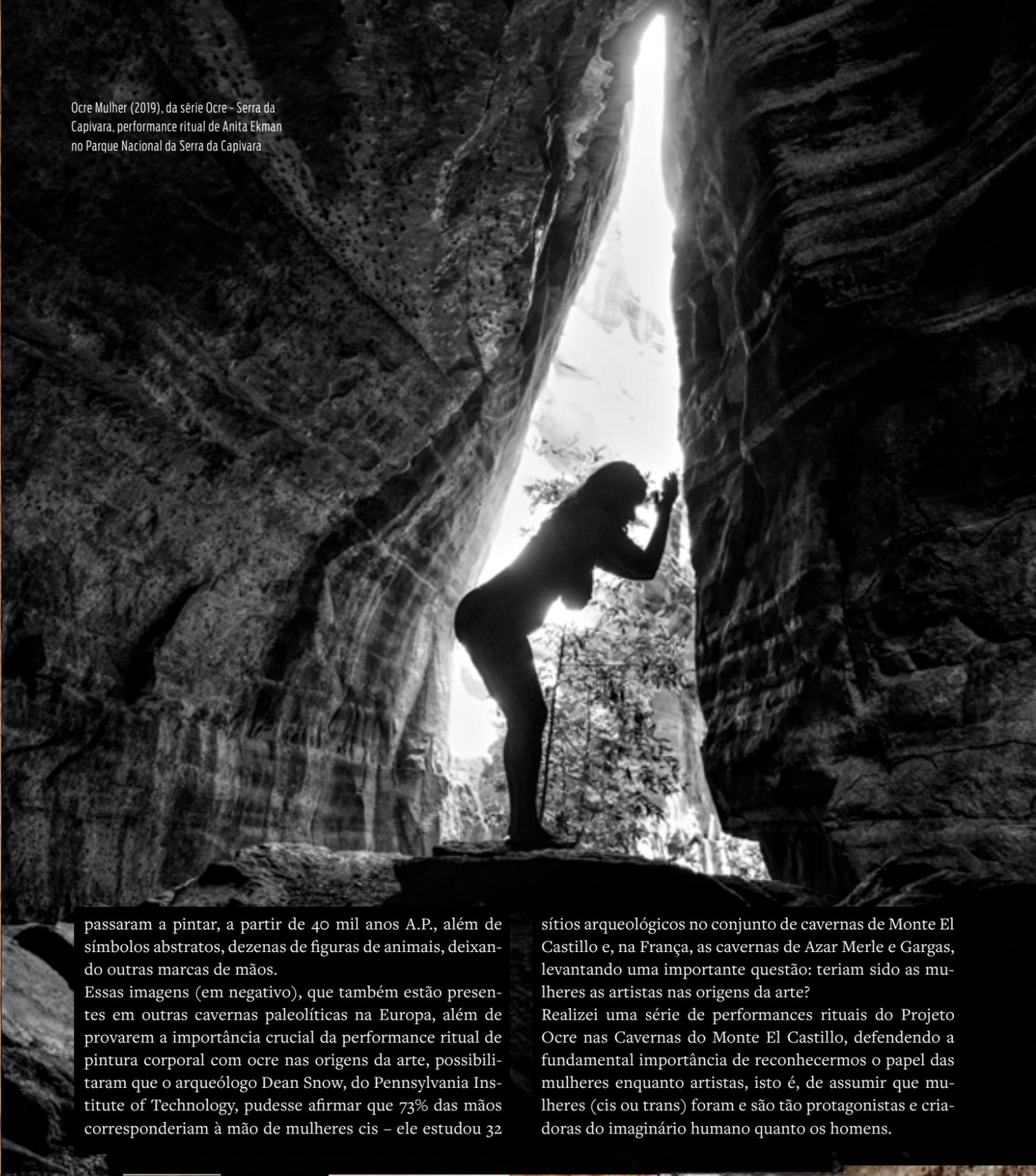
No outro extremo do continente africano, no Marrocos, arqueólogos encontraram conchinhas pintadas de ocre vermelho e perfuradas para formar um colar (datadas em 82.500 anos A.P.), o que seria a prova de que já então a tecnologia de produção da corda havia sido inventada. Segundo a arqueóloga Elizabeth Barber, em seu livro *Women's Work (Trabalho das Mulheres, 1994)*, a invenção da corda foi a revolução que permitiu aos seres humanos se moverem em todos os continentes, pois a partir da corda foi possível capturar, reter, unir, carregar, criar instrumentos para pesca, bem como tecer as velas para atravessar o mar.

Neste lado do Atlântico, em um vasto território (em ilhas, nos estuários de grandes rios e no litoral brasileiro do Norte ao Sul) montanhas de conchas chamadas de Sambaquis (que podiam chegar a 30 metros) foram erguidas por mais de 7 milênios para enterrar ossos humanos pintados de ocre. A forma como lidamos com a morte transformou a paisagem no Atlântico.

No Atlântico Norte, no continente europeu, há, aproximadamente, 65 mil anos, nossos ancestrais Neandertais já pintavam com ocre vermelho figuras abstratas, deixando marcas (em negativo) de suas mãos no interior da caverna de La Pasiega, no Monte El Castillo, em Cantábria, na Espanha. Dando continuidade à tradição iniciada pelos Neandertais, *Homo Sapiens* nas cavernas desse mesmo Monte



Ocre Mulher (2019), da série Ocre - Serra da Capivara, performance ritual de Anita Ekman no Parque Nacional da Serra da Capivara



passaram a pintar, a partir de 40 mil anos A.P., além de símbolos abstratos, dezenas de figuras de animais, deixando outras marcas de mãos.

Essas imagens (em negativo), que também estão presentes em outras cavernas paleolíticas na Europa, além de provarem a importância crucial da performance ritual de pintura corporal com ocre nas origens da arte, possibilitaram que o arqueólogo Dean Snow, do Pennsylvania Institute of Technology, pudesse afirmar que 73% das mãos corresponderiam à mão de mulheres cis - ele estudou 32

sítios arqueológicos no conjunto de cavernas de Monte El Castillo e, na França, as cavernas de Azar Merle e Gargas, levantando uma importante questão: teriam sido as mulheres as artistas nas origens da arte?

Realizei uma série de performances rituais do Projeto Ocre nas Cavernas do Monte El Castillo, defendendo a fundamental importância de reconhecermos o papel das mulheres enquanto artistas, isto é, de assumir que mulheres (cis ou trans) foram e são tão protagonistas e criadoras do imaginário humano quanto os homens.



UM TRAÇO MACHISTA DA ARQUEOLOGIA

Além dessa ação no Monte El Castillo, criei performances rituais na Caverna El Chufín (Cantábria, Espanha) para chamar atenção para a quantidade expressiva de figuras de vulvas na arte paleolítica europeia, que, certamente por razões conectadas à secular opressão de gênero, não foram tão divulgadas, portanto, não fazem parte do imaginário global sobre arte rupestre como os bisontes de Altamira. Mais impressionante que o famoso quadro pintado por Gustave Courbet, *A Origem do Mundo* (1866), é a imagem da vulva ocre da Caverna El Chufín, onde, aproveitando os relevos naturais da própria caverna, artista(s) pintaram em ocre há 18 mil anos uma realística imagem de uma vagina no teto da caverna. No outro lado dessa mesma caverna, parece ter sido pintado o que aparenta ser o corpo de uma vênus. Na performance realizada no local, levo comigo uma réplica da Vênus de Willendorf (que estava coberta por ocre vermelho quando foi encontrada na Áustria) para discutir um traço machista da arqueologia: a ideia de que o corpo de uma mulher deve estar, necessariamente, ligado ao símbolo da fertilidade para ser representado na arte. Não é necessário estar grávida para aparentar a forma de uma vênus paleolítica, como comprova a fotografia em que a sombra de meu corpo se assemelha à da Vênus em

minhas mãos. A gravidez, em qualquer tempo, pode ser desejada ou indesejada para uma mulher (pois, como sabemos, ervas capazes de induzir o aborto e de diminuir ou aumentar a fertilidade fazem parte do repertório de qualquer cultura). Portanto, parece absolutamente justificado e plausível que mulheres possam representar a si mesmas em esculturas e pinturas sem precisarem estar grávidas. Fazem parte do conjunto de séries do Projeto Ocre as obras que realizei no Parque Nacional da Serra da Capivara (local com a maior concentração de arte rupestre das Américas), onde foram encontrados pela arqueóloga Niède Guidon vestígios de presença humana de 48 mil anos Antes do Presente. Nessas performances rituais com a atriz indígena Sandra Nanayna Tariano e os “gente-pedra” (como ela define os espíritos-pinturas rupestres), abordo a importância da relação entre a pintura corporal e a pintura rupestre (corpo-território, pele-pedra) para os povos indígenas. Partindo da investigação desse tema, recuperei a tecnologia de carimbos de cerâmica para pintura corporal (que surgiu na Amazônia, no Sambaqui de Bacanga, há 6,6 mil anos) para criar meus próprios carimbos, que estampam o corpo de Nanayna na frente da representação de uma mulher grávida na Toca da Pinga do Boi.

Ocre – Aborto da Vênus (2019), performance ritual de Anita Ekman na Toca do Inferno (Parque Nacional da Serra da Capivara, Piauí)

A ANTROPÓLOGA E CURADORA SANDRA BENITES DEFINE A TERRA COMO UM CORPO VIVO: “ELA É O CORPO DE UMA MULHER, NHANDECY ETÉ, NOSSA MÃE PRIMEIRA. QUANDO ANDAMOS SOBRE A TERRA, ESTAMOS PISANDO SOBRE O CORPO DE UMA MULHER”



ERA DA REPRODUTIBILIDADE DA IMAGEM

A partir dessa experiência e investigações nesse sítio arqueológico, formulei a teoria de que, na América do Sul, a origem da reprodutibilidade técnica da imagem está intrinsecamente associada à pintura corporal. Ao contrário das mãos de ocre do continente europeu, as mãos de artistas no Parque Nacional da Serra da Capivara foram feitas em positivo e no centro de suas palmas estão desenhos em espirais que se repetem de forma idêntica em múltiplas imagens. Por essa razão, é possível que essas espirais tenham sido feitas com um carimbo que transferiu a imagem para a palma da mão e que depois foi estampada no paredão rochoso.

Nessa mesma série, trago à tona pinturas rupestres em que as mulheres aparecem em cenas de sexo, gravidez e parto. E confronto essas imagens com performances que realizei nesses mesmos locais. Na performance ritual O Aborto de Vênus (2019), na caverna Toca do Inferno – que leva este nome por ser uma jazida de Ocre –, discuto o tabu do aborto. Embora seja um assunto tão central, complexo e doloroso para os corpos com útero (estando diretamente relacionado ao poder de escolha, da afirmação da decisão da mulher sobre seu próprio corpo e destino), o aborto é ainda ausente no repertório de imagens que

Ocre - A Origem da Reprodutibilidade da Imagem (2017), performance ritual de Anita Ekman na Toca Pinga do Boi, Parque Nacional da Serra da Capivara

ocupam um lugar na História da Arte. Salvo raras, mas importantes, exceções, como o caso de Frida Kahlo (“Uma dose de quinino e uma purga de óleo de rícino muito forte” são as substâncias que Frida ingeriu para provocar um aborto, conforme conta em uma carta para seu médico e amigo Leo Eloesser), o quanto temos tido a possibilidade de elaborar na arte a experiência do aborto?

Essa performance ritual, portanto, é uma tentativa de cura dos traumas causados pelas violências de gênero dentro do ventre ocre de *Nhandecy Eté* e, ao mesmo tempo, um aborto literal da visão ocidental (representado pelo símbolo de Vênus) neste corpo-território.

Espero que, nesta década dos oceanos (2021-2030) declarado pela ONU, possamos contribuir, através da arte contemporânea brasileira, para a expansão no horizonte conceitual do mundo Atlântico, a fim de abarcar outro marco temporal fundacional (que não apenas o legado pela colonização): O Tempo de Origem. Pois o desafio de garantirmos a continuidade da diversidade da vida no planeta depende em grande medida de ampliarmos a nossa compreensão sobre os Seres da Terra (humanos e não humanos), transformando paradigmas.

Que as cosmovisões dos povos indígenas e africanos nos ajudem profundamente, neste corpo sagrado de *Nhandecy Eté*, a enxergar o coração antigo do futuro. ■



#FLORESTA PROTESTA

MAIOR DEFENSOR DA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA,
JAIDER ESBELL DENUNCIA OS GENOCÍDIOS
E ECOCÍDIOS DO PASSADO E DO PRESENTE

JAIDER ESBELL (1979), ARTISTA MACUXI NASCIDO NA REGIÃO HOJE CONHECIDA COMO TERRA INDÍGENA RAPOSA SERRA DO SOL, EM RORAIMA, REALIZOU, ENTRE 2018 E 2019, UMA INTERVENÇÃO COM POSCA SOBRE 400 PÁGINAS DE UM LIVRO DE HISTÓRIA DA ARTE, QUE FOI RENOMEADO POR ESBELL COMO CARTA AO VELHO MUNDO. Nos textos que ele sobrepõe às reproduções de obras da narrativa clássica e eurocêntrica sobre arte, assim como nos desenhos que realiza sobre as páginas de texto do compêndio, o artista subverte o que estava cristalizado no livro, criando uma contranarrativa que denuncia os genocídios e ecocídios históricos e atuais, e que tem como estética de ponta a arte indígena contemporânea.

Exposto atualmente na 34ª Bienal de São Paulo, o livro ganhou versão *fac-símile* que, aberta, cobre um painel inteiro no 2º pavimento do pavilhão, dando a ver o todo, escancarando o retrato da floresta, seus bichos, entidades, fluxos e pulsações, vibrante sobre o desbotado Velho Mundo. Para o projeto de cartazes, Esbell selecionou a página do livro em que o Martírio de São Pedro de Verona, de Zampieri Domenico (1581-1641), sai do primeiro plano, e a floresta esmorecida da pintura do século 17 recupera o protagonismo num grito. ■

Carta ao Velho Mundo, 2018-19, Jaider Esbell

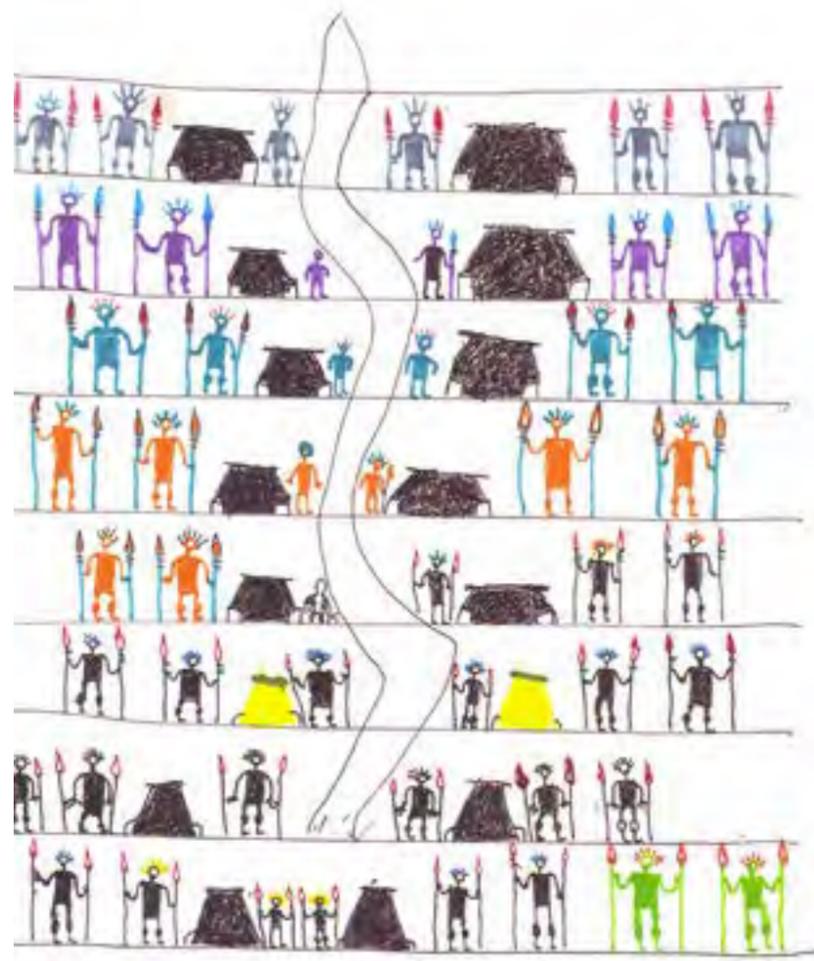


DEMARCAÇÃO DE TERRITÓRIOS

Exposições sobre a arte indígena contemporânea e o modernismo no MAM-SP colocam em questão a função do museu no debate sobre as reciprocidades e dicotomias na arte brasileira

PAULA ALZUGARAY

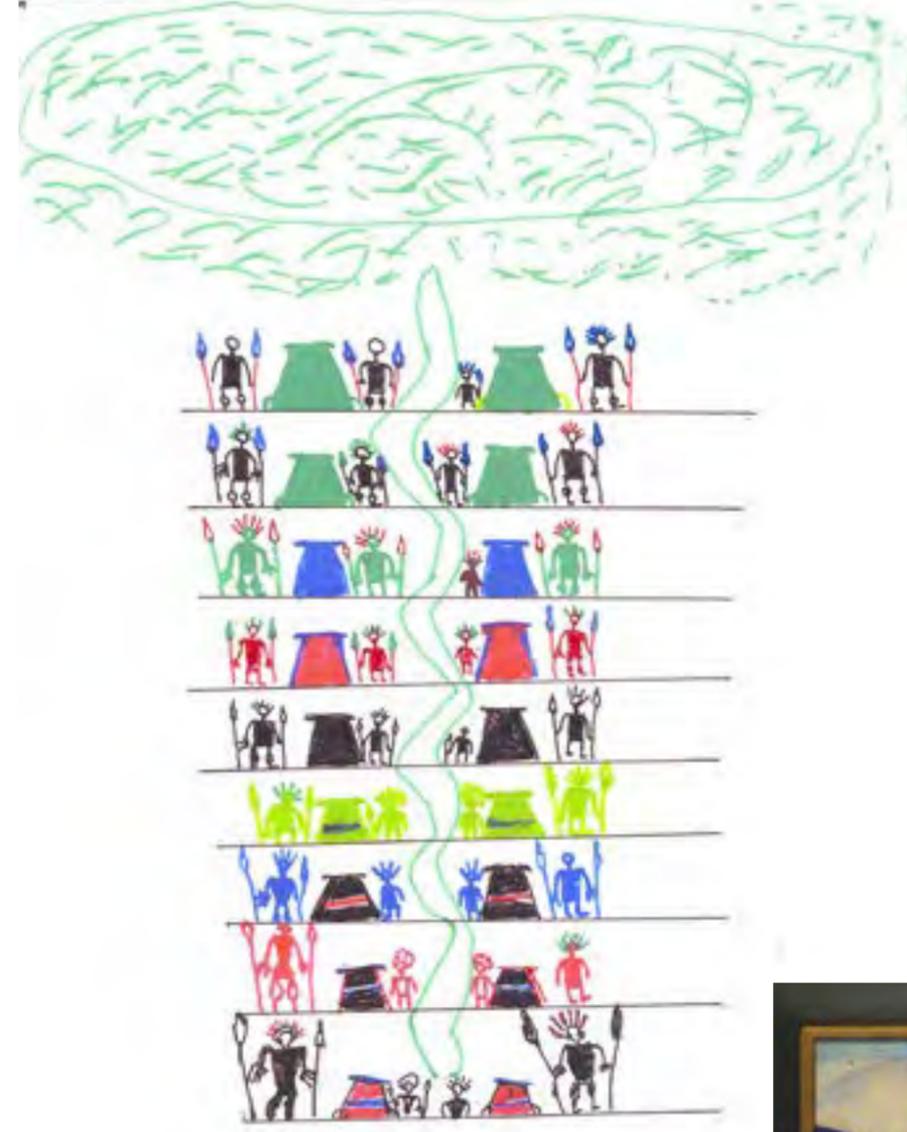
No campo da arte, 2021 foi um ano de revisões e debates. Com a aproximação do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, instituições dedicaram-se ao longo do ano a revisar o modernismo brasileiro à luz das transformações teóricas, estéticas e sociais ocorridas e operadas em um século. Muito se debateu a respeito de como os modernos paulistas “inventaram” a centralidade cultural de São Paulo. Foram postas em revisão as noções dicotômicas entre erudito e popular, centro e periferia; e buscou-se um deslocamento do “mito de origem” da arte moderna brasileira. No campo social, a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil decretou emergência indígena pelo crescimento de violações no período da pandemia, do garimpo ilegal e do desmatamento; e um Projeto de Lei (o PL 490) colocou em risco a demarcação de terras indígenas, prevendo que só seriam consideradas aquelas que já estavam em posse desses povos na data da promulgação da Constituição de 1988.



Enquanto cerca de 1.200 lideranças indígenas de 150 povos acompanhavam o julgamento do marco temporal, em vigília na Praça dos Três Poderes, em Brasília, e mais de 5 mil guerreiras se juntavam à II Marcha Nacional das Mulheres Indígenas, o Museu de Arte Moderna de São Paulo inaugurava as exposições Moquéem_Surari: Arte Indígena Contemporânea, com curadoria do artista indígena Jaider Esbell, e Moderno Onde? Moderno Quando?, organizada pelas curadoras Aracy Amaral e Regina Teixeira de Barros.

Ao promover essas duas mostras, a instituição coloca em evidência um fenômeno surpreendente: o fato de o centenário da Semana de 22 coincidir com a emergência do movimento da arte indígena contemporânea. Mas, mesmo que o intuito do museu seja alargar os marcos temporal e geográfico do Modernismo no Brasil, pela maneira com que posiciona e (não) relaciona diretamente as curadorias de Esbell e de Amaral e Teixeira de Barros, o MAM-SP perde a oportunidade de, efetivamente, promover uma revisão dos critérios que há pelo menos cem anos definem e demarcam os territórios do sistema de arte brasileiro.

Difícil reconhecer uma revisão de dicotomias e separações, ou uma retomada da questão moderna “sem respostas prontas, cristalizadas pela voz corrente” – como aponta o texto curatorial de Moderno Onde? –, quando



À esq., Patamares Terrestres (2004) e Patamares Celestes (2004), de Antonio Brasil Marubo; abaixo, Paisagem Brasileira (1925), de Lasar Segall

uma curadoria sobre o modernismo não estabelece um entrelaçamento com uma curadoria que apresenta trabalhos de 34 artistas dos povos Baniwa, Guarani Mbya, Huni-Kuin, Krenak e Yanomâmi, entre outros. O projeto-parede de Ana Maria Tavares, instalado no corredor que separa modernos de indígenas, tem muito a dizer sobre o abismo e a dificuldade de comunicação. Campo Fraturado, SOS (2021) escreve a sigla de pedido de socorro em braile numa escala inatingível à mão humana, tornando-se, portanto, inócuo. Em poucas palavras, será que as “posições enunciativas e relações de poder” – que Jaider Esbell afirma em seu texto curatorial estarem sendo reconfiguradas por uma ancestralidade mobilizada no agora – não estão sendo reiteradas por uma expografia que conduz o visitante a, necessariamente, atravessar o grande salão modernista para chegar à maloca indígena?





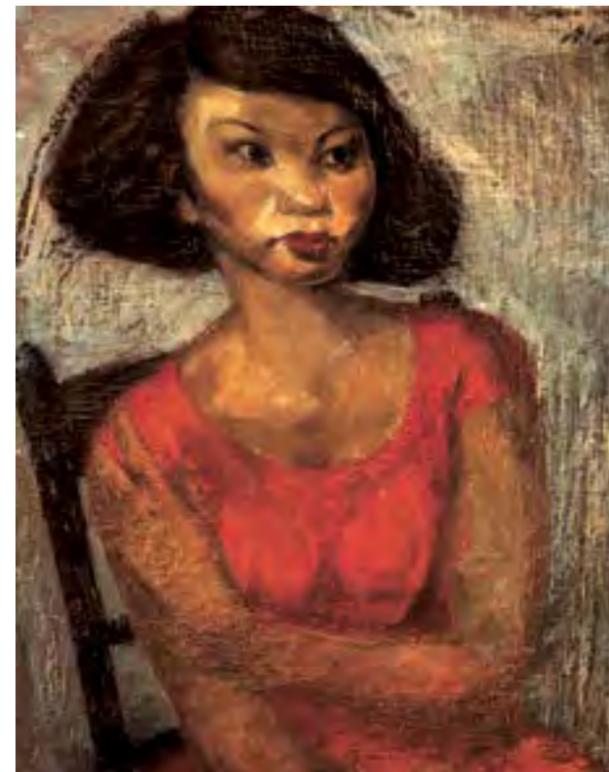
À esq. de cima para baixo, *Kéeroa Nhoa, Nhiniko Hótshome Kaakô Karo Nhoa* (Fiquei com Raiva e Levantei-me para Falar) (2021), de Danilson Baniwa; *Sapo Boi* (2012), de Jaider Esbell, e *Crucifixão* (1924), de Vicente do Rego Monteiro

À dir., *Mulata* (1927), de Alfredo Volpi, e *Nete Bekun* (A Mulher Que Transformou as Medicinas) (2021), de Yaka Huni-Kuin

CAMPO FRATURADO, CAMPO DEMARCADO

Movida pela urgência de revisão de parâmetros de valor na história da arte brasileira que os tempos pedem, esta resenha se propõe, então, a pensar a interação entre as duas curadorias, arriscando parentescos, afinidades. Talvez, por que não, propondo uma versão “dilatada” das exposições, justapondo imagens de algumas das obras que se dividem entre a Grande Sala (rebatizada de Milú Villela) e a Sala Paulo Figueiredo.

Há relações incontornáveis. A começar pelo uso da geometria. É surpreendente identificar em *Paisagem Brasileira* (1925), de Lasar Segall, e em *Crucifixão* (1924), de Vicente do Rego Monteiro, uma geometria pautada pelo cubismo, pelo construtivismo – colonizada, portanto –, enquanto nas comunidades indígenas vizinhas há experimentações geométricas de maior diversidade, calcadas no uso ancestral de padrões que estruturam cestarias, desenhos corporais e adereços rituais. Assim, aos quadrados e ângulos retos da Grande Sala justapomos os triângulos, losangos, círculos e labirintos da sala seguinte. Em relação à geometria antropomórfica de Rego Monteiro, temos a geometria animal de Rivaldo Tapyrapé (*Sem Título*, 2017) e de Jaider Esbell (*Sapo Boi*, 2012), a geometria celeste de Yermollay Caripoune (*Constelação de Escorpião Swarã*, 2019) e a representação geometrizada da vida social, em Antonio Brasil Marubo (*Patamares Terrestres e Patamares Celestes*, 2004).



Os cruzamentos entre os temas que movem os dois grupos são mais interessantes, para além de uma análise formal. Afinal, como aponta um dos textos de Esbell, na parede de Moqué, trata-se aqui de “extrapolar o registro da materialidade plástica”. O que está em jogo na crítica de uma arte indígena, portanto, não é a fatura. Observamos, por exemplo, como se dá a atuação da mulher em ambos os grupos. Entre os modernistas, a exposição traz duas artistas que participaram da Semana de 22: Anita Malfatti e Zina Aita. E a representação da Floresta (1929), por Tarsila do Amaral, uma tela que, pelo tema, poderia ter tido mais centralidade na narrativa da exposição. Em Moqué, há uma presença relativamente mais equilibrada entre gêneros e especial atenção para a “perspectiva feminina inovadora” de artistas como Daiara Tukano, Rita e Yaka Huni-Kuin em sua relação com a tradição gráfica da inscrição em corpos, cerâmicas,

cestarias e pedras. Em *Moderno?*, como um dos propósitos curatoriais é se debruçar sobre uma produção artística inovadora, independentemente de data e local, estranha-se que não tenha incorporado artistas reveladas, por exemplo, na pesquisa de Ana Paula Simioni, *Mulheres Artistas: As Pioneiras 1880-1930*, que teve exposição na Pinacoteca em 2015. Outra vizinhança a investigar nas duas mostras é o território das representações da vida social x vida comunitária. O álbum ilustrado *A Realidade Brasileira* (1933), de Di Cavalcanti, com sua abordagem caricata aos ricos, às prostitutas, políticos, Igreja e Exército, encontra um reverso complementar no livro *O Xamã* (2017), de Jaider Esbell, Davi Kopenawa e Fanor Xirixana. Na entrada de Moqué, *Festa na Floresta* (1998), pintura em acrílica e urucum, de Ailton Krenak, é indicativa das alianças afetivas e dos vínculos com outros seres que compõem o cosmo – o que se repete em outras poéticas da exposição, como a série fotográfica *Yãmiy/Homem-Espírito* (2009), de Sueli Maxakali. Na sala anterior, modernos e acadêmicos fazem sua crônica de costumes representando bailes à fantasia (Rodolpho Chambelland, 1913,) e a vida do trabalhador urbano ou rural (Raimundo Cela, *Saída da Oficina*, 1929). O universo do “povo brasileiro” aparece ainda no olhar fetichista sobre *Mulata* (Volpi, 1927), ao lado do vaso com flores de Guignard, numa narrativa expográfica que não disfarça a objetificação da mulher.



Acima, Festa na Floresta (1998), de Ailton Krenax; acima, à dir., A Inferioridade de Deus (1931), de Flávio de Carvalho

SUBJETIVIDADE VS. COSMOGONIA

Há quatro telas modernistas que poderiam se situar num território “entre” as duas salas, que poderiam propor um diálogo mais franco e “novas formas de relação, dilatadas em outras dimensões de tempo e espaço”, com o conjunto de obras que são traduções visuais de cosmogonias – como *Nai Mãnpu Yubekã* (2017), do Mahku, e *Desabrochar da Mata Atlântica* (2021), de Carlos Papá. São as duas telas pintadas por Flávio de Carvalho após sua *Experiência nº 2*, sobre a psicologia das massas e da religião; *Visão Interna – Agonia* (1931), de Ismael Nery; e a pequena e notável *O Kosmo* (1919), de Manoel Santiago.

No âmbito das narrativas cosmogônicas, outra acareação que pede para ser feita com coragem é colocar frente a frente a obra literária *Macunaíma, Um Herói sem Nenhum Caráter* (1928), de Mário de Andrade, e Makunaimã, ou Makunaimî, divindade do tempo imemorial que habita o Monte Roraima. A acareação já foi feita com propriedade na obra *Reantropofagia* (2018), de Denilson Baniwa, e no ensaio *Makunaima, o Meu Avô em Mim!* (2018, Revista *Iluminuras*), com desdobramento no livro *Makunaimã - O Mito Através do Tempo* (2019, Editora Elefante).

No campo do enfrentamento em que se coloca Denilson Baniwa, *Kéeroa Nhoa, Nhiniikon Hótshome Kaakó Karo Nhoa* (Fiquei com Raiva e Levantei-me para Falar) (2021) demonstra bem a identidade transmídia do artista. É uma pintura, mas é também uma obra de arte digital, um vídeo e uma performance. O QR Code pintado na tela leva a um vídeo de 42’, registro de ação realizada em São Paulo, em 17 de novembro de 2018. Começa com Baniwa vestido como Pajé Onça caminhando ao redor do Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret, fazendo som com um chocalho. O desafio do artista à estátua que edifica a campanha genocida colonial e o deslocamento tempo-espaço promovido pela obra nos atiram de volta a uma dúvida surgida no interior do sa-

lão grande: por que a *Fragmento: Templo da Minha Raça* (1921-1998), escultura de bronze de Brecheret, não tem uma contextualização em relação ao Monumento?

“O tempo da arte indígena não é refém do passado”, aponta o texto curatorial de Esbell. Ser realmente investigativo e disruptivo em relação ao modernismo implicaria dialogar com Makunaimã e investigar o que acontecia no Cais da Gamboa e no Morro da Providência, quando Blaise

Cendrars visitou o Rio com os modernistas. Por fim, questiona-se por que Moquém não se estendeu à sala antes dedicada a abrigar a Aranha de Louise Bourgeois. Será que não estamos aqui justamente para repensar espaços, pesos, medidas, divisões e dimensões de nossas certezas e saberes? ■

**Moderno Onde?
Moderno Quando?,
até 12/12, MAM SP
Moquém_Surari, até
28/11, MAM-SP, Parque do
Ibirapuera, portões 1 e 3
www.mam.org.br**

POR UMA POÉTICA DO CUIDADO

Trabalhos de Pia Arke, Daiara Tukano e Sueli Maxacali expõem necessidade de restauração de paisagens internas e de capacidade de troca e empatia

NINA GAZIRE

O termo ecofeminismo foi cunhado em 1947 pela francesa Françoise D'Eaubonne, embora ele pareça ter surgido de forma independente em outros lugares por volta da mesma época. No nível mais amplo, o ecofeminismo refere-se à ideia de que a desvalorização das mulheres e o descaso com a natureza têm andado de mãos dadas na sociedade ocidental patriarcal. Tal pensamento reforça a noção de que mulher e natureza estão associadas e, por isso, são lugares/corpos dados como certos nesse contexto. A 34ª Bienal de São Paulo, ao longo de seus 14 enunciados, dispositivo adotado em lugar dos



Na pág. ao lado, *stills* da videoinstalação *Histeria Ártica* (1996) e, acima, *Solo para Scoresby Sund* (1998), de Pia Arke

tradicionais “eixos temáticos” mostra a resiliência da mulher/natureza – se é que essa partição ainda pode ser adequada à contemporaneidade. É uma exposição que nos recorda do adoecimento planetário no ano de 2020, com o maior número de queimadas da história da Amazônia, perda de 26% do bioma do Pantanal, quase 600 mil mortes por Covid-19 e ameaça constante à democracia do país, com o desaparecimento de políticas sociais básicas. Contraenunciados que não caberiam aqui, mas que trazem à luz o fato de que o corpo-fruto mulher/natureza, herança do modernismo, continua a ser açoitado. Entre as artistas que expressam esses contraenunciados no contexto da mostra, destaca-se Pia Arke (1958-2007), que briga com o corpo e as lentes para recalibrar sua própria história em sobreposição ao apagamento de sua ascendência indígena. Criada na Groenlândia, Arke cresceu sem falar a língua local. No vídeo intitulado *Arktisk Hysteri* (*Histeria Ártica*), de 1996, ela se deita nua realizando movimentos convulsivos sobre uma imensa foto em preto e branco de Nuugaarsuk Point, local de sua

infância. A imagem começa a ser retalhada pela própria artista em um ritual de memória às suas antepassadas inuítes que supostamente sofriam de um mal chamado também de histeria ártica. A prática conceitual e performática de Arke nos fala de um não pertencimento causado pela relação colonial entre a Dinamarca e a Groenlândia. Sua obra começou a ser mostrada e discutida no início da década de 1990, período em que as noções de globalização ofereceram novos modelos para a compreensão da dinâmica do mundo e expuseram questões históricas e estéticas negligenciadas, e que ainda são. Entre as mais importantes estavam os legados coloniais dos Estados da Europa Ocidental. Nesse contexto, os interrogatórios de Pia Arke sobre o passado suprimido da relação entre os dois países começaram a ressoar. Filha de uma costureira inuit e de um telégrafo dinamarquês, nasceu, em 1958, em Scoresbysund, ou Ittoqqortoormiit, o assentamento colonial mais externo da Dinamarca no nordeste da Groenlândia. Desde o nascimento, esteve enredada em processos imperiais que a dotaram de visão dividida e identidades múltiplas. Em *Jord til Scoresbysund* (*Solo para Scoresbysund*, 1998), instalação também apresentada na Bienal, composta de filtros de café amarrados com cordões e dispostos como um quadrado no chão, Arke demarca sua estada em Scoresbysund, na costa ocidental da Groenlândia, quando sua cunhada lhe disse que a borra de café deveria ser jogada pela janela para fertilizar o solo pedregoso. Para Arke, o gesto referia-se também ao direito da Dinamarca ao subterrâneo da Groenlândia, um chamado digno de um enunciado ecofeminista por tratar do direito à terra e à identidade para as mulheres.



Vista da exposição, mostrando as obras de Daiara Tukano; ao lado, Kumxop Koxuk yog (Os Espíritos das Minhas Filhas), de Sueli Maxakali

A SENHORA DA SAIA DE SERPENTES

A conquista da natureza externa também é acompanhada da ideia de que os seres humanos devem subjugar a sua natureza animal, assim como os homens subjagam as mulheres. Nesta Bienal, é de suma importância uma reviravolta nesse caminho, como, por exemplo, a narrativa do enunciado A Imagem Gravada de Coatlicue. Em 13 de agosto de 1790, um grupo de trabalhadores que faziam escavações na Praça Central da Cidade do México descobriu uma estátua, retratada e identificada pelo astrônomo e antropólogo Antonio de León y Gama como Teoyaomiqui. Na verdade, era a deusa Coatlicue, também conhecida como *Dama de la Falda de Serpientes* (Senhora da Saia de Serpentes).

Em Dabucuri Sentada no Céu (2021), Daiara Tukano, artista, professora e ativista indígena, apresenta os pássaros sagrados gavião-real, urubu-rei, garça-real e arara-vermelha, conhecidos como *miriã porã mahsã*, que vivem na camada do céu que impede que o sol queime a terra fértil, em quatro grandes telas suspensas que trazem, no verso, retângulos feitos de plumária em seda que remetem à

cultura dos Mantos Tupinambá, objeto mágico que durante a colonização passaram a integrar coleções reais, fruto de espólios de guerras. Os Tukano, povo ao qual Daiara pertence, são exímios observadores do céu e dos fenômenos que a ciência ocidental denomina astronômicos. Não raro, procuram mostrar que entre eles se encontram as constelações, a Lua, o Sol, Vênus, o arco-íris, as estrelas cadentes e a Via Láctea, apontando-os, nomeando-os e narrando-os como histórias sobre animais. Os quatro pássaros sagrados, também constelações para o cânone ocidental, ancoram essa relação ética do povo Tukano.

Já a cerimônia do Dabucuri é um ritual milenar dos povos indígenas do Alto Rio Negro, no Amazonas, que nas telas de Daiara agregam um conjunto de conhecimentos, como as narrativas da criação da humanidade, dos pássaros, animais, seres míticos, astros, estrelas, rios e da mata. O Dabucuri como patrimônio imaterial, e pela primeira vez, é levado para dentro de um espaço de exibição, colocando o visitante da Bienal dentro de um centro cerimonial.

Sobre o enunciado Coatlicue, a narrativa nos conta que o vice-rei Revillagigedo ordenou que Coatlicue fosse levada para a Universidade Real e Pontifícia do México como uma relíquia do passado mesoamericano, assim como o destino de tantos Mantos Tupinambá. Porém, após algumas deliberações, as autoridades espanholas decidiram enterrá-la novamente, suspeitando que a senhora da saia de serpentes pudesse desencadear uma revolução; o medo de despertar a memória dos indígenas subjugados ia acompanhado do pavor por sua beleza brutal, fora dos cânones ocidentais de harmonia e decoro.



ENUNCIADOS E CUIDADOS

A teórica Martin Kheel pensa a ética ecofeminista em quatro eixos chamados de “cuidados”: 1) foco na prevenção do abuso da natureza pela remoção de bloqueios conceituais que impeçam o desenvolvimento da empatia com relação à natureza; 2) uma abordagem contextual que procura situar dilemas éticos no seu contexto social, psicológico e histórico; 3) foco em atos de atenção; 4) prática vegana”. Entrelaçar alguns enunciados desta Bienal com os preceitos ecofeministas nos permite problematizar aspectos da exposição. O enunciado Cantos Tikmu’un, que traz a história desse povo, também conhecido como Maxakali, está em harmonia com os cuidados propostos por Kheel. Após inúmeros episódios de violências e abusos, os Tikmu’un chegaram a beirar a extinção, nos anos 1940, e foram forçados a abandonar suas terras ancestrais para sobreviver. Por meio de seus cantos, apresentados na Bienal, passaram a organizar a vida nas aldeias, constituindo quase um índice de todos os elementos que estão presentes no seu cotidiano – plantas, animais, lugares, objetos, saberes – e envolvendo a sua rica cosmologia. O trabalho de Sueli Maxakali, *Kumxop Koxuk yog* (Os Espíritos das Minhas Filhas), consiste

em um conjunto de objetos, máscaras e vestidos que remetem ao universo mítico das Yãmiyhex, as mulheres-espíritos. A obra para a exposição foi realizada em conjunto com as mulheres e meninas que, na comunidade, cuidam de cada um desses Yãmiy, os “espíritos” do panteão Maxakali. O processo coletivo de criação é coerente com a organização da própria comunidade Tikmu’un e, de certa forma, tensiona e embaralha o significado, os limites e a relevância da produção artística num contexto tão específico, nos apresentando outros regimes de autoria e criatividade. Uma abordagem que se reconhece como uma ética do cuidado que não opera um mandato universal, como propõem os enunciados desta edição da mostra. Um ato de atenção em que o público é envolto na consideração amorosa e paciente sobre uma pessoa, coisa ou situação, visando uma obediência interna, onde o pessoal é político diante da alteridade.

Nesse sentido, a participação de Sueli Maxakali na Bienal acontece em continuidade à luta de seu povo pela terra, a partir da estruturação de um novo aldeamento no município de Ladainha-MG, onde estão desenvolvendo o projeto da Aldeia-Escola-Floresta, com iniciativas de valorização dos conhecimentos tradicionais

dos Tikmu’un, formação de jovens artistas e cineastas, cultivo de roças e reflorestamento. A 34ª Bienal faz jus a uma poética relacional: uma recuperação de paisagens devastadas, a necessidade de regenerar nossas paisagens internas, incluindo nossa capacidade de troca, empatia, tendo como rumo uma ecologia do cuidado. ■

34ª Bienal de São Paulo Faz Escuro Mas eu Canto, até 5/12, Parque Ibirapuera, Portão 3 www.34.bienal.org.br

#FLORESTA PROTESTA

A PARTIR DE UMA FOTOGRAFIA DO ACERVO PESSOAL DE SEU PAI, CILDO MEIRELES CRIA UM MANIFESTO SOBRE A CONSTITUIÇÃO DA NAÇÃO BRASILEIRA

É LONGA E COMPLEXA A HISTÓRIA DE CILDO MEIRELES (RIO DE JANEIRO, RJ, 1948) COM A CAUSA INDÍGENA. Filho e sobrinho de indigenistas, o artista morou em diferentes locais do Brasil por toda a infância, acompanhando o percurso da família em batalhas por demarcação e direitos civis aos indígenas. Obras como *Missão/Missões: Como Construir Catedrais* (1987-2019) e *Olvido* (1987-1989) endereçam o genocídio indígena e a destruição das florestas de forma pungente: a primeira pela síntese em tríade (moedas-hóstias-ossos) das forças sociais que determinaram o extermínio de povos durante a “conquista do Oeste”; a outra obra agrega o som da motosserra à tríade (cédulas de dinheiro-velas votivas-ossos) dos agentes da destruição. Para a série da **seLecT**, Meireles utiliza pela primeira vez uma imagem do arquivo de seu pai, Cildo Furtado Meireles, conhecido sertanista brasileiro que dedicou a vida em defesa do povo Khraô, à qual agrega um verso do poema *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias. ■

“De nação; mas nação que tem por base
Os frios ossos da nação senhora,
E por cimento a cinza profanada
Dos mortos, amassada aos pés de escravos”

DENILSON BANIWA: “NO BRASIL NINGUÉM NASCE ÍNDIO, TORNA-SE ÍNDIO”

NA RESIDÊNCIA EDITORIAL DA SELECT, O ARTISTA E COMUNICADOR INICIA, COM RENATA TUPINAMBÁ, ELIANE POTIGUARA E MAIAL PAIAKAN KAYAPÓ, SÉRIE DE ENTREVISTAS FUNDAMENTAIS PARA O CONHECIMENTO DA HISTÓRIA DOS MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA DA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

Star Wars (2021), de Denilson Baniwa



Maismahlen, Taulipang.



ALÉM DE CONTAR A HISTÓRIA RECENTE DO ATIVISMO INDÍGENA NO BRASIL PELA VOZ DE TRÊS DE SUAS MAIORES LIDERANÇAS, A SÉRIE DE ENTREVISTAS QUE DENILSON BANIWA REALIZOU COM MULHERES INDÍGENAS PARA O PROJETO AMAZÔNIA: UMA RESIDÊNCIA EDITORIAL REVELA O PODER QUE A ARTE E OS DIVERSOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO COMUNITÁRIOS TÊM E TIVERAM PARA O FORTALECIMENTO DO MOVIMENTO NO BRASIL. A íntegra das entrevistas pode ser assistida na **seLecTV**, canal da revista no YouTube, e em edição especial do *podcast* **ceLesTe**.

A primeira interlocutora, **Renata Tupinambá**, amiga de longa data, apresenta-se: “A Renata Machado é jornalista, é Tupinambá, é feminista, é poeta, agora tem se aventurado nas artes visuais e trabalhado com produção de músicos e artistas indígenas”. No encontro, Renata e Denilson conversam sobre as raízes da comunicação indígena e como essas redes foram formativas para a nova geração de *influencers* indígenas digitais. Eles lembram os primeiros grupos de etnocomunicação e de etnojornalismo formados em torno do *Programa de Índio*, de Ailton Krenak, do programa *Índios Online* e da **Rádio Yandê**, que ambos fundaram junto a Anápuáka Tupinambá. A rádio, que tornou possível a divulgação da música indígena, integrou o **36º Panorama da Arte Brasileira**, no MAM-SP, e Anápuáka Tupinambá foi finalista do **3º Prêmio seLecT de Arte e Educação**, com o YBY Festival de Música Indígena Contemporânea.

Interessado em aprofundar a discussão proposta pela edição *Ecofeminismos*, Baniwa questiona Renata Tupinambá a respeito das bases do pensamento feminista indígena e como ele difere de outros feminismos. “Como a gente pertence a vários povos diferentes, a gente é plural. Então,

se a gente tem uma forma de feminismo, ele não poderia ser um, porque não poderia ter essa base europeia ou esse pensamento de outras mulheres que não são mulheres racializadas, não são mulheres negras, não são mulheres mestiças”, responde Renata.

No diálogo sobre feminismos, Baniwa propõe uma reflexão acerca da conhecida frase de Simone de Beauvoir: Ninguém nasce mulher, torna-se mulher. “Penso em várias lideranças indígenas que falaram que, antes de serem índios, eram Yanomâmi, Krenak, Baniwa. Fico pensando se é possível, a partir dessa frase da Simone, dizer que, no Brasil, ninguém nasce índio, torna-se índio, pensando que esse estereótipo e o conhecimento que as pessoas têm dos povos indígenas é toda uma construção romântica, social, política.”

A reflexão iniciada com Renata será levada adiante na conversa com **Eliane Potiguara**, uma das mais importantes lideranças do país, iniciadora de organizações e movimentos de mulheres indígenas, que se autodefine para Baniwa como “uma pessoa muito simples”: “Sou professora, minha formação é em educação e literatura, por isso descambei para os livros, para a literatura indígena, e venho nessa luta há mais de 50 anos, nesse trabalho e luta”.

Nascida e criada nos morros do Rio de Janeiro, fruto da diáspora dos Potiguara de sua aldeia natal, em Pernambuco, Eliane assumiu o nome de seu povo para valorizar sua cultura. “Sei que isso aconteceu na Amazônia, no Sul do Brasil, nos Estados Unidos e no Canadá: de povos saírem de suas comunidades para a sobrevivência, seja ela física ou política, e depois dizer ‘pera aí, gente, eu não sou daqui, de onde eu sou? Tenho que me encontrar, senão vou ficar perdida no espaço’”, diz.



Aos 71 anos, Eliane Potiguara, que estudou a pedagogia do oprimido com Paulo Freire e publicou a primeira obra de poesia de uma mulher indígena no país, fala a Baniwa da importância da criação de um periódico para o movimento, o jornal *Grumin*. “Tive a audácia de criar esse jornal, ia para Altamira com o jornal debaixo do braço e tivemos aquele impacto da Tuíra, que foi muito forte (*Em mobilização em Altamira contra a hidrelétrica de Kararaô, em 1989, Tuíra Kayapó enfrentou com um facão o engenheiro responsável pela obra*)”, diz Potiguara. “Enquanto uma fazia um trabalho físico e combativo, a outra fazia o trabalho debaixo dos panos, enfiando jornal e ideologia na cabeça de todo mundo, e depois saíram os números 1, 2, 3 etc., e a gente distribuía”, conta. *Grumin* foi jornal e movimento. “*Grumin* nunca foi um prédio com concreto, computadores e em Brasília, o *Grumin* é uma concepção, um pensamento, uma filosofia de mulheres que precisam sair da invisibilidade e ir para o empoderamento delas, tanto como alma, espírito, como força de mulher guerreira, como mãe, avó, professora.”

Durante seis anos seguidos, Potiguara viajou à Califórnia, convidada pela ONU a integrar o Conselho Internacional dos Tratados Indígenas. Acompanhou feministas brasileiras em viagem à China para uma conferência de mulheres, onde conheceu a opressão em países islâmicos, Índia, China, Vietnã e Camboja. Do diálogo com expoentes do movimento feminista e do Programa de Combate ao Racismo, de Nelson Mandela, a escritora assimilou a importância da soma de lutas. “Há 40 anos, fui a primeira pessoa que falou em migração e racismo no Brasil, e debati a questão da ancestralidade.”

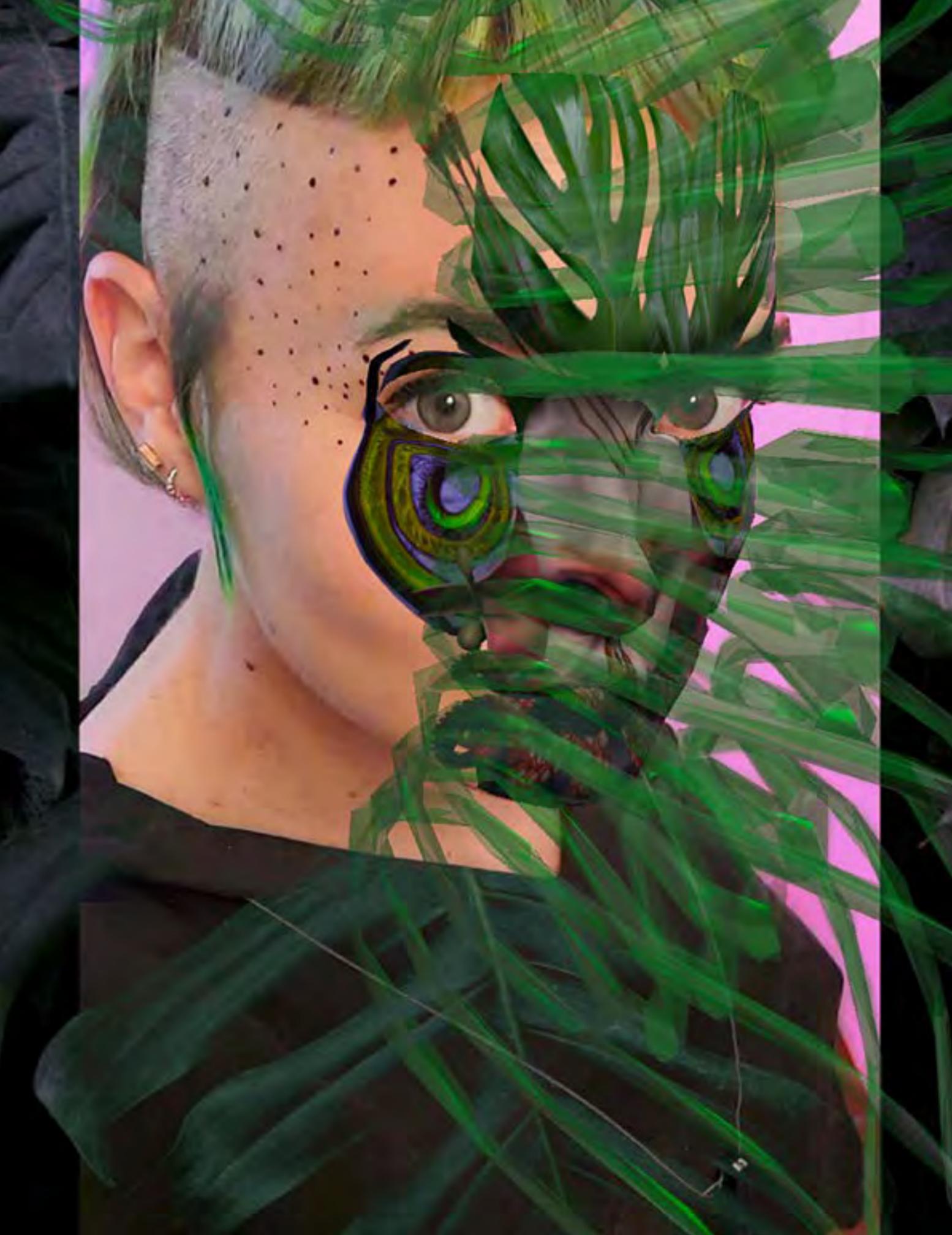
A entrevista com **Maial Paiakan** é fundamental para o entendimento da função da arte na resistência e na luta in-

dígenas. “Meu nome completo é Maial Panhpunu Paiakan Kayapó. O Panhpunu é o nome mais especial que eu tenho, tanto especial como tradicional, porque é o nome da minha avó, mãe do meu pai; esse nome ela carregou por uma geração e deu esse nome para mim, então agora carrego essa missão de honrar esse nome tão valioso e especial, não só para o meu povo, mas para a história”, diz.

Graduada em Direito pela Universidade de Tocantins e mestranda pela Universidade do Pará, Maial atuou na Funai, na Secretaria Especial de Saúde Indígena e, com a deputada Joênia Wapichana, na assessoria legislativa da Câmara dos Deputados, em Brasília. Mas decidiu voltar para o Pará, após perder o pai para a Covid-19. “A luta em Brasília é importante, mas meu coração estava pedindo para sentir o rio, a minha casa, e então retornei para o Pará, para junto do meu povo e da minha família”, conta. Filha e sobrinha de lideranças – o pai integrou a delegação Kayapó, juntamente com outras delegações indígenas na Constituinte, em 1988, e a tia Tuíra lutou contra Belo Monte e Kararaô, em Altamira, em 1989.

Com eles aprendeu o exemplo que segue até hoje, na política e na arte. “Naquela mobilização em Altamira contra Kararaô, meu pai estava com uma pintura no corpo, que eu usei também na Marcha das Mulheres. As mulheres falaram ‘a gente vai fazer a pintura do seu pai quando ele lutou contra Kararaô e Belo Monte, para você ficar forte’”, conta Maial a Baniwa.

Em suas trajetórias diversas, Maial, Renata e Eliane colocam em primeiro plano a ligação com a família, a linhagem matriarcal, os conhecimentos aprendidos com a avó e a mãe para a conexão com seus povos originários. ■



MARI MUTARE NA AMAZÔNIA

ESTÁ EM JOGO NEGOCIAR MANEIRAS
ALTERNATIVAS DE SE ACOPLAR AO DESCONHECIDO

VANESSA LORENZO

MARI MUTARE É UMA FEITICEIRA ALIENÍGENA QUE EMERGE DO SOLO E DO HÚMUS DA FLORESTA DO BRASIL. Ela se funde com as árvores em flor, cavando fundo nos contos terrestres com os outros habitantes da terra: plantas atraentes, animais magníficos, fungos viajantes, centopeias gigantes e insetos do outro mundo. Sua falta de qualquer noção remotamente apreensível do Antropoceno os torna incapazes de reconhecer qualquer espécie claramente dominante à qual se dirigir e, por sentimento, eles escolhem algumas criaturas com quem se relacionar. Está em jogo negociar maneiras alternativas de se acoplar ao desconhecido.

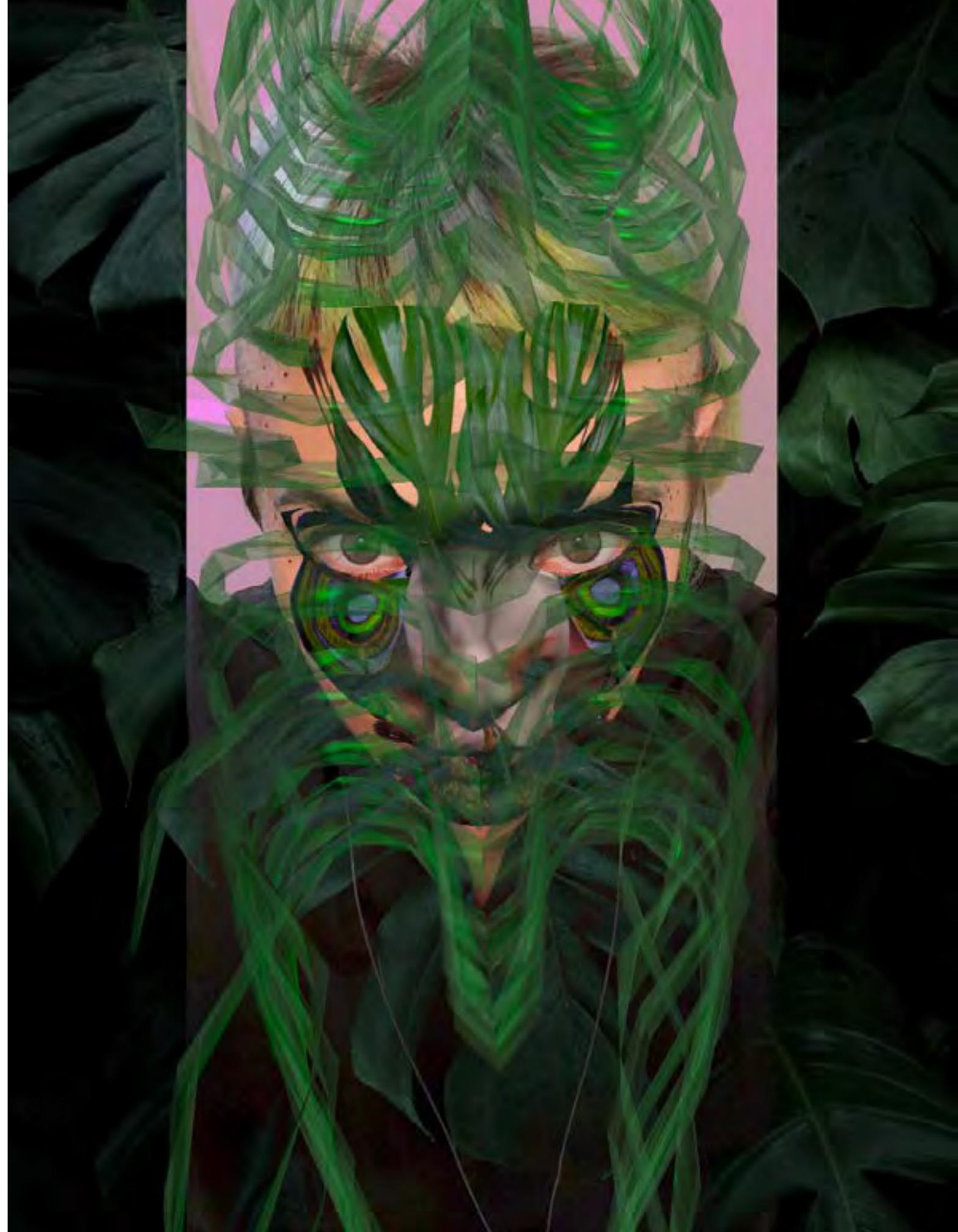
Como alienígenas recém-surgidos, eles estão em formação e usam seus corpos como maneira de experimentar novos mundos, desafiando as hierarquias ontológicas além do Antropoceno. Os mutare alienígenas reimaginam sua subjetividade, sua maneira de existir nesse novo mundo, além de binários de gêneros ou espécies, em um contexto descolonial, transfeminista. Eles transcendem seus corpos, sonhando em se fundir com a floresta através da tecnologia.

Mari mutare é um experimento com próteses vegetais-humanas biocompatíveis inspiradas pelo ornamento protocristão do *Green Man*: uma figura pagã híbrida meio planta, meio humana, presente em várias culturas ao redor do planeta. Influenciada pelo transfeminismo e a filosofia *biohacking*, Mari mutare explora o “híbrido” para transcender a própria ideia ocidental de excepcionalismo humano. Atualmente, Mari mutare vaga na ciberesfera e emerge na floresta do Brasil para a residência editorial on-line Amazônia da revista **seLecT**.

Enraizada na perspectiva ciborguiana que dissolve os binários natureza/cultura e natureza/tecnologia (Haraway, 1984-1991), Mari mutare propõe uma nova formação de híbridos, relações alternativas humanas/mais-que-humanas, intra-ações (Barad, 2016) e ética que nos permitem ficar com o problema (Haraway, 2016) em uma estrutura pós-humanista, transfeminista, pós-colonial, pós-antropocêntrica.

Mari mutare adota a alteridade vegetal através de próteses biológicas e digitais como substituta para a alteridade vegetal constitutiva em nós mesmos (Marder, 2013), com a intenção de permitir uma mudança na subjetividade humana além da diferença antropocêntrica (excepcionalismo humano). Elas estão roçando categorias além da subjetividade humana através de práticas de filtros de mídia e digitais como veículos adequados para atrair, cativar, repensar e conhecer o “outro”. Sua necessidade de proliferar exige fornecer os meios para rápidos emaranhamentos íntimos em um novo imaginário social influenciado por *biohacking* e *transhackfeminism* *Fanzine Colectivo Wetlab*, *Jornadas Transhackfeministas*; ambas as práticas para experimentar com matéria viva e o próprio corpo, usando protocolos abertos, enquanto se apropria de conhecimento hermético legitimado.

Eles se fundem com as árvores em flor, cavando fundo nos contos terrestres com os outros habitantes da floresta: atraindo plantas, animais magníficos, fungos viajantes, centopeias gigantes e insetos do outro mundo. ■





Katu Mirim

TERRITÓRIO DE DISPUTA TERRITÓRIO DE DISPUTA TERRITÓRIO DE DISPUTA TERRITÓRIO DE DISPUTA TERRITÓRIO DE DISPUTA

RAMIRO ZWETSCH

OPRIMIDOS HÁ MAIS DE CINCO SÉCULOS, INDÍGENAS ENCONTRAM NO RAP UMA FERRAMENTA DE CONSCIENTIZAÇÃO E REIVINDICAM ESPAÇO NO MOVIMENTO



OS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL LUTAM PELA DEFESA DO TERRITÓRIO DESDE A CHEGADA DAS PRIMEIRAS CARAVELAS EM 1500 E A DISCUSSÃO EM TORNO DA DEMARCAÇÃO DE TERRAS TORNA-SE CADA VEZ MAIS URGENTE COM O AVANÇO DESENFREADO DAS QUEIMADAS, DO DESMATAMENTO, DO GARIMPO E DA PERSEGUIÇÃO À POPULAÇÃO NATIVA.

Nos últimos anos, o rap tornou-se uma manifestação artística fundamental para a causa. Artistas pioneiros nessa linguagem empenham-se em veicular letras que chamam atenção à luta e esse movimento ganhou uma visibilidade maior – mesmo que ainda pouco noticiada pela grande mídia – durante setembro deste ano, em meio às idas e vindas no Supremo Tribunal Federal em relação à votação do Projeto de Lei 490, que, caso aprovado, favorece o agronegócio e dificulta ainda mais a demarcação.

A comunidade indígena fez uma mobilização histórica com o acampamento Terra Livre, que levou 6 mil pessoas a Brasília para sensibilizar o STF e a sociedade sobre o impacto negativo que o PL traria. Até o fechamento desta reportagem, a votação encontrava-se suspensa por causa de um pedido de vista do ministro Alexandre de Moraes. Os rappers, claro, marcaram presença na capital do Brasil. O grupo Brô MC's e os artistas Brisa Flow, Katu Mirim e Owerá são destaques dessa cena e alguns dos nomes mais

comprometidos com a causa: eles se posicionam nas redes sociais, comparecem aos protestos e, cada um à sua maneira, lutam por território também no rap nacional. Se a natureza da cultura hip-hop está, desde a origem, ligada à demanda por direitos sociais, é de se questionar por que uma reivindicação tão relevante de um povo historicamente oprimido não encontra ressonância maior entre os rappers não indígenas.

“O rap dos não indígenas acaba sendo racista, quando não dá oportunidade de a gente ocupar aquele espaço que nos pertence. A gente vê festivais de *rap* onde as pessoas vão fantasiadas de índio, onde não tem indígena, onde os próprios MC's acabam fazendo músicas que são racistas com os povos originários”, observa a artista Katu Mirim, da etnia Boibororó, moradora da periferia de São Paulo. “No meu contexto é muito mais difícil, porque sou uma mulher lésbica e o rap brasileiro tem sua parte machista e lesbofóbica. Então, chego nesses espaços tendo de me explicar: ‘Cara, eu não sou a indiazinha que tá correndo pelada no meio do mato. Sou rapper, eu também sou da periferia, não queira me ensinar como é viver na periferia.’” Críticas a Bolsonaro, conteúdos feministas e afirmação da identidade indígena são marcas de sua música no EP *Nós* (2020) e nos diversos *singles* já lançados.

Na pág. ao lado, OWERÁ



“A CULTURA HIP-HOP NASCEU COM O POVO PRETO”, DIZ O ARTISTA. “EU VEJO OS NEGROS COMO IRMÃOS, PORQUE ATÉ HOJE ELES SOFREM, COMO NÓS. NÃO HÁ MUITA DIFERENÇA NESTA LUTA POR SOBREVIVÊNCIA”, DIZ OWERÁ

Brisa Flow

CONTRA O FEMINISMO QUE REPRODUZ O DISCURSO EUROPEU

Outro destaque entre as mulheres é Brisa Flow. Ela tem três discos lançados: *Newen* (2016), *Selvagem Como o Vento* (2018) e *Free Abya Yala* (2020). Criada em Belo Horizonte e hoje moradora de São Paulo, ela é filha de artesãos araucanos (povo indígena do Chile). Suas letras falam muito de amor e também do prazer erótico feminino. Ela, no entanto, não se reconhece mais como feminista. “Já me declarei feminista, mas não me vejo mais assim, a partir do momento que comecei a entender que o feminismo que a gente estava seguindo não me contemplava como mulher marrona, da América Latina, periférica”, explica. “Acredito, sim, que as minhas letras empoderam mulheres, e isso, de certa forma, está dentro da luta feminista. Mas eu sou uma mina que está procurando resolver tretas de território. Acredito que o feminismo não une mulheres de todas as etnias, porque a gente ainda está reproduzindo discursos feministas europeus.” Entre 4 e 12 de setembro, aconteceu a terceira edição do evento Indígenas.Br – Festival de Músicas Indígenas, com uma programação *on-line* que envolveu bate-papos, *shows*, mostra de documentários e videoclipes. Brisa Flow foi uma das atrações. “São muito importantes as narrativas femininas dentro do rap indígena, porque permitem amplificar as vozes de muitas mulheres que até hoje enfrentam a grande questão de seus corpos serem vistos como objetos da nação brasileira”, observa Renata Tupinambá, jornalista, poeta e uma das curadoras do festival. “Artistas como a Katu, a Brisa, a Anarandá e muitas outras têm mostrado questões relacionadas ao direito das mulheres e, principalmente, o respeito aos corpos indígenas e às diferentes pluralidades e realidades que a mulher indígena vive no Brasil.”

A MC Anarandá lançou neste ano uma das músicas mais contundentes da produção indígena recente. O rap *Feminiçídio* (2021) fala sobre o assassinato de uma mulher que sofria constantes agressões do marido, até o dia em que morreu espancada. A história é real e traumatizou a artista e educadora, quando ainda era criança, em seu povoado. Além de ser mãe biológica de um menino de 4 anos, ela adotou duas sobrinhas que eram violentadas por um padrasto. Anarandá, inclusive, teve a casa incendiada pela mãe das meninas e sua ex-cunhada. Da etnia Guarani-Kaiowá, ela vive em Dourados, Mato Grosso do Sul, região onde o conflito por terras com os ruralistas é intenso e massacra indígenas há décadas.

“JÁ ME DECLAREI FEMINISTA, MAS NÃO ME VEJO MAIS ASSIM, A PARTIR DO MOMENTO QUE COMECEI A ENTENDER QUE O FEMINISMO QUE A GENTE ESTAVA SEGUINDO NÃO ME CONTEMPLAVA COMO MULHER MARRONA, DA AMÉRICA LATINA, PERIFÉRICA”, DIZ BRISA FLOW



RAP NA LINHA DE FRENTE

É de lá também o grupo Brô MC's, reconhecido como o pioneiro na cena, que, ao lado de Owerá e Souto, participa do sexto episódio da primeira temporada do podcast **ceLesTe**, dedicado ao rap indígena. O quarteto formado em 2009 reúne dois irmãos Guarani (Bruno e Clemerson Veron) e dois irmãos Kaiowá (Charlie e Kelvin Peixoto). Com letras cantadas em Guarani, eles dedicam a maior parte das músicas a denúncias do abuso praticado pelos fazendeiros da região e à luta pela demarcação. Nem poderia ser diferente: trata-se, em síntese, do cotidiano das comunidades em que vivem. “Nessa semana, queimaram a casa de uns parentes”, conta Clemerson. Na linha de frente, eles já sofreram ameaças e tiveram de dar um tempo com os shows logo após a posse do atual presidente da República, em janeiro de 2019. “Nos ameaçaram de morte e picharam o símbolo nazista em nosso estúdio”, lembra Kelvin Peixoto. “Muitos dos nossos líderes foram calados, morreram de tanto falar. Essas ameaças nos fortaleceram. Parece que, espiritualmente, os nossos líderes que já se foram nos deram força”, completa Bruno.

O compromisso com a causa indígena ajudou o grupo a vencer a resistência que eles sofreram no começo da carreira. Os anciãos não viam com bons olhos um projeto artístico que envolvesse jovens nativos com a linguagem do rap – forma de expressão surgida na comunidade negra dos Estados Unidos, no fim dos anos 70. “No começo, teve preconceito. As lideranças não entendiam. Quando eles ouviram o nosso CD, fomos aceitos. A gente fala, em nossas letras, coisas que estão engasgadas na goela dos nossos mais velhos há muito

tempo e eles entenderam que podiam ser ouvidos através do Brô MC's”, afirma Bruno.

“O trabalho do Brô MC's tem uma importância imensa, pois conquista muita adesão nas redes sociais e mobiliza uma audiência muito grande junto aos não indígenas”, observa o antropólogo e professor da Universidade do Estado de Minas Gerais Rodrigo Amaro. “O grupo tem uma atuação muito intensa também em várias manifestações políticas, como pudemos observar nos últimos dias em Brasília, contra o PL 490, mas também em manifestações por demandas locais nas rodovias que margeiam suas aldeias em Dourados.”

Owerá é também reconhecido por seu ativismo. Em 2014, ele participou da cerimônia de abertura da Copa do Mundo e, sem autorização, abriu uma faixa com a frase “demarcação já”. Ele tinha 13 anos na ocasião. De lá para cá, sua carreira deu um salto: ele já gravou uma música em parceria com seu ídolo Criolo (*Demarcação Já, Terra, Ar, Mar*, de 2019) e é um dos personagens do documentário *Sangue Vermelho*, lançado em setembro, com direção de Graci Guarani, Marcelo Vogelaar, Thiago Dezan e Tônico Benites. Antes identificado como Kunumi MC, o rapper também é um dos artistas convidados pelo DJ Alok, um dos mais famosos do mundo, para um projeto que resultará em álbum e uma série documental. Ele é morador da aldeia Krukutu, em Parelheiros, bairro periférico da Zona Sul de São Paulo. “A cultura hip-hop nasceu com o povo preto”, diz o artista. “Eu vejo os negros como irmãos, porque até hoje eles sofrem, como nós. Não há muita diferença nessa luta por sobrevivência.”

Retrato de Celia Yakriaba por Edgar Kanayko





APROPRIAÇÃO DE LINGUAGENS NÃO INDÍGENAS

Nas comunidades ou no contexto urbano, os jovens indígenas se identificaram com as letras e perceberam que o rap poderia ser uma ferramenta para veicular discursos de protesto. A discussão em torno da apropriação de uma linguagem artística não indígena, nesse contexto, torna-se irrelevante. “A música sempre foi um idioma muito privilegiado nas trocas, nos rituais e nas guerras na história da América do Sul. A gente está falando de rap, mas há casos no Brasil de artistas indígenas fazendo forró, música sertaneja, *heavy metal*, *cumbia* e *reggaeton*”, observa a professora Deise Lucy Montardo, especialista em música indígena. “Não é uma novidade. No caso do rap, é recente porque o gênero é recente. Mas a troca já é antiga. O que é realmente novo é a visibilidade que a internet propicia.”

Em um país com centenas de etnias indígenas, é de se esperar que cada artista traga diferentes referências relacionadas aos respectivos povos – desde os adereços usados no palco até os elementos musicais que se misturam às batidas eletrônicas do rap. Há, porém, aspectos comuns a todos esses trabalhos, no que diz respeito ao conteúdo lírico: a luta por demarcação de terras e contra o preconceito sofrido pelos nativos são recorrentes nos versos de um movimento em ebulição. Enquanto a Amazônia, o Pantanal e o Cerrado queimam e povos historicamente oprimidos seguem ameaçados, a juventude indígena usa as ferramentas que tem para se expressar e reivindica maior atenção do rap nacional.

“O rap é, sim, um território de disputa – não pela essência do hip-hop, mas por ele estar dentro de um contexto de mercado musical. E, assim como todo mercado que funciona de uma forma muitas vezes rápida ou baseada em números, ele acaba não dando espaço para artistas indígenas e LGBTQIA+. Eu sinto que o rap precisa ainda abrir espaços para esses cenários”, defende Brisa Flow. “É um espaço que a gente está cada vez mais lutando para ocupar. O rap nacional precisa urgentemente escutar a voz dos indígenas. Nós só vamos falar de representatividade e de rap antirracista quando incluirmos indígenas nisso”, completa Katu Mirim. A hora é agora. ■

A PARTIR DAS
IMPLICAÇÕES
POLÍTICAS EM SEU
ENTORNO IMEDIATO
E DA AMPLIFICAÇÃO
DO ABISMO SOCIAL,
ARTISTAS PRODUZEM
A PRIMEIRA LEVA DA
ARTE DA PANDEMIA



Fotografia da série Sombra de Vitória (2020), de Daniela Torrente; na página ao lado, detalhes de Oxigênio (2021), de Fernanda Siebra

PANDEMÔNIO NA ARTE



“O INÍCIO DA PANDEMIA NOS TROUXE UM MATERIAL MÁGICO E SIMBÓLICO MUITO POTENTE E, DE CERTA FORMA, ATÉ ESTIMULANTE, ONDE TODO MUNDO, DE REPENTE, TEVE DE SE JUNTAR AO MESMO TEMPO EM TORNO DA IDEIA DA MORTE”, DIZ ALEXANDRE DA CUNHA

À esq., no sentido horário, Parafuso (2020) e casadoartista.com.br (2020), de Jac Leirner; e Faces (2020), de Alexandre da Cunha

MARÇO DE 2020. TODAS AS EXPOSIÇÕES SÃO FECHADAS PARA O PÚBLICO. TODAS AS EXPOSIÇÕES QUE SE SEGUIRIAM ÀS QUE ESTAVAM EM CARTAZ SÃO ADIADAS POR TEMPO INDETERMINADO. ABRIL DE 2020. EDITORAS DISPONIBILIZAM LIVROS NA ÍNTEGRA PARA DOWNLOAD GRATUITO EM SEUS SITES.

A n-1 Edições publica quase diariamente artigos e ensaios sobre o momento presente sob a rubrica Pandemia Crítica. Ailton Krenak lança *O Amanhã Não Está à Venda*, livro em que afirma: “Tem muita gente que suspendeu projetos e atividades. As pessoas acham que basta mudar o calendário. Quem está apenas adiando compromissos, como se tudo fosse voltar ao normal, está vivendo no passado. O futuro é aqui e agora, pode não haver o ano que vem”. O músico Travis Scott faz *show* no Fortnite, com público de 14 milhões, devidamente aferido pela Epic Games.

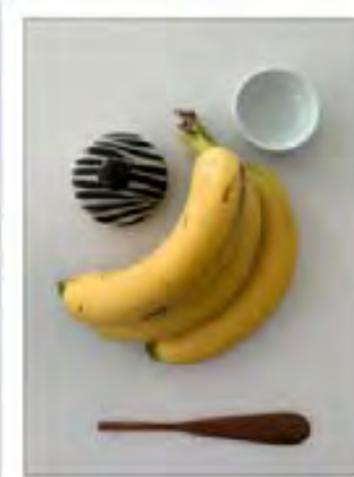
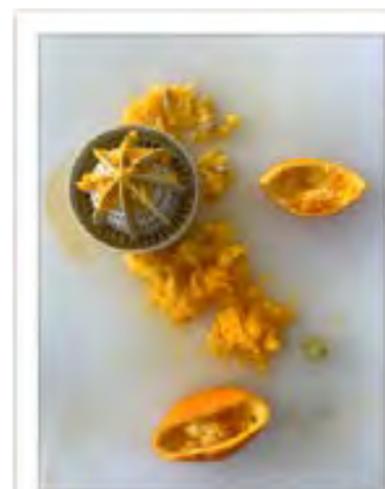
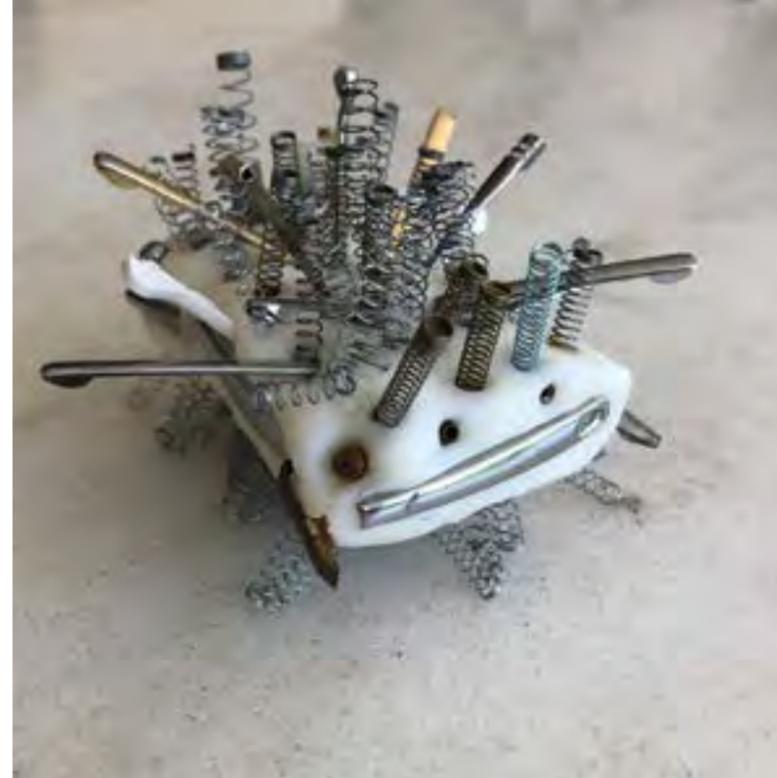
Mai de 2020. Exposições que se seguiriam às que deveriam ter entrado em cartaz são canceladas definitivamente. Explodem as *viewing rooms* para realização de mostras *on-line*. Surgem as primeiras críticas aos VRs e à compulsiva produção de visibilidade no mundo da arte. Brasil é capa do NYT com fotografia de cemitério de covas rasas feito às pressas na Amazônia. George Floyd é assassinado por um policial branco em Minneapolis.

Três meses depois da eclosão da pandemia, grande parte da população mundial tinha duas certezas: isso não vai terminar tão cedo e as catástrofes ambientais e cataclismos sociais anteriores à pandemia só vão piorar. Mais três meses de incertezas se seguiriam até umas poucas exposições reabrirem e os espaços de arte, operando segundo protocolos normalizados em tempo recorde, voltarem a funcionar de forma intermitente, abrindo e fechando de acordo com os índices de contaminação e número de mortes em cada estado. O mundo em alerta, a vida em suspensão, e o que os artistas fizeram nesse semestre “perdido”? O que fariam a seguir, ao menos aqueles que tinham condições de seguir trabalhando? Algumas pistas surgiam em plataformas menos assertivas do que as de VRs ou feiras *on-line*, focadas exclusivamente em vendas.

ASSEMBLAGES PANDÊMICOS

Jac Leirner começa a postar algumas esculturas bem-humoradas em sua conta de Instagram. Feitas com os materiais que a artista tinha à mão (o que, aliás, sempre fora seu *modus operandi*), as *assemblages* pandêmicas guardavam características antropomórficas, traço pouco comum em construções pregressas. Hoje, olhando com algum “reco histórico”, Leirner afirma que, “no que concerne ao trabalho”, aquele primeiro semestre “foi um tempo de realização do que já estava encaminhado, na fila, à espera de vir a ser. Liberei o *free style* relativo às coisas todas e quaisquer em um fazer sem-fim. Também cuidei dos espaços onde o trabalho acontece, da fundação aos acabamentos”.

No perfil de Instagram de outro artista brasileiro, este radicado em Londres, também uma série de composições antropomórficas desponta: Alexandre da Cunha posta uma imagem de duas pequenas tigelas emborcadas em panelas, com uma pera entre elas fazendo as vezes de nariz, batatas formando o rosto e uma banana *smiley* arrematando o retrato cheio de humor e leveza. “Quarentena *smiles*”, alguém comenta. Outros arranjos se seguem até um *post* em que um coador com borra de café e dois cogumelos bastam para figurar o *mood* do momento. Um artista deixa nos comentários a observação: “O grito!” Pergunto também a ele sobre a experiência do início da pandemia: “O início da pandemia nos trouxe um material mágico e simbólico muito potente e, de certa forma, até estimulante, onde todo mundo, de repente, teve de se juntar ao mesmo tempo em torno da ideia da morte. As distrações que sempre nos nutriram e amortecem nossa relação mais essencial com a vida (e com a morte) pararam de forma abrupta, e isso gerou muito desequilíbrio”, pondera Alexandre da Cunha. A fase seguinte – que, para Da Cunha, é a que estamos vivendo agora – “ênfatiza as questões políticas, sociais e éticas e todas as suas discrepâncias no âmbito do coletivo. Individualmente, estamos meio perdidos, solitários, sem muitos acessos para nos conectar de fato com o mundo subjetivo. Mas, como artista, me sinto privilegiado, pois meu trabalho me permite esse acesso, e isso tem sido muito restaurador”. Para Jac Leirner, “o trabalho é fruto de todas as experiências. E, nesse sentido, sim, ele resultou também desse tempo estranho e impositivo”.



REPRODUÇÃO DA VIDA

Marepe, como Jac Leirner, trabalha sempre e por princípio estético com objetos mundanos, porém estreitou seus laços profundamente com o espaço doméstico durante a pandemia. *Ventilaflores* (2020) é um dos resultados da experiência do isolamento, assim como a maior parte das obras que o artista baiano apresentou na mostra-solo *Aglomerado Mergulho* (2021), na sua galeria em São Paulo, a Luisa Strina, no primeiro semestre.

Ao se voltar aos afazeres domésticos que não eram parte de suas preocupações, porque antes tinha ajuda em casa, o artista conta que conheceu um novo lugar. Como se o campo da “reprodução da vida”, para falar com Silvia Federici, das ações historicamente esperadas das mulheres (o oposto disso sendo a “produção”, o trabalho remunerado dos homens), invadindo o cotidiano, transmutasse a casa em sujeito histórico, que indaga a sensibilidade artística sobre um fazer invisível que sustenta o mundo.

Ventilaflores (2020), de Marepe;
na página ao lado, *Ilusão de Liberdade* (2021), da série *Arapuca*, de Diego Rimaos



ARAPUCA DOS DIAS

Diego Rimaos também fez seu mergulho no ano e meio em que parte do mundo viveu em pausa. Afeito aos trabalhos de pequenas dimensões e extrema delicadeza, o artista mineiro radicado em São Paulo conta que, com o passar dos dias, viu-se interessado mais e mais em questões do seu mundo interior, como numa autoanálise silenciosa. Seus projetos abstratos começaram a dar lugar a figurações de um mundo onírico, que espelham a interioridade e geram empatia por causa da experiência compartilhada, como o calendário de 2020 separado do pequeno refúgio feito de madeira, bambu, lã e papel por uma escada intransponível: refugiados em nossas bolhas, 2020 se esvaiu no ar.





A partir do alto, no sentido horário, *stills* de CHAOS #21 Bucolic (2021), CHAOS #26 Mater (2021); e CHAOS #25 Gratis (2021), de Urs Fischer; na página ao lado, High Voltage (2021), painel e estrutura de alumínio, adesivo de poliuretano, primer epóxi, gesso, tinta para serigrafia à base de solvente, tinta para serigrafia à base de água, 243,8 x 194,9 x 2,2 cm, de Urs Fischer

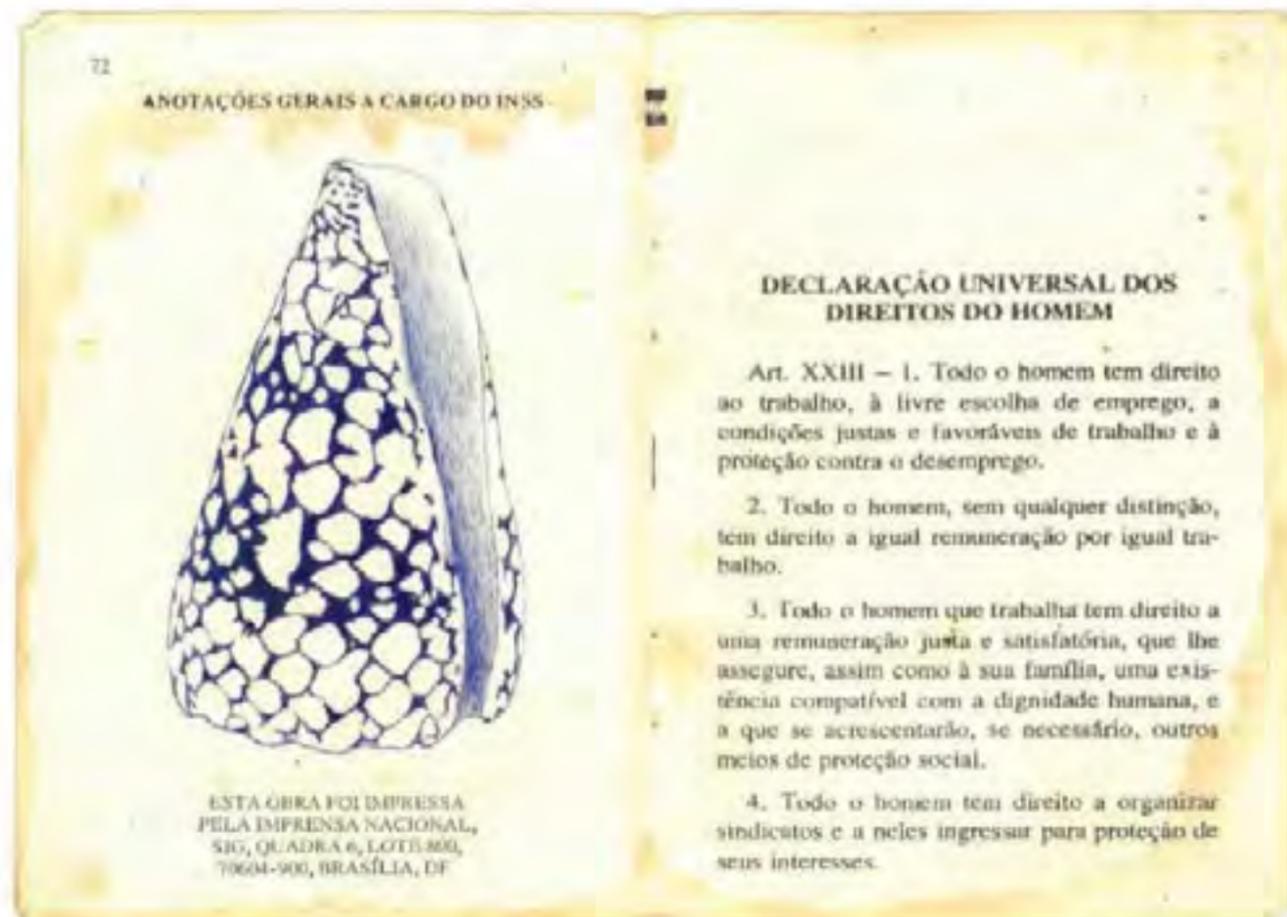


A INTELIGÊNCIA DA NATUREZA

Urs Fischer, conhecido pelas réplicas monumentais de esculturas clássicas em parafina que vão derretendo ao longo de suas exposições, voltou-se para dentro (de si, do ateliê, da casa) durante o isolamento. Lançou a série CHAOS, em abril de 2021, NFTs que consistem na animação de dois objetos mundanos escaneados digitalmente e acoplados um ao outro, num movimento contínuo que mostra a interação entre uma esponja e uma couve-flor, ou entre um *hot-dog* e um controle remoto, com destaque para a simbiose telúrica entre um abacate e uma pequena vela em forma de Vênus de Willendorf. Apesar do conteúdo gritantemente advindo de um convívio cerrado com as coisas da casa, o artista suíço não estabelece uma relação direta entre a série e a pandemia: “O conceito original de usar uma abundância de itens de tipo ‘cotidiano’ em algum formato começou muito antes do *lockdown*, então eu não diria que foi excessivamente informado pela pandemia”, afirma em entrevista à **seLect** por *e-mail*.

Dois meses depois do lançamento dos NFTs, Fischer realizou em sua galeria, em Londres, a Sadie Coles, uma exposição de pinturas que representam a vista do jardim de seu ateliê, de dentro para fora, mostrando um detalhe de poltrona, fiações, uma pia, uma cadeira. Resultado da pandemia, como são apresentadas no texto de divulgação da mostra, as obras expressam a solidão da casa e do jardim, uma observação dos fluxos e padrões da natureza, e refletem um aumento do tempo passado em casa. “Situados em três fases distintas, os fundos fotográficos dessas novas pinturas vêm de três fontes diferentes: o exterior da casa e do jardim do artista em Los Angeles; os espaços interiores de casa e estúdio; e instantâneos de um rolo de filme descoberto recentemente na casa da infância”, lemos na apresentação da expo *The Intelligence of Nature*.





O SEGUNDO ANO

Natureza e interiores domésticos povoam a “arte da pandemia”, se é que já se pode falar nesses termos. Para o historiador Rafael Domingues, “talvez a gente precise de um pouco mais de futuro para poder ver em perspectiva”, afirma, em resposta à **seLecT** durante a última mesa do Seminário do 72º Salão de Abril, em setembro deste ano. Mais longo e cobijado evento do calendário de salões nacionais de arte, a mostra cearense deste ano recebeu um número considerável de inscrições que continham obras impregnadas de representações e reflexões sobre o impacto da Covid-19. A atualidade vem sendo marcada por uma suposta volta ao “normal”, com um calendário de exposições que se reorganizou, muitos eventos de arte previstos para 2020 podendo acontecer somente um ano depois.

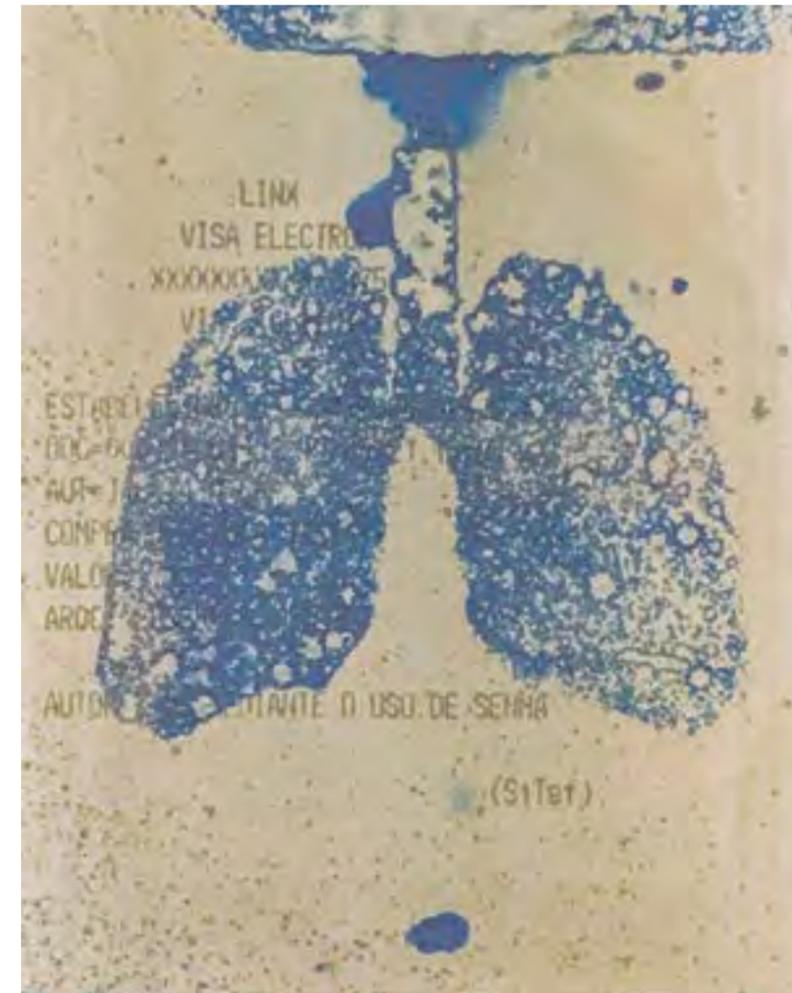
“A pandemia, enquanto experiência social e individual, foi bastante evidenciada nos trabalhos dos artistas, tanto no conjunto dos inscritos quanto entre aqueles que a gente selecionou”, afirma Luciana Ribeiro, uma das curadoras do Salão de Abril deste ano, em entrevista à **seLecT**. O escopo de inscritos num evento desse porte funciona como uma amostragem importante para calibrar a percepção da arte atual, sobretudo de artistas mais jovens.

Entre os trabalhos expostos, são emblemáticos os desenhos de Diego de Santos, intitulados Fantasma Hereditário,

da série Trilogia Fantasma (2021), feitos sobre as folhas da carteira de trabalho da mãe do artista. “Durante a pandemia, estávamos em casa e, mexendo em coisas guardadas há tempos, encontramos esse documento sem qualquer registro. Decidimos que guardar esse objeto era inútil; tratava-se apenas de papel velho juntando traça”, comentou o artista no seminário do salão. Sobre as folhas soltas da carteira de trabalho, Santos desenhou conchas, que carregam a simbologia da morada, mas também aludem ao termo em inglês *shell company*, que significa empresa fantasma. “O trabalho de arte em geral envolve um grande investimento com possibilidades muito remotas de retorno financeiro; não existe qualquer tipo de registro formal da atuação de um artista profissional, o que faz pensar em outras ausências, silêncios e apagamentos”, conclui.

Luciana Ribeiro relata que ficou bastante tocada pela escolha da carteira de trabalho como suporte para o desenho. “Diego traz uma reflexão sobre esse símbolo – ou você tem esse documento assinado ou não tem –, o que se estende a um aspecto de valorização da sua própria existência dentro da sociedade. Por outro lado, esse documento tem sido apagado, porque existe a carteira digital e também pelas próprias possibilidades de trabalho, cada vez menos aliadas a esse documento, como processo de perda de direitos, o que coloca também uma questão estrutural e histórica, do

“ASSIM COMO O EXERCÍCIO RESPIRATÓRIO, O OXIGÊNIO PROPÕE PENSAR SOBRE O DIREITO À VIDA QUE NOS VEM SENDO NEGADO E DENUNCIAR A CRISE SANITÁRIA E ECONÔMICA QUE ATRAVESSA O PAÍS”, DIZ FERNANDA SIEBRA



Obra da série Oxigênio (2021), de Fernanda Siebra; na página ao lado, detalhe de Fantasma Hereditário, da série Trilogia Fantasma (2021), de Diego de Santos

quanto ainda temos de reparar dentro das políticas públicas sociais e de equidade. Suas obras trazem politização para o campo das artes. A política do olhar e do fazer tem se sobressaído mais, porque não tem como vivenciar a política de retrocessos hoje no Brasil sem nos posicionar.”

Oxigênio (2021), obra da Fernanda Siebra exposta no Salão de Abril, é composta de imagens térmicas produzidas a partir do contato de álcool em concentração de 70% com papel de cupons fiscais. “Assim como o exercício respiratório, o oxigênio propõe pensar sobre o direito à vida que nos vem sendo negado e denunciar a crise sanitária e econômica que atravessa o país”, afirma a artista. Os desenhos surgiram por acaso, da experiência de receber uma compra entregue em

casa durante o isolamento e, depois de higienizar as mãos, tocar no cupom fiscal e observar o efeito do contato. Siebra então desenhou bustos, covas, pulmões sobre a coleção de recibos. Para Luciana Ribeiro, a artista constrói “uma espécie de diário pandêmico, propondo uma reflexão sobre quem fica dentro de casa, recebendo aquilo de que precisa para sobreviver e quem está na rua, se arriscando, podendo se contaminar. Os recibos mostram aquilo que ela consumiu durante o período, por isso se torna também um diário, assim como a carteira de trabalho se torna um registro da história de alguém e pode ser usado como um controle. E a artista desenha com o álcool 70%, justamente esse elemento que se tornou de uso cotidiano por causa da pandemia”.

APESAR DE TUDO

Da mesma natureza de problemáticas que se acentuaram com a pandemia, mas sempre estiveram presentes, é a temática da exposição que a curadora Julia Lima realizou em julho e agosto deste ano na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo. A obra que estampa o convite de Ministério da Solidão, da artista Clarice Cunha, funciona como imagem-síntese da experiência pandêmica. Uma mala de viagem de couro, aparentando desgaste, cheia de tacos de madeira, que aludem ao passado desenvolvimentista e modernizador do Brasil dos anos 1950, encerra uma visão melancólica de uma viagem malsucedida, da qual restou a ruína do projeto da arquitetura brasileira do período. “Por sua gama de cores vivas e soluções alegres, os revestimentos foram elementos marcantes dessa arquitetura. Com o gesto de escolher malas como recipientes desses revestimentos, convido à reflexão sobre a importância do imaginário na preservação dos patrimônios no Brasil”, escreve Clarice Cunha sobre *Presente #1* (2019) em *post* no Instagram divulgando a exposição, texto que termina com a frase: “Feliz em colaborar com este projeto e ser uma artista brasileira, apesar de tudo”.

A curadora conta à **seLecT** que o projeto da mostra é anterior à pandemia, mas que ganhou contornos de profecia autorrealizável, quando, depois de mudanças de local e também de data, finalmente abriu no espaço do Bom Retiro. “A obra relacional de Anna Costa Silva, por exemplo, em que a artista oferece companhia a quem necessite, começou em 2016 e reunia experiências tão diversas quanto o pedido de um participante para que Anna o acompanhasse na fila do Detran.” Com a eclosão da pandemia, o trabalho *Ofereço Companhia* (2016) seguiu sendo realizado de forma remota. “Existe obra mais profética do que *Protetor de Proximidade Humana* (2018), de Renan Marcondes?”, pergunta Julia Lima. “São dispositivos para ações que o artista desenvolve de modo que dois *performers* possam dançar valsa juntos, mantendo exatamente 1 metro de distância entre eles.”

“O Ministério da Solidão reúne artistas que lidam com esse domínio do afeto diante das ansiedades e melancolias que se impõem coletivamente”, escreve Lima no texto da mostra. “São afirmações da resistência, tanto quanto são defesas incondicionais do desejo de estar junto, do encontro, são respostas às tensões e aos colapsos que temos experimentado crescentemente nos últimos anos, agravadas cada vez mais por uma descida vertiginosa ao abismo. Ainda que muito diferentes entre si, os trabalhos se ancoram e se aterram tanto numa poderosa crença nos gestos íntimos de disrupção, assim como em movimentos coletivos de combate.”

Vista da exposição *Ministério da Solidão* (2021), na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo; no detalhe, *Presente #1* (2019), de Clarice Cunha



“SÃO AFIRMAÇÕES DA RESISTÊNCIA, TANTO QUANTO SÃO DEFESAS INCONDICIONAIS DO DESEJO DE ESTAR JUNTO”, AFIRMA JULIA LIMA SOBRE AS OBRAS DA EXPOSIÇÃO *MINISTÉRIO DA SOLIDÃO*

MÃES OCULTAS

A série que Daniela Torrente apresentou este ano no Museu da Imagem e do Som, dentro no programa Nova Fotografia 2020, tem como disparador uma prática de retratistas da era vitoriana que, para conseguir fotografar uma criança, precisavam que a mãe (coberta por um tecido) acalmasse a retratada, aguardando a longa exposição diante do obturador. O dispositivo da foto *hidden mother* (mãe oculta), deslocado para o século 21, ganha contornos políticos, chamando a atenção para o apagamento da mulher no processo (não remunerado) de reprodução da vida, cuidando da casa e dos filhos. Somando à recontextualização o fator, desconhecido pela artista no momento da produção dos retratos atuais, da vida pandêmica, em que justamente a esfera da vida foi doméstica tornou vítimas de violência muitas mulheres isoladas sob o mesmo teto de seus agressores, *Sombra de Vitória* (2020) torna-se um retrato pungente do mundo hoje. A expressão de tranquilidade e segurança das crianças no colo das mães faz pensar na fortaleza que são as mulheres, contra todas as adversidades, assim como no mistério arcaico desse amor indizível. Mas a série também alude, por outra infeliz coincidência dos tempos, às afegãs vivendo sob o jugo do Taleban.



Fotografias da série *Sombra de Vitória* (2020), de Daniela Torrente; na página ao lado, detalhe do livro *Latinamerica* (2020), de Gabriela Noujaim



MAPA RELACIONAL

A preocupação com a violência doméstica foi uma das razões que mobilizaram Gabriela Noujaim a criar, muito provavelmente, uma das imagens mais contundentes da pandemia: a máscara que leva o mapa da América Latina serigrafado em vermelho para o rosto de mulheres de diferentes locais do Brasil, que se engajaram na troca com a artista carioca. Gabriela enviava a serigrafia e recebia de volta *selfies* das participantes usando a máscara em seus locais de trabalho. O que não estava previsto é que, nas trocas, a artista receberia também testemunhos das mulheres sobre as dificuldades que estavam passando. “A maioria dos relatos mencionava ameaças e agressões, mas chegaram também histórias de superação durante a pandemia”, conta em entrevista à **seLecT**. As fotografias e as histórias tornaram-se um livro de artista, intitulado *Latinamerica 2020*, exposto pela primeira vez este ano na Galeria Simone Cadinelli, no Rio de Janeiro. No segundo semestre, em mostra-solo no Museu Nacional da República, em Brasília, Noujaim distribuiu algumas serigrafias entre artistas da cidade, e o símbolo foi parar em manifestação em frente ao Ministério da Saúde. “O trabalho é relacional e vai ganhando seu fluxo.” ■

MINISTÉRIO
DA
SAÚDE



ALFREDO JAAR OU A ARTE DE ENCARAR A LUZ DO FLASH DO TERROR DA REALIDADE

Instalações do artista chileno ativam o momento real das imagens, interrompendo o automatismo da produção e reprodução de choques e catástrofes

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA

Ernst Simmel, autor de *Neuroses de Guerra e Trauma Psíquico* (1918), descreveu o trauma de guerra com uma fórmula que deixa clara a relação entre técnica, trauma, violência e o registro de imagens: “A luz do *flash* do terror cunha/estampa uma impressão fotograficamente exata”. A fotografia é uma filha da modernidade e nasce com a propensão ambígua a registrar a realidade violenta e a reproduzir essa mesma realidade. A reprodução técnica é marca da modernidade capitalista (com suas máquinas e guerras), assim como do dispositivo fotográfico. Repetimos *ad nauseam* a produção de choques e catástrofes que resultam de um sistema de exploração do trabalho, da natureza e dos conflitos nacionais e coloniais. A psicanálise nasceu, nesse contexto, para descrever essas vivências traumáticas e para imaginar terapias para a nossa vida sob o desabrigo (mal-estar) produzido por esses choques.

Diante dessa realidade pontuada pela violência e esmagamento do indivíduo e das sociedades, também os artistas, como escreveu Walter Benjamin, têm de tomar posição. Eles podem tanto permanecer (ou tentar permanecer) em uma campânula fechada e protetora, fingindo que essa realidade traumática não viceja lá fora, construindo belos mundos de sonho e harmonia, como também eles podem enfrentar essa realidade do terror. Eles podem tentar olhar de frente a luz ofuscante do horror e fazer

parar o automatismo da repetição. Justamente, ficar de pé, resistir, encarar a luz do *flash* do terror da realidade e inscrevê-la em dispositivos artísticos, essa é a tarefa que alguns artistas assumiram para si e o chileno Alfredo Jaar ocupa um lugar de destaque dentre esses artistas.

Sua atual exposição no Sesc Pompeia, em São Paulo, Lamento das Imagens, com curadoria de Moacir dos Anjos, grande conhecedor da obra de Jaar, é um convite para refletirmos sobre essa capacidade da arte de enfrentar a luz cegante do real. Trata-se da primeira exposição individual mais ampla de suas obras no Brasil. Doze trabalhos permitem ao visitante ser introduzido no universo povoado de imagens, sobretudo fotográficas, da nossa história de violência moderna que são colecionadas por Jaar e apresentadas em suas obras-curadorias. Ele constrói cenários para (re)revelarmos essas fotografias que normalmente encaramos com profundo desgosto ou, até mesmo, com rejeição, devido à sua carga de terror. Seu gesto consiste também em explodir os clichês imagéticos (que naturalizam a violência, anestesiando-nos, transformando o horror em espetáculo) para produzir imagens resistentes, críticas, perfurantes, que nos despertam para a dura realidade desse horror.

Encarar a face da medusa do real, que petrifica e queima, através dos reflexos, das reproduções e dos arranjos curatoriais de Jaar, é um modo de se ver, no seu escudo de Perseu, aquilo que normalmente recusamos enxergar. Uma das obras mais impactantes da exposição é *O Som do Silêncio* (2006). Em uma caixa preta superdimensionada, uma autêntica máquina fotográfica na qual adentramos, ele propõe (re)revelar uma imagem que havia sido transformada em clichê. Trata-se da famosa fotografia de Kevin Carter, o fotógrafo sul-africano, que retrata uma criança em um campo no Sudão em 1993. Em duas décadas de guerra naquele país, cerca de 2 milhões de pessoas foram vítimas. A criança está caída e atrás dela vemos um enorme abutre. Jaar, em seu dispositivo artístico-mnemônico de ressignificação dessa fotografia, nos faz entrar nesse enorme cubo negro (o reverso do cubo branco modernista que pretendeu romper o compromisso da arte com a história) e assistir a uma projeção de oito minutos, narrando a história de Carter (que, depois de rece-

ber o Prêmio Pulitzer por essa imagem, veio a se suicidar), com letras brancas sobre um fundo preto. Quando a famosa fotografia é, finalmente, apresentada, fortes *flashes* disparam sobre o espectador, que fica ofuscado/cegado. Cegado de ver, mas também cegado para ver melhor. Esse é o paradoxo da poética de Jaar: ao invés de domesticar as imagens de terror que coleciona, ele consegue fazer com que elas nos toquem. Jaar ativa o momento real das imagens. Do lado de fora da caixa preta, um enorme painel de luzes brancas repete esse mesmo gesto de ofuscamento, como que nos chamando: venham ser ofuscados, para que seus olhos se abram para o real. Para que você (re)nasça para o “outro”. Como lemos em outra obra da exposição: “Outras pessoas pensam”.

Assim, somos tocados também pelas imagens dos trabalhadores de Serra Pelada, fotografados por Jaar, antes de Salgado, em uma estética bastante diferente deste, voltada não para a estetização da dor, mas para a reencarnação dessas imagens na pele de pessoas reais (*Fora de Equilíbrio*, 1989). Também foi o próprio artista quem “fez”, e não “tirou”, as fotografias em Koko, Nigéria, ainda nos anos 1980, de uma série de barris com material cancerígeno que haviam sido ali armazenados, vindos da Itália, como se o continente africano fosse a lata de lixo do mundo (*Geografia = Guerra*, 1991). Nas fotografias vemos tanto especialistas examinando esse material como crianças que brincam inocentemente no local, sendo lentamente envenenadas. Uma delas tampa o rosto diante da câmera de Jaar. Ela como que comenta o gesto do resto do mundo de tapar os olhos para a África e sua realidade. Tapa os olhos para abrir os nossos.

Para vermos essas imagens captadas por Jaar caminhamos entre mais de uma centena de barris metálicos pretos cheios de um líquido – que refletem as imagens fotográficas que se encontram enquadradas em caixas escuras iluminadas deitadas sobre os barris. Ou seja, o que vemos é o reflexo das fotografias no líquido: escudo de Perseu liquefeito numa cenografia que nos faz caminhar e olhar para baixo, em um gesto de prostração e homenagem a essas crianças vítimas de um capitalismo selvagem sem pudor. Em *Lamento das Imagens*, por alguns momentos, somos convidados a romper o pacto de esquecimento, memoricídio e de indiferença que marca nossa sociedade (genocida) hiperliberal. Com o *flash* do terror da realidade gravado nas retinas e no coração, cabe a cada um de nós decidir como continuar a caminhada. ■

Lamento das Imagens,
até 5/12, Sesc
Pompeia, Rua Clélia,
93 - São Paulo
sescsp.org.br



O Som do Silêncio, 2006.
À dir., Sombras, 2014



CAROLINA MARIA DE JESUS EM DOIS TEMPOS

Mostra no IMS Paulista sobre a escritora mineira abre diálogo entre gerações e oxigena calendário do instituto

LEANDRO MUNIZ

Com curadoria de Hélio Menezes e Raquel Barreto, assistência de Luciara Ribeiro e colaboração de pesquisa de Fernanda Miranda, a exposição Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os Brasileiros – título que remete a dois de seus cadernos que sofreram a violência editorial de ser publicados como *Diário de Bitita* – reúne, em 15 núcleos temáticos, obras da autora, materiais de arquivo, fotografias e trabalhos de arte, de contemporâneos seus e nossos.

A mostra, resultado de cerca de dois anos de pesquisa sobre a obra literária de Carolina Maria de Jesus (Sacramento-MG, 1914 – São Paulo, 1977), integra a programação expandida da 34ª Bienal de São Paulo e conta também com apresentações de filmes e um catálogo. Um conselho consultivo formado por 12 mulheres



Acima, Carolina Maria de Jesus 7.set.1960. Arquivo/Estadão Conteúdo; ao lado, *A Emoção É um Direito* (2020) Mariana de Matos e *Conhecimento É a Única Coisa Que Ninguém Tira de Nós* (2020) Janaina Vieira

negras, artistas, ativistas e pesquisadoras, também colaborou no processo de elaboração, análise e reflexão sobre o projeto.

Reproduções dos manuscritos da autora guiam a mostra, demonstrando o temperamento, a materialidade e a intensidade de suas palavras, em uma relação imediata que busca atravessar as diversas alterações que seus textos sofreram por editores que buscaram padronizá-los segundo a norma culta da língua. Na seleção de fotografias há uma diversidade de retratos de Carolina em poses altivas, em franco questionamento da construção midiática sobre uma mulher subalternizada. No oitavo andar, fotos históricas emolduram uma pintura comissionada, feita pelo artista Antonio Obá (1983), que expõe Carolina em luxuoso casaco branco e marrom, sobre um fundo vermelho e azul.

Mas esse tipo de articulação entre materiais de arquivo e obras contemporâneas, por vezes, dificulta a entrada na singularidade de cada trabalho pelo excesso e proximidade entre imagens e textos. A montagem “em nuvem” acaba por enfatizar apenas grandes temas e questões, dificultando a percepção de linguagens e formas específicas.



São recorrentes as discussões sobre a imprensa, a autorrepresentação e, claro, sobre a própria palavra, sua circulação e implicações sociais e políticas. As aproximações entre Carolina Maria de Jesus e artistas de sua época e outros em atividade são elucidativas, principalmente, de como a escritora tornou-se uma referência para o agora, criando um processo dialético e trans-histórico.

Embora a programação do IMS tenha rigor e potência raros no contexto institucional brasileiro, com mostras internacionais, produção sistemática de publicações e pesquisa a longo prazo, na história da instituição parece haver uma cisão entre as exposições de material histórico, em especial fotografia, e aquelas dedicadas à arte contemporânea. Nesse sentido, Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os Brasileiros abre um novo campo de possibilidades ao criar um diálogo entre gerações, oxigenando o calendário do instituto.

ENTRE A INSTITUIÇÃO E A RUA

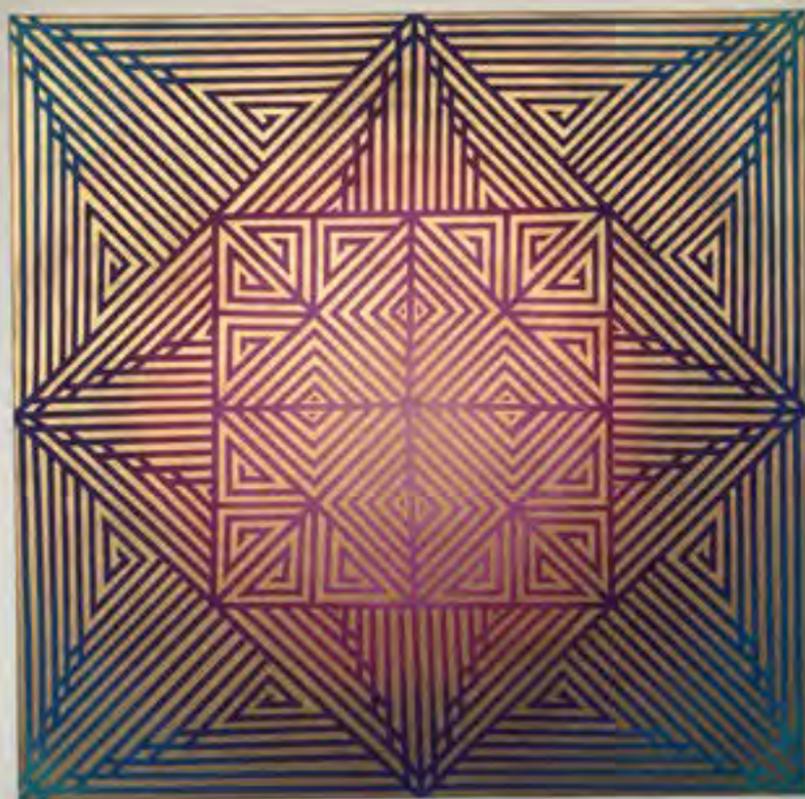
Carolina Maria de Jesus escrevia e também cantava, compunha e costurava, embora essas práticas sejam menos conhecidas para o grande público. A sala no nono andar reúne trabalhos e documentos nesses diferentes campos, com um menor número de obras e um recorte temático e formal mais claro, com peças em torno do tecido e do corpo. Ali, a relação entre artistas históricos e contemporâneos parece mais articulada e a montagem com mais respiros favorece a percepção da lógica interna de cada peça em relação ao conjunto.

Um vestido de Heitor dos Prazeres (1898-1966), outro multiartista, está alinhavado a uma escultura do poeta e artista Ricardo Aleixo (1960), que dialoga com um vídeo em parceria entre este e Aline Motta (1974). Os trabalhos desta sala têm mais escala, favorecendo o embate com a presença corporal do espectador e com a arquitetura do instituto, gerando tensões produtivas a respeito de seus temas e linguagens.

Além disso, a mostra espalha-se por diferentes espaços da instituição, com textos nas escadas entre os dois andares ocupados pela exposição, trabalhos instalados no térreo, na entrada da Avenida Paulista, e um mural da artista Criola (1994) em edifício próximo ao instituto. No quinto andar, onde há uma chapelaria e um café, uma instalação de Luana Vitra (1995) contrasta escoras de madeira e materiais rústicos com os acabamentos *high tech* da arquitetura do prédio. Já a relação entre a escultura de Flávio Cerqueira (1983), um bronze que representa uma menina negra carregando uma pilha de livros na cabeça; uma colagem de Janaina Vieira (1997), em que um garoto de óculos de sol também carrega uma pilha de livros; e um texto de Carolina, estes aplicados em uma mesma coluna na entrada do instituto, também configuram um caso em que a aproximação pelo tema gera pouca articulação com a arquitetura imponente da instituição. Há uma tentativa de dialogar com a cidade, mas por experiências muito pontuais, como o mural de Criola, ou no posicionamento desses trabalhos na entrada, que acabam engolidos pelo espaço.

De todo modo, a exposição apresenta uma Carolina Maria de Jesus múltipla para além dos estereótipos calcificados sobre sua imagem. A autora segue atual para se pensar e agir sobre as desigualdades econômicas, raciais, de acessos e de liberdade que ainda imperam no Brasil. A mostra registra sua história, revisita as narrativas consolidadas sobre sua obra e reitera sua relevância para o momento presente. ■

Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os Brasileiros,
IMS Paulista | ims.com.br
Até 30/1/2022



Detalhes das "salas" dedicadas na Bienal à obra das artistas, respectivamente, a partir da esq., Daiara Tukano, Clara Ianni e Alice Shintani

GEOMETRIAS SAGRADAS

Nas obras de Daiara Tukano, Clara Ianni e Alice Shintani, na 34ª Bienal, a tradição da pintura abstrata é questionada e rerepresentada a partir da noite

JULIANA MONACHESI

Novas abstrações surgiram no horizonte da arte contemporânea no século 21, sob uma miríade de discursos e modos diversos de abstrair. Da diversidade de agendas éticas que pautam a nascente pintura abstrata, uma ideia é comum à maioria dos artistas contemporâneos: demolir a

ideologia formalista da tradição abstrata, contaminá-la de vida pulsante e espriá-la no mundo como outras imagens possíveis. A abstração geométrica, mais rígida das tradições em questão aqui, parecia a última fronteira a ser atravessada nessa batalha de narrativas, e três artistas mulheres o fazem lindamente na atual edição da Bienal de São Paulo.

Daiara Tukano dedica-se à pintura abstrata desde muito antes de sua obra ganhar os holofotes do eixo Rio-São Paulo. Formada em artes visuais pela Universidade de Brasília, a artista começou a série de desenhos de figuras de mulheres guerreiras ao mesmo tempo que iniciou sua série Hori, da qual um grupo recente está exposto na Bienal. Hori, mirações, ou visões místicas, que permeiam a cultura visual do povo Tukano, emerge na exposição de maneira de fato visionária. As auras douradas ou prateadas que enevoam o centro das telas são disruptivas em relação a tudo o que vi de arte geométrica, como se emanassem a espiritualidade ali contida, convocando a ancestralidade geométrica da cestaria e da pintura corporal indígena. Leia-se, os povos originários do mundo já praticavam a construção geométrica milhares de anos antes de um grupo burguês “inventar” uma linguagem estética inovadora na Europa. E Daiara condensa na superfície de sua pintura toda essa outra história, que ficou de fora dos manuais de “história da arte”.

Uma geometria sagrada que podemos não saber decodificar, mas que imanta tudo ao seu redor, tem muito a nos dizer sobre o muito que

ignoramos como “civilização”. Nesse sentido, a série de pinturas, uma das quais se intitula *Ñamíriwi'i – Casa da Noite* (2020) e produz o efeito óptico de circularidades pulsantes, onde se veem apenas linhas e triângulos, dialoga com *Espelho da Vida* (2020), o manto caminhante que está exposto perto da sala com a série Hori e que a artista vestiu em 2020 para uma ativação da exposição *Véxoa*, na Pinacoteca de São Paulo, onde também expôs telas “abstratas”.

Nas proximidades do campo imantado encontramos obras de Clara Ianni e Alice Shintani, que também exploram as possibilidades discursivas da abstração geométrica ressignificada. *Educação pela Noite* (2020), de Ianni, projeta na parede formas que, de longe, evocam as fotoformas de Geraldo de Barros, mas, à medida que nos aproximamos, vão se esvaindo de materialidade. Sobre os retroprojetores de criam maquinicamente as geometrias, de perto, encontramos blocos de madeira pintados de dourado. Cubos e barras que a educadora

italiana Maria Montessori desenvolveu para uso no início da escolarização das crianças, com o objetivo de que estas se apropriem do sistema de numeração e cálculo por meio da representação. Chamado, em pedagogia, de “material dourado”, o dispositivo é utilizado por Clara Ianni para refutar qualquer dúvida que ainda pese sobre o delírio de equivalência ou lastro entre imagem e realidade. A ética montessoriana dessacraliza a geometria da história abstrata ao produzir sombras distorcidas das “edificações” da tradição.

Menas (2015-2021), de Alice Shintani, põe em jogo a ética do trabalho, suas pinturas geométricas sobre papel cuidadosamente sanfonado por dobraduras que evocam a vida de vendedora ambulante que a artista levou durante alguns anos. As pinturas são expostas sobre caixas de papelão empilhadas, dessacralizando mais o estatuto do movimento de vanguarda eurocêntrico, que Shintani questiona também por meio da imantação da convivialidade entre ambulantes – que está no título do trabalho e nas noites mal dormidas pelo esforço braçal de produzir o sustento diário a cada noite na cozinha e a cada dia nas ruas da cidade –, num ciclo sem horizonte de possibilidades de findar, que se expressa nas marcas e slogans destacados nas embalagens que “sustentam” a obra. Nas três produções aqui reunidas, primeiro e sabiamente no projeto curatorial e na expografia da Bienal, aprendemos que todo cânone pode cair por terra e dar lugar a uma meditação sensível e incômoda que, felizmente, precisamos atravessar noite adentro até raiar, quem sabe um dia, um novo dia. ■

PARA VER NA ESCURIDÃO E PROJETAR NO TEMPO

A celebração na arte pacifista, aguerrida, decolonial e ecofeminista de Regina Vater

PAULA ALZUGARAY

Há pelo menos três pontos de partida possíveis para um texto sobre o corpo de obras de Regina Vater, reunido em sua segunda exposição individual na Galeria Jaqueline Martins, em São Paulo. O primeiro é proposto no título da mostra, que encontra em *A Celebration for the GOoD Time* (1982) uma mensagem urgente para o tempo sombrio atual. O trabalho, representado em documentação fotográfica e posicionado na entrada da galeria, extrapola categorias. Não é instalação, *happening* ou performance, mas, literalmente, uma celebração, feita sob uma grande árvore do Central Park, em Nova York, onde Vater viveu, no início dos anos 1980, como bolsista da Fundação Guggenheim, desenvolvendo uma pesquisa sobre as relações entre as mitologias africanas e as do Brasil ameríndio. É uma celebração por um tempo politicamente melhor, realizada num domingo 1º de maio, véspera de primavera, em que os participantes foram convidados a vestir roupas brancas e a comer comidas brancas. Eles fizeram música, declamaram poemas e dançaram sob um arraial de bandeirinhas brancas, evocando Oxalá e o “bom Deus Tempo” da cultura africana, “o único deus que não incorpora, mas é representado por uma bandeira branca em cima da Árvore da Vida”, segundo Vater.

A celebração pode ser vista na obra da artista carioca como um gênero em si, abraçado diversas

vezes – como em *Evento da Cobra* (1988), realizado nos jardins do Laguna Gloria Museum, em Austin, Texas, onde foi apresentada a instalação *Ninho de Cobras*; e em *Magi(o)cean* (1970), montada em um Dia de São Jorge, na Praia da Joatinga, no Rio. Mais que eventos *site-specific* ou projetos participativos, as celebrações podem ser comparadas a rituais – pela sobrevivência –, enquanto as instalações criadas ali assumem a função de amuletos – de fartura, boa fortuna, renovação. Em texto recente, a historiadora da arte Gillian Sneed aborda as celebrações de Vater como “rituais ecofeministas”. “Embora ‘ecofeminismo’ não seja um termo que ela invoca em seus muitos escritos sobre suas obras ecológicas, esse ramo ambientalista do feminismo se desenvolveu na época em que ela organizou essas obras, tornando-se uma estrutura adequada para interpretá-las. (...) Podemos ler *Celebration* e *Ninho de Cobra* como projetos ecofeministas de descolonização que se baseiam em práticas espirituais e mitologias do Brasil e de outras culturas mundiais”, aponta Sneed, autora de uma dissertação de mestrado sobre gênero e subjetividade na performance de artistas mulheres do Brasil, entre 1973 e 1982. O texto propõe um exame do projeto celebratório de Regina Vater em suas relações com a natureza. Porém, sua prática ecológica supera a questão ambiental e instaura, na maneira como sugeri em outro momento, no texto *Regina Vater: Quatro Ecologias*. Naquele domingo de celebração, era primavera nos EUA. Era também



Acima, à esq., Rama Dourada, 1992; acima, Golias, 1985; na pág. seguinte, registro do evento *A Celebration for the GOoD Time*, Central Park, Nova York/NY, 1983

tempo de política bélica, de Guerra Fria e corrida armamentista. Quando a exposição *A Celebration for the GOoD Time* acontece em São Paulo, é tempo de milícia e população armada no Brasil. A mostra apresenta uma produção artística que atravessa as décadas de 1980, 1990 e 2000. Provoca uma sensação de absurdo ao constatar a repetição de crimes e violências no mundo contemporâneo, reforçando o interesse em pensarmos o uso da palavra *tempo*, e os sentidos atribuídos a ela, na obra de Vater.

Um segundo ponto de partida para abordar a exposição pode ser localizado, então, em *Dobras do Tempo* (1987-88), fotografia no gênero natureza-morta, uma composição com concha e ovo, em remissão ao passado e o futuro: a petrificação – o que se cristalizou –, e o potencial – o que está por acontecer.

Na tensa expectativa pelo dia de amanhã vivida pelo visitante da mostra, *Dobras do Tempo* conduz à instalação *Rama Dourada* (1992), que elabora mais uma dissertação sobre a repetição.

“Até hoje estamos contando a mesma história: a aventura do herói, essa história humana narrada desde tempos imemoriais, que veio em verso e prosa desde a Babilônia”, diz Regina Vater à **seLecT**. A obra reporta-se ao *Gilgamesh*, poema épico mesopotâmico escrito em torno de 2000 A.P., considerada a obra de literatura mais antiga da humanidade, que narra uma saga que se repetirá em *Eneida*, poema épico latino escrito por Virgílio, no século 1º A.P.: a busca da imortalidade. Aqui, Regina presta homenagem à sua própria ancestralidade, na figura de seu parente Manuel Odorico Mendes (São Luís do Maranhão, 1799 – Londres, 1864), o primeiro tradutor das obras de Virgílio e Homero para o português.

A instalação é composta de plumas de pássaros e uma escultura de bronze na forma de uma “rama dourada” – o salvo-conduto recebido pelo herói épico para entrar no mundo subterrâneo –, envoltas por um manto, ou tenda, de tecido verde, representação dos mistérios da Floresta Amazônica. “A onça, um dos bichos que eu gosto de trabalhar, é um animal protetor de todos os xamãs, do Texas até a Patagônia, porque consegue ver na escuridão e protege os xamãs para penetrarem na alma dos seres humanos”, diz a artista. Penso então que as pedrinhas que brilham no chão da tenda poderiam ser associadas às onças – que guardam o fogo ancestral no brilho dos olhos. Com uma narrativa que toca as cosmologias indígenas, a obra parece jogar um pouco de luz sobre as incertezas que afligem o tempo atual.



AMAZÔNIA

A exposição encontra um terceiro recomeço em Golias (1985), instalação em grande escala, de raro poder de síntese e agressividade incomum na poética da artista. É composta de três elementos – um casco de tartaruga, uma pedra e uma pintura – tensionados por uma corda. A imagem sugerida é de um estilingue puxado pela tartaruga: a pedra é o projétil, e o alvo, a pintura de um olho, apropriada de um desenho de Pablo Picasso. “Golias é uma cultura nativa que aponta para um símbolo colonizador”, diz Vater.

Se Picasso se apropriou da máscara africana sem nunca ter visitado a África, Vater foi à Amazônia, nos anos 1970, e se assustou com a escalada de destruição ambiental e de turismo predatório que encontrou. Comprou um cocar indígena com penas de pássaros no aeroporto de Manaus e realizou uma série de trabalhos sobre o trânsito, o tensionamento e a crise entre culturas. Desde seu lugar de fala – carioca,

descendente de bascos, alemães, cristãos-novos de Portugal e da etnia indígena Paraguaçu – Regina Vater produziu ao longo das décadas seguintes pesquisas artísticas conduzidas por estudos em antropologia, filosofia e literatura, e por interlocuções com indígenas.

Cargo (1992), posicionada no corredor central da galeria, criando um obstáculo entre duas salas, é um desses desdobramentos, composta de uma fileira de caixinhas com penas artificiais, com as palavras impressas: “import” e “export”. “Aquilo é a fronteira que existe entre as culturas: você só vai entender se passar para o lado de lá”, diz.

A tensão cultural instalada em Golias conduz a toda uma série de obras sobre o jabuti – *yauti*, em tupi –, outro animal central nas pesquisas da artista sobre o que chama de “civilizações de raiz” africana e indígena, em histórias que atentam para a fruição do tempo. Entre elas está incluído na mostra o estudo do projeto da instalação Yauti Marandua (Estórias do Jabuti) (1984), em grafite sobre papel, que demonstra todo um corpo de ideias ainda por realizar – como aponta o ovo das Dobras do Tempo. ■

**A Celebration for the
GOoD Time, Galeria
Jaqueline Martins, Rua
Dr. Cesário Mota Jr.,
443, São Paulo,
até 30/10**



#FLORESTAPROTESTA

FABIO MORAIS CRIA CARTAZ PARA A QUARTA TEMPORADA DA AÇÃO DA **SELECT** EM DEFESA DA AMAZÔNIA E DO MEIO AMBIENTE

FABIO MORAIS É ARTISTA, ESCRITOR, ARTISTA-ESCRITOR, EDITOR, PESQUISADOR, PENSADOR, PROFESSOR E COLECIONADOR DE LIVROS E PUBLICAÇÕES DE ARTISTA (**BACANAS BOOKS**). Mais involucrado no universo da escrita inscrita na arte e na vida cotidiana, impossível. Convidado a integrar o projeto de gráfica ativista #florestaprotesta, Fabio Moraes criou um poema visual para penetrar nas malhas da comunicação instantânea da internet e se insinuar nos fluxos das manifestações urbanas anti-Bolsonaro e em defesa da floresta e seus habitantes. ■



VERDE
EM
CINZAS

TERRITÓRIOS

CURADORA PROPÕE DIÁLOGO
COM AS ARTISTAS MANAUARA
CLANDESTINA, VULCANICA
POKAROPA, ANA GISELLE A
TRANSÄLIEN, DYONY MOURA E
BRUNA KURY

O QUE PODE A ARTE TRAVESTI?

CLARISSA AIDAR

FOTO: CORTESIA DA ARTISTA



27



32



33



30



29



28



31



34



8



28

Por Enquanto 35 (2019-em curso),
de Manuara Clandestina; na
dupla de páginas anteriores, *still*
de Cosmoverse Arkstra (2020),
de Ana Giselle A TRANSÁLIEN

ENQUANTO PELO MUNDO SOAM AS TROMBETAS APOCALÍPTICAS, QUEM TEM OLHO VÊ E QUEM TEM PELE SENTE A CHEGADA IRREVERSÍVEL DE ARTISTAS TRANS E TRAVESTIS NOS CIRCUITOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA.

Atualmente, curadores, galeristas, jornalistas, herdeiros, intelectuais, madames, trabalhadores, jovens e a senhora que veio apenas dar uma volta no intervalo do expediente se encontram com essa produção pela primeira vez. Alguns se perguntam: e agora?

Porque este ano organizei em São Paulo a exposição *o dia antes da queda* (apexart.org/aidar.php), fui convidada a escrever aqui sobre estéticas trans. Mas tentar definir uma estética seria, dialogando com Teresa de Laurentis, legitimar as agendas ocultas de uma cultura que devemos mudar. Proponho, então, pensar a relação entre cinco artistas: seus modos de criar, pensar e movimentar o mundo. Não falar sobre, apenas falar por perto.

Intercalando trechos de conversas, apresento a seguir projetos de Manuara Clandestina, Vulcanica Pokaropa, Ana Giselle A TRANSÁLIEN, Dyony Moura e Bruna Kury, artistas brasileiras que têm trabalhado em torno de práticas coletivas no cruzamento de dimensões de classe e identidade de gênero e raça no Brasil.

“É uma demarcação de vida, é sobre subverter uma lógica que nos profetizava a morte. Porque sou sobre vida. As travestis são sobre vida, sobre beleza, sobre poder, sobre glória”, assim Manuara Clandestina localiza sua série fotográfica *Por Enquanto 35* (2019-em curso).

A partir de retratos feitos com Polaroid, ela reflete sobre a atual expectativa de vida das travestis no Brasil: 35 anos. São registros de momentos de celebração; há beleza, drinks, calor de festa. Abaixo dos retratos, as respectivas idades à caneta. A efemeridade das fotos instantâneas, que esmaecem sem deixar uma matriz em negativo, Manuara enxerga como forma de firmar um compromisso de reencontro.



34

MANAUARA CLANDESTINA: Não vejo *Por Enquanto 35* como um retrato efêmero. Muitas das meninas eu fotografo no aniversário mesmo, como registro de vida. Mas o compromisso é sempre estar refazendo esse encontro, ao longo dos anos, e tem sido um projeto que tem me conectado a outras gatas que eu não conhecia. Passou por São Paulo, Rio de Janeiro, São Luís, Salvador, Londres, Barcelona, e o meu desejo é expandir.

Manuara acaba de abrir a exposição individual *SALTAÇÃO*, em Lisboa e, ao lado de Luiz Felipe Lucas, finaliza o projeto fílmico de *Migranta*, realizado no centro de arte contemporânea *Piramidón*, em Barcelona. *Migranta* começa como pesquisa de *upcycling*, método de produção a partir do descarte, em um ateliê coletivo criado pela artista. O projeto recria possibilidades a partir de roupas de trabalhadores da construção civil, peças de alta visibilidade. A artista percebe a migração como uma tecnologia de vida e relaciona trabalho, consumo, deslocamento e autoaceitação ao registrar processos e memórias de travessia e diáspora.

Manuara Clandestina está criando arquivos, um gesto de conhecimento alternativo ou contransmemória, forma de lembrar o que foi silenciado ou subtraído. Vulcanica Pokaropa é outra importante artista investindo na criação de arquivos independentes. *Desaquenda* (2019-2020), disponível na íntegra no canal de YouTube *Cuceta Produções*, é um projeto de videoentrevistas que a artista realiza com pessoas *trans* e travestis no circuito da arte e performance. A série, seu projeto de mestrado em teatro, é composta de cerca de 30 entrevistas.

VULCANICA POKAROPA: Desaquecimento surge ao começar o mestrado e perceber a falta de referência teórica produzida por pessoas como eu. Surge para que outras pessoas tenham acesso às nossas produções. Também para que minha avó e minha mãe entendessem o que eu estava produzindo, já que a escrita muitas vezes fica limitada a um público específico. Por conta dos silenciamentos e apagamentos de nossas existências, resolvi que seriam de extrema importância a oralidade e a visualidade. Trazer as pessoas gesticulando, colocando intenção na voz, com contato visual torna o material mais humano.

Essa atenção ao gesto me lembrou uma entrevista de Chantal Akerman, em que a diretora afirma que mostrar cenas que ocupam o lugar mais baixo na hierarquia das imagens, como os gestos diários de uma mulher, é amá-los, reconhecendo neles seu valor negligenciado. Vulcanica é autora da série de pinturas *Retribuição* (2020), em que travestis surgem ao lado de homens brancos decepados, enforcados, na fogueira... algumas delas acompanhadas por frases: demandas, profecias.

VULCANICA POKAROPA: É um aviso! Durante a pandemia, a mortalidade de pessoas *trans* cresceu e eu vi na pintura uma forma de expurgar o que estava sentindo, avisar que esse mundo cis hétero branco colonizado está por um fio. (...) Vejo, sim, como profecia, para que nos encorajemos a fazer o que tem de ser feito, e isso não quer dizer sair matando pessoas, mas tomar decisões cotidianas, não aceitar mais a condição de vida sub-humana, a violência do Estado, a masculinidade nojenta, as transfobias cotidianas que nos adoecem e matam.

A trashrealoficial, plataforma artística independente criada em 2014 por Dyony Moura, funda-se também na atenção ao que foi negligenciado. Assim como Manauara, Moura desenvolve uma pesquisa a partir do reaproveitamento de material têxtil. Ambas são parceiras do ateliê TRANSMoras, da estilista Vicenta Perrotta. Por meio da trashrealoficial, Moura busca promover autonomia financeira e criativa para jovens *trans*, pretes, nordestines e não binários, a partir da criação de peças livres das binariedades e padronizações da indústria da moda. Ela chama o reaproveitamento de transmutação têxtil, “forma de aproximar o discurso às nossas corpos, que estão atreladas às mudanças de vida”.

A artista cria em parceria com coletivos dissidentes, como a produtora Cabaça Produções e a coletiva artística As Talavistas. Além da marca, atua na criação de figurinos e instalações. Constrói seu acervo a partir de garimpos em lojas de retalhos, bazares, brechós, bancos de tecidos ou no próprio lixo, desencadeando processos de descoberta ao voltar sua sensibilidade para zonas desprezadas pela sociedade capitalista de consumo desenfreado.

Vingança, da série *Retribuição* (2020), de Vulcanica Pokaropa

VI NA PINTURA
UMA FORMA
DE AVISAR QUE
ESSE MUNDO
CIS HÉTERO
BRANCO
COLONIZADO
ESTÁ POR
UM FIO





DYONY MOURA: Esse *trash* não é um lixo físico, é o lixo das coisas que a sociedade não quer, como se fosse uma grande lixeira que o projeto acolhe, uma lata de acolhimento por onde passam todas as dissidências que a gente vive e que a sociedade branca patriarcal neoliberalista e colonial acha que devem ser descartadas, demolidas (...). Quando falo de *trash*, penso mais no que pode ser representado a partir do descarte. Quando as nossas corpas transicionam e caem num lugar de não mais utilização, não absorção no mercado de trabalho, de não ser mais útil para andar e sociabilizar nos espaços, a gente cai nesse lugar de descarte, isso é muito sensível de pensar, a transmutação têxtil como uma renovação, uma nova energia de vida, de utilidade e de presença dentro desses espaços.

Liberdade e prosperidade é o que busca Ana Giselle A TRANSÄLIEN, idealizadora da coletividade MARSHA! O coletivo promove ações afirmativas para a população transgênera desde 2018. Em 2020, promoveu o MARSHA! ENTRA NA SALA, primeiro festival LGBTI *on-line*, envolvendo dezenas de artistas em mais de 20 horas de programação.



À esq., looks da trashrealoficial, de Dyony Moura; nesta página, cenografia criada pela artista para desfile da coleção na Casa de Criadores 2021



A EXPERIÊNCIA DA TRAVESTILIDADE NOS FAZ DESENVOLVER TECNOLOGIAS DE VIDA E INSTINTO DE SOBREVIVÊNCIA PARA NOS MANTERMOS VIVAS

A TRANSÄLIEN em retrato feito por Candy Mountain

ANA GISELLE A TRANSÄLIEN: Gosto de pensar na MARSHA! como um portal, um movimento de restituição para a população transvestigênera brasileira. O que era para ser apenas uma festa de enaltecimento da arte e da vida *trans*, em julho de 2018, veio a se tornar a continuidade de uma luta iniciada há muito tempo por Jovanna Baby, Brenda Lee e tantas outras, somos crias dessa linhagem. Talvez o pontapé para consciência política coletiva tenha surgido através da Lista TRANSFREE, política de inserção que promove entrada gratuita a pessoas *trans* e travestis em eventos privados, que criei em 2015, ainda no Recife. O Festival foi uma articulação natural do instinto de sobrevivência e das tecnologias de vida que a experiência da travestilidade nos faz desenvolver para nos mantermos vivos. “Não adianta apenas ser bonita, tem de ser ligeira!” – aprendi desde cedo. Enquanto um Estado de poder governado por um genocida pulsa morte, nós pulsamos vida. A MARSHA! é uma missão de vida! (<https://midianinja.org/news/a-transalien-utopia-e-misterio-com-ana-giselle/>) Ana Giselle aparece em Por Enquanto 35, de Manuara Clandestina, com idade infinita. Conhecida pelo uso de máscaras, a artista faz lembrar Fred Moten, que descreve a estética da tradição radical negra como atravessada por uma privacidade pública experimental e performativa. Em Cosmoverse Arkstra (2020), A TRANSÄLIEN abre as janelas para seu universo misterioso e nos convida a habitar um espaço meditativo, permeado por sonhos, vibrações e estímulos sonoros e visuais.

ANA GISELLE A TRANSÄLIEN: Durante a pandemia, internamente, busquei o equilíbrio nas respostas do silêncio. É um mecanismo bem recorrente. Como um antídoto para retomar a lucidez diante da ansiedade, do caos: ouvir o som da respiração. Por experiências que vivi durante a minha construção, levei muito tempo para aprender a falar. Depois, me torno DJ e passo a expressar minhas mensagens por meio da música, das vibrações que exalo quando performo, enquanto existo. Cosmoverse é sobre a conexão entre frequências que somos e emanamos, sobre a sinfonia do nosso próprio corpo em sintonia com todas as vibrações da natureza. Experimentações sonoras também atravessam a obra de Bruna Kury. A artista, que dialoga com práticas do pós-pornô, pensa sexualidade enquanto possibilidade criativa, de forma a descentralizá-la da genitália a partir de extensões corporais, próteses, acessibilidades e sensibilidades. Trabalha com sonoridades do corpo usando microfones e bôlides, relacionando as conexões que o som faz com outras sensações. Em sua recente performance *gentrificação dos afetos* (2021), comissionada para a exposição Dizer Não, do Ateliê397, fruto da parceria e projeto póspornosonor, com Gil Porto Pyrata, Kury caminha no Centro de São Paulo vestindo um dispositivo na cabeça, uma caixa de acrílico com baratas dentro, cujos movimentos são captados por microfones de contato.

BRUNA KURY: Essa ação vincula as maquinações da colonização, que age tanto no âmbito territorial geográfico quanto das relações, inclusive afetivas e sexuais. São segregações baseadas na colonização dos corpos e dos sentimentos, na mesma ilógica das discriminações que servem às hierarquias de poder e da luta por território, sendo as corporeidades racializadas e dissidentes as que são marginalizadas. Sabe aquela música do Tim Maia que diz: “Na vida a gente tem que entender/que um nasce pra sofrer/ enquanto o outro ri”? Isso é parte da gentrificação dos afetos, os corpos que sofrem sabemos quem são.

O som sempre se fez presente nas minhas performances, gosto de um som que estimula. Quando performava com o coletivo coioite, muitas vezes cantávamos anarcofunk, projeto de que Mogli Saura fazia parte. Fazíamos batuques com instrumentos reciclados, referência do tempo que íamos ao bloco livre reciclato no Rio de Janeiro. Gosto de pensar também no *punk*, na antimúsica, no *noise*, alguns sons que podem não ser agradáveis todo o tempo. Essa pesquisa parte também de críticas que tenho ao pósporno quando este reproduz lógicas hegemônicas camufladas de revolucionárias.

CLARISSA AIDAR: Em dado momento, aparecem os dizeres “disforia de gênero humano”.

BRUNA KURY: Quando digo “disforia de gênero humano”, entre outras questões, refiro-me à despatologização. A categoria HUMANO é uma criação da colonização, assim como o binário homem/mulher. Até 2018, a transexualidade era considerada um transtorno e, no imaginário social, ainda somos anormalizadas, monstrificadas. As imagens antropométricas coloniais ainda reverberam, dizendo que o negro é inferior, incapaz, e isso de alguma forma é a encruzilhada que existe no trabalho, entre gênero, raça, classe etc. Um feminismo que não compreende e não se abre às pautas racializadas, *trans* e travestis é também maquinaria da colonialidade! Uma das provocações que faço é de pensarmos a colonização como uma grande infecção.

CLARISSA AIDAR: Gosto dessa provocação porque infecção é algo contingente. Isso me faz pensar no que poderia ter sido, no que pode vir a ser, se o organismo for revigorado...



BRUNA KURY: Sim, essa infecção pode ter várias perspectivas. Sair da lógica antropocêntrica e perceber que fazemos parte de um todo onde convivem conosco fungos, bactérias e vírus é compreender melhor o nosso próprio corpo e a relação com o todo. Existe uma sina de dominação que invisibiliza as forças que não são as hegemônicas. Acredito que a cisgeneridade e a branquitude estão investindo tanto na destruição alheia quanto na própria.

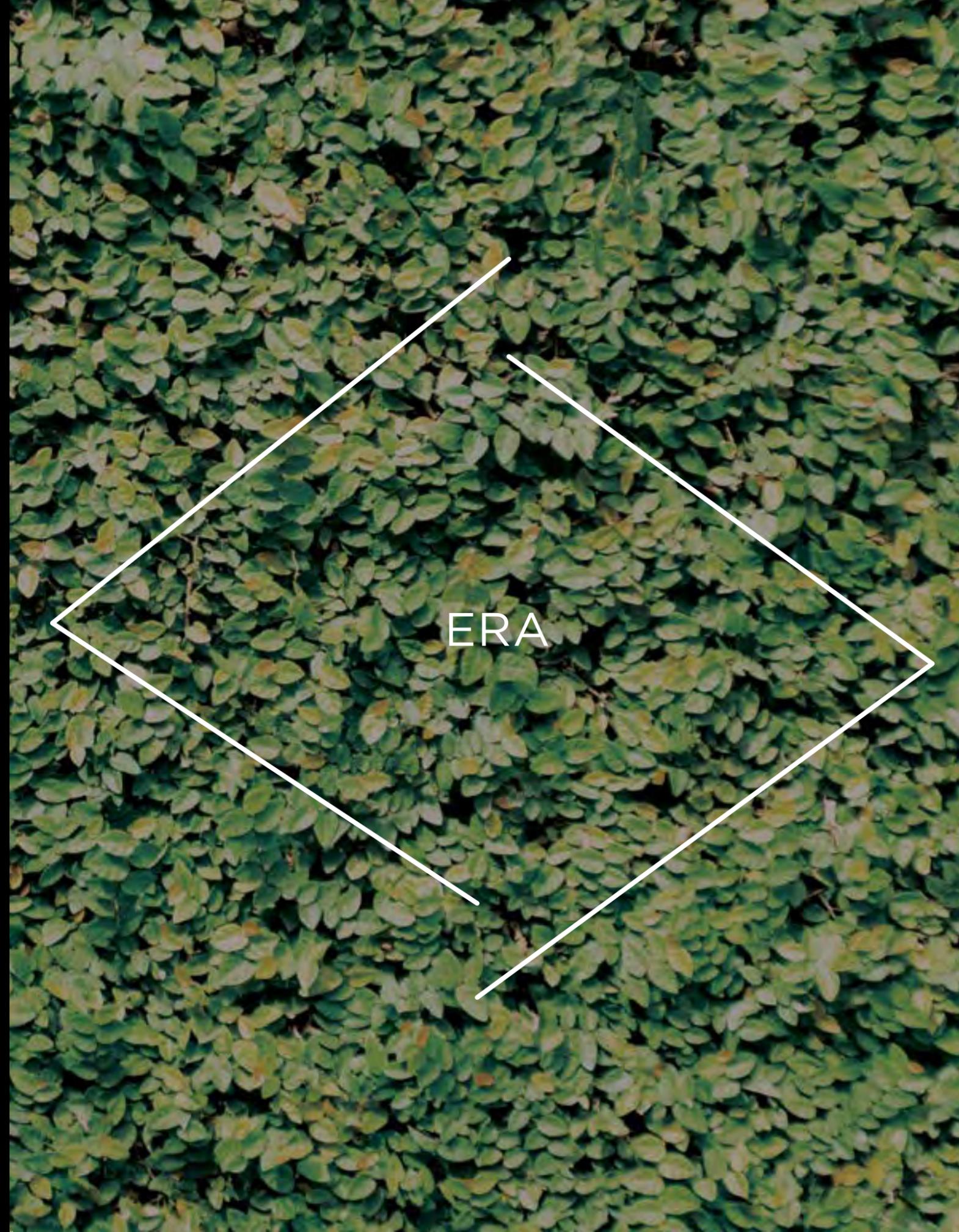
*

Por fim, sugiro pensarmos essas obras, projetos e práticas uma ao lado da outra, como frutos da ética e da poética dissidente que partilham hoje artistas travestigêneres de nossa geração. E assim refletir, não o que é, mas o que pode a arte travesti. O que seria dos espaços de arte – espaços de gente branca, rica e cisgênera – se acessados por dez, cem ou uma multidão de novas corpos? Ao que tudo indica, logo descobriremos. ■

#FLORESTAPROTESTA

HISTÓRIA E POESIA ENREDAM-SE NO CARTAZ DE KATIA MACIEL PARA O PROJETO DE GRÁFICA ATIVISTA

A FOTOGRAFIA ESCOLHIDA PELA ARTISTA E POETA KATIA MACIEL (RIO DE JANEIRO, RJ, 1963) PARA O PROJETO #FLORESTAPROTESTA PROMOVE UM DESLOCAMENTO POÉTICO ENTRE PALAVRAS HOMÓFONAS – HERA E ERA –, SONS IGUAIS COM GRAFIAS E SIGNIFICADOS DISTINTOS, A PARTIR DA RELAÇÃO ENTRE IMAGEM E TEXTO. Hera, a planta trepadeira. Era a época, período histórico. A passagem do nosso tempo interrompida pelo desencaixe no losango da bandeira do Brasil. A imagem é parte da pesquisa da artista sobre as formas de intervenção, desconstrução e invenção da natureza em contextos urbanos, simbólicos e estéticos. ■





Acima, frame do filme *Mulher na Lua*; à dir., capas do livro *Mulher na Lua*.

LIVRO

EM BUSCA DE UM ASTROFEMINISMO?

***Mulher na Lua*, obra de Thea von Harbou, adaptada por Fritz Lang, vira *graphic novel* que atualiza personagens femininas da ficção científica**

NINA GAZIRE

O cinema dos anos 1920 possui um legado pouco discutido em sua história oficial. *Metrópolis* (1927) e *Mulher na Lua* (1929) são marcos da ficção científica e têm em comum uma mulher

no centro da narrativa. Só 40 anos mais tarde veríamos tantas mulheres protagonizando histórias de robôs, alienígenas e viagens interplanetárias no *boom* do cinema *sci-fi* nos *drive-ins* da Guerra Fria e da corrida espacial. Decompor essa experiência é uma das investidas que a *graphic novel* de G.B. Royer se propõe ao fazer um caminho inverso, reimaginando o *story board* do clássico de Fritz Lang, *Mulher na Lua*, no formato dos quadrinhos. Dividido em três atos, assim como o filme mudo, retrata um grupo de exploradores que vão à Lua em busca de ouro. Ao final, um homem e uma mulher permanecem, sem poder retornar à Terra, instaurando ali um novo Gênesis da humanidade.

Este é um dos primeiros volumes da coleção *Graphic Films*, lançado recentemente no Brasil pela editora 36 Linhas. Thea von Harbou, esposa de Fritz Lang, talvez seja o elo mais importante, apesar de ser pouco laureada pelos seus feitos, permanecendo como obscura escritora de ficção científica e esposa/colaboradora do diretor alemão. Von Harbou é a autora de *Metrópolis* e *Mulher na Lua*, os dois romances adaptados para o



cinema por Lang. Ambos os livros trazem uma mulher como personagem central com características bíblicas.

No quadrinho de G.B. Royer, a experiência é dilatada e editada para uma versão mais objetiva da história de Von Harbou, cujo roteiro adaptado de 1929 dedica muito tempo aos personagens masculinos, em sua preparação para a viagem à Lua. Para essa adaptação reversa, o autor reviu o filme inúmeras vezes em uma tentativa de reproduzir fielmente a obra – segundo depoimento do próprio –, mas deparou com a excêntrica ideia de uma Lua que possui uma atmosfera respirável.

Vítima da ganância de homens e corporações, o astro ligado ao arquétipo feminino tem um

espelhamento na astrônoma Friede, da qual passa a depender o destino da missão científica. A única mulher da tripulação, por isso, passa a ser assediada pelos cientistas, não conseguindo escapar de um triângulo amoroso entre seu noivo e o seu verdadeiro amor, Helius (Sol, em latim). Centro racional da missão, sendo sua melhor pesquisadora e especialista, Friede assume um papel moderador da Lua. Como na outra novela de Von Harbou, sua função é promover uma virada unificadora em nome da

evolução civilizatória. Até chegar lá, a *HQ* não abandona seu clima primordialmente aventureiro, embora não seja efetivamente envolvente, sendo até demasiado longa, já que pouco explora as liberdades criativas e fantasiosas da funcionalidade da viagem espacial. Mas vale destacar sua qualidade de material de estudo para amantes do cinema e da animação. ■

Mulher na Lua (graphic novel em 3 volumes), de G.B. Royer, Editora 36 Linhas, 270 pág.



QUANDO O ESPAÇO ESTÉTICO POUSA NO REAL

**As crônicas de arte de
Paula Braga apontam novos
territórios e caminhos para a
crítica**

PAULA ALZUGARAY

Contra todos os prognósticos sobre o fim da crítica de arte, ou a extinção do espaço da crítica no sistema editorial contemporâneo, *Arte Contemporânea: Modos de Usar* compila 19 textos críticos produzidos por Paula Braga entre 2009 e 2021, publicados em uma considerável variedade de plataformas. É interessante observar como a escrita se ajusta e se adapta a cada um desses ambientes, revelando a capacidade permeável e resistente do que podemos chamar de crítica de arte contemporânea. O livro traz textos publicados em revistas de arte – meio que, ao lado dos jornais, pode ser considerado o hábitat natural da crítica. Onde, em geral, os críticos iniciam suas carreiras (Arthur Danto começou na revista semanal nova-iorquina *The Nation*; Mário Pedrosa começou no *JB*) e onde, supostamente, existe um ambiente em que o instrumental crítico pode ser exercitado em liberdade. Há textos publicados em *folders* de apresentação de exposições em galerias, que se fizeram mais frequentes à medida que o mercado se tornou dominante no sistema como um todo.

Há também os textos concebidos para a forma oral, apresentados em simpósios, congressos, palestras e grupos de estudos. O livro traz ainda um número considerável de textos inéditos, produzidos durante pesquisa de pós-doutorado da autora, o que confirma a percepção de muitos de que, com a concentração de recursos no mercado de arte, o espaço da crítica migrou na imprensa periódica e se deslocou para o ambiente universitário e a revista acadêmica. Mas, mesmo com todos os desafios impostos pela lógica neoliberal no mundo da arte, é surpreendente que um texto crítico possa se infiltrar de tal modo na vida das pessoas, e que encontre forma de existência até mesmo na aridez do âmbito jurídico. “Adendo ao processo *** Comarca de *** Vara Cível ***”, escrito por Paula Braga em 2016 para integrar o dossiê de um processo jurídico de defesa da autoria de um artista sobre uma escultura de bronze não manufaturada por ele, constrói um argumento de que a arte é um processo de pensamento (*cosa mentale*) – portanto, de autoria inequívoca de seu criador. Além de seu valor jurídico, oferecendo exemplos de casos concretos de autoria da ideia da obra de arte – de Michelangelo a Santiago Sierra, passando por Cildo Meireles –, o texto contribui com uma antiga discussão sobre o fim da arte e da crítica, contestando a tese hegeliana de que a arte foi superada pelo pensamento e a reflexão filosófica (Hegel, *Cursos de Estética*, 1828).

CRÔNICA DE ARTE

Entre os espaços da crítica hoje, o *blog* é talvez um dos mais recorrentes, abertos e acessíveis, e Paula Braga vem fazendo uso desse lugar desde 2014, quando começou a escrever e publicar crônicas. Vale lembrar que a etimologia da palavra crôni-

ca remonta ao grego *chronos*. Dessa sua relação estrutural com o tempo e as periodicidades, a crônica é um gênero de narrativa literária acalantado nas páginas impressas dos jornais. Ainda que se distancie da notícia e da reportagem, por não ter obrigatoriedade de informar com exatidão, toda crônica guarda em si uma disposição ao flerte com o jornalismo. A crônica de Paula Braga não foge à regra – porque se posiciona irônica e criticamente em relação a temas políticos e sociais da vida cotidiana –, mas introduz um novo jogador no tabuleiro antes compartilhado pelo jornalismo e a literatura: a arte. Com isso, contribui para que o bom humor da crônica impregne sua crítica.

Arte Contemporânea: Modos de Usar é organizado em duplas de textos relacionados: uma crônica e uma crítica. A habilidade no entrelaçamento entre eles é notável. Por exemplo, na crônica “Bilhete de ida e volta”, a escritora paulista discorre sobre um dia em que foi ao Rio de Janeiro discutir com artistas e donos de espaços independentes uma proposta de curadoria sobre arte aparentada com loucura. E voltou sem nada muito consistente. Então, a crítica escolhida para dialogar com essa crônica, “O lugar psíquico da criação artística” (que tem feições de texto teórico, é certo), parte da indagação de Nise da Silveira sobre a diferença entre o artista e o louco: “O artista comprou o bilhete de volta”.

No livro, Paula Braga, atualmente professora de Estética no curso de Filosofia da Universidade Federal do ABC (UFABC), aborda temas tão diversos e atuais quanto a náusea acerca da mediocridade humana, o feminismo, a pandemia da Covid-19 e o quanto as proposições de Hélio Oiticica – de sobrepor o “tempo estético” ao “tempo estático” da produção – se aplicam à vida prosaica de cada um de nós.

“Sempre fui muito preocupada com a acessibilidade dos textos”, diz Paula Braga à **seLect**. “Como é que vamos recuperar o debate intelectual neste país se a gente afugenta o leitor? Há muita gente que não é do meio da arte, mas que poderia se envolver nesses debates. Como fazer essa ponte? Achei que crônicas e textos teóricos seria bem democrático, dando uma escolha para a pessoa de como ela quer ler.”

Finalmente, mas não menos importante, é preciso apontar o próprio livro como um lugar de existência e permanência da crítica, na medida em que compilações como esta apresentam o potencial de vitalidade e a relevância com que essa forma de escrita pode inundar o pensamento e os âmbitos da vida dita real. ■

**Arte Contemporânea:
Modos de Usar,
Paula Braga, Editora
Elefante, 2021,
R\$ 69,90**

CRÍTICA

LIVRO

COR: VARIAÇÕES E DIVERSIDADE

Coletânea organizada por um grupo de estudos da ECA/USP reflete sobre aspectos perceptivos e simbólicos do fenômeno cromático na história da arte

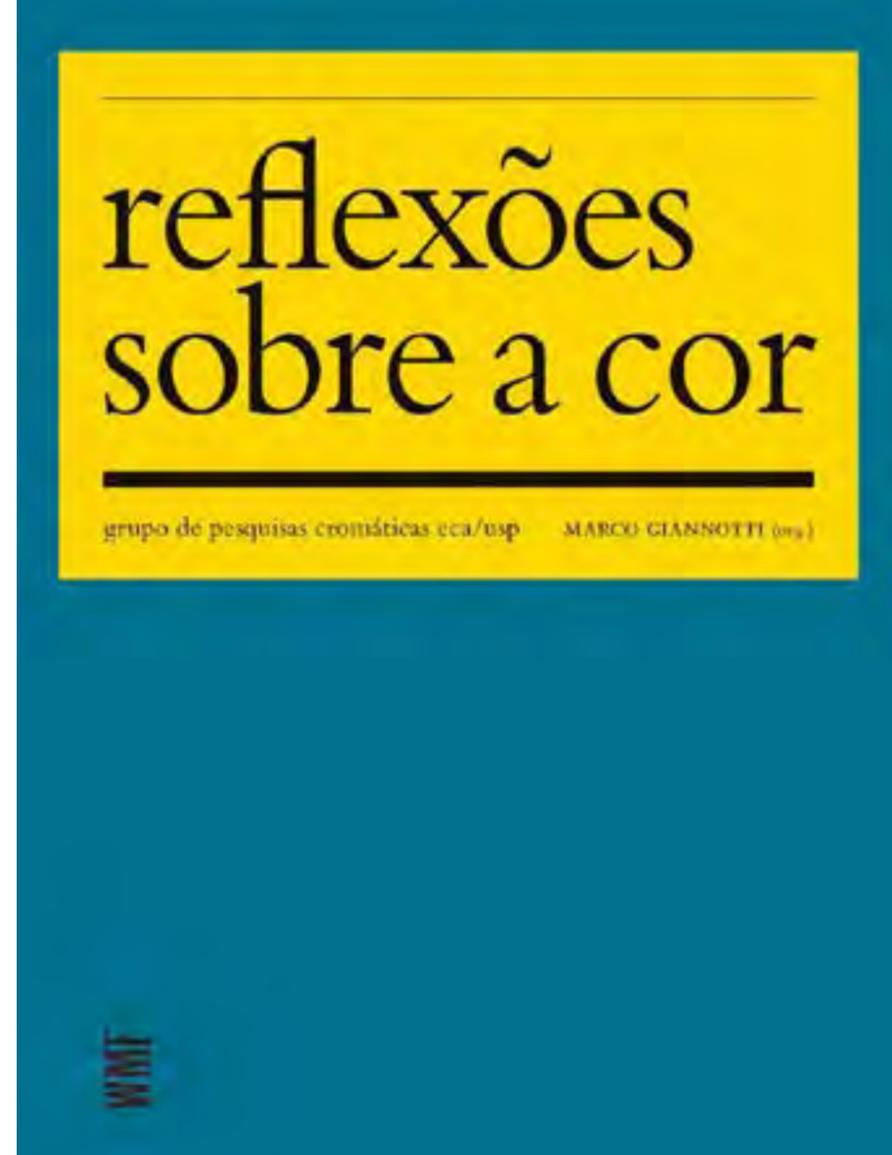
LEANDRO MUNIZ

Cores são fenômenos complexos, relacionais e instáveis e é sobre esta experiência que se debruça o livro *Reflexões sobre a Cor*, produzido pelo Grupo de Pesquisas Cromáticas, com coordenação do professor e artista Marco Gianotti.

Como acontecimento físico-químico, o fenômeno tem variações na percepção a partir de diferentes incidências de luz. O espectro de relações entre as cores também altera sua compreensão e, por fim, a estrutura psico-fisiológica de quem as vê determina o modo como são percebidas. Somam-se a esse quadro de interpretações sobre a relatividade das cores suas “formas simbólicas, conceituais, culturais e políticas”, como aponta a artista e pesquisadora Maura Grimaldi em seu ensaio sobre cor e fotografia.

De saída, o livro tem o mérito de ser resultado de uma investigação acadêmica de fôlego, realizada ao longo de dez anos. É admirável que os pesquisadores analisem com solidez a incidência da cor em diversos momentos da história da arte brasileira, bem como os diferentes modelos interpretativos do fenômeno cromático, o que remonta à cultura egípcia e chega até as formas contemporâneas no espaço digital. *Reflexões sobre a Cor* é, sobretudo, uma história das diferentes epistemologias cromáticas.

Com comentários sobre cinema, arquitetura, fotografia e artes plásticas, o livro demonstra



as conexões entre a percepção visual e os outros sentidos, seja pela correspondência, seja pela dissonância entre eles. A publicação também investiga os modelos de interpretação da cor como resultado de estruturas sociais, desconstruindo falsas dualidades, como desenho x cor, ou a ideia do preto e branco como não cores.

Dividido em seis eixos (cor e olhar, cores físicas, cor e espaço, cores químicas, cor e técnica, e cor e linguagem), cada ensaio elenca um aspecto do fenômeno cromático, discutindo trabalhos ao longo da história que exemplificam as possibilidades técnicas, conceituais e econômicas da aplicação de determinadas cores. Se cada época e contexto têm uma paleta específica, por exemplo, é devido às condições econômicas de extração e síntese de pigmentos, suas possibilidades de armazenamento e circulação, bem como dos modelos de sociedade que manifestam seus usos. Cores, nesse sentido, têm alto grau de historicidade.



COLONIZAÇÃO CROMÁTICA

O livro, no entanto, é pautado por uma bibliografia estadunidense e europeia, com poucas menções a autores orientais, baixa presença de autores brasileiros e ausência de latinos, africanos, indígenas ou aborígenes. Isso implica um problema metodológico: ao lado de longas análises sobre autores e produções artísticas ocidentais, o interesse pela cor nos povos africanos ou indígenas limita-se a comentários epidérmicos. Por que não apresentar mais detalhadamente esses modelos, para além das rápidas menções à pintura corporal indígena ou da reiteração da ideia de “povos primitivos”, que é usada, mas sem a mínima problematização?

Também chama atenção que os autores se dediquem a estudar exemplos tão distantes, como a arte rupestre e os afrescos europeus do século 14, mas que, ao longo das mais de 400 páginas, não exista nenhuma menção a

artistas “populares” ou “autodidatas”, para os quais a cor é central. No ensaio *Cor e Superfície na Pintura*, Marcela Rangel, Marco Gianotti e Taís Cabral Monteiro chegam a afirmar que, “no Brasil, a cor como expressão surge no século 20, tendo como principais expoentes os modernistas Lasar Segall, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral”, sem considerar as manifestações que informam esses artistas, a última em especial.

Gianotti, em seu ensaio *Cor e Linguagem*, ressalta como os modelos ocidentais de interpretação da cor não são universais, pois operam de modo abstratizante, em detrimento da experiência concreta. “Em vez de buscar uma linguagem primordial, grande sonho iluminista de uma

Babel cromática, devemos antes nos ater à diversidade com que a linguagem se metamorfoseia no mundo da cor e no espaço histórico e cultural”, escreve o artista. No entanto, falta ao livro justamente a inclusão dessa diversidade citada, tanto nos exemplos analisados quanto na bibliografia. ■

Reflexões sobre a Cor,
Grupo de Pesquisas
Cromática ECA/USP,
org. Marco Gianotti
WMF Martins Fontes
432 págs., R\$ 89,90

#FLORESTA PROTESTA

#COLERA ALEGRIA ARMA-SE DE FERRAMENTAS DA
COMUNICAÇÃO DIGITAL PARA AGREGAR, MULTIPLICAR
E EXPANDIR MENSAGENS, IMAGENS E PINTURAS

A **HASHTAG É O CARTAZ DA ERA DIGITAL**. Apropriar-se da linguagem das redes sociais para defender ideias e difundir imagens é a estratégia de militância do #coleraalegria, formado em 2017 por uma rede interdisciplinar de artistas e pesquisadores. Texto e imagem se entrelaçam em mensagens de natureza política e ativista. O cartaz criado especialmente para o projeto #florestaprotesta é uma pintura sobre a terra como elemento regenerador de vida e sociabilidade que deve ser cuidado por todos, como ao próprio corpo. ■



XADALU TUPÃ JEKUPÉ: ORBITANDO AS BORDAS

Artista provoca o choque e o cruzamento de culturas, saberes e práticas, encontrando nas impurezas a força de seu trabalho

THIAGO FERNANDES

Tupã refere-se ao Oeste, a cidade dos trovões – uma das quatro localidades celestiais na cosmologia Guarani. Jekupé é aquele que orbita as bordas, como um informante, uma espécie de radar da aldeia. Esses são os dois nomes revelados a Dione Martins da Luz pelo cacique Karai Tataendy Ocã, em seu processo de reconexão com a ancestralidade indígena. O primeiro, Tupã, identifica de onde ele vem, enquanto o segundo, Jekupé, o que faz. Os nomes nos contam tanto sobre a pessoa como sobre o artista Xadalu Tupã Jekupé (se é que poderíamos separá-los), cujos trabalhos estão em constante trânsito entre cidade, aldeia e espaço expositivo. Orbitando as bordas, o artista mestiço provoca o choque e o cruzamento de culturas, saberes e práticas, encontrando nas impurezas a força de seu trabalho.



Acima, o artista realiza ação na base da Catedral Metropolitana de Porto Alegre; à direita, Existe Uma Cidade Sobre Nós (2021), de Xadalu Tupã Jekupé

Xadalu, nome adotado na infância, nos oferece mais um dado para conhecê-lo: sua origem (na verdade, Shadalo) está na série de jogos e animação japonesa *Street Fighter*, difundida no Brasil no contexto de globalização na década de 1990. Trineto de indígenas, nasceu na cidade de Alegrete, antiga terra chamada Ararenguá, no oeste do Rio Grande do Sul, migrando mais tarde para a periferia de Porto Alegre. Sua trajetória – desde os primeiros trabalhos de intervenção urbana, no início dos anos 2000, aos mais recentes – é marcada pela vivência na metrópole e pela descoberta de si. Xadalu foi atrás de sua ancestralidade quando desenhou um personagem indígena e o multiplicou em milhares de cópias em *sticker* pelas ruas de Porto Alegre, como um repovoamento simbólico e indicador da presença indígena que persiste no Centro da capital gaúcha. Mas, no processo de busca de si, ele é que foi encontrado pela comunidade Guarani Mbyá, graças ao alcance do seu trabalho nas ruas. Desde sua integração com a comunidade, esse poder da visibilidade vem sendo explorado pelo artista para criar formas de aparição, identificação e territorialização, sempre em diálogo, jamais só. Em mais uma situação de trânsito, o artista esteve na região da Gamboa,



no Centro do Rio de Janeiro, para uma residência de dois meses na nova casa do Instituto Inclusartiz. Encerrando-a no dia 11/9 com um ateliê aberto, Xadalu conversou com o público e apresentou os trabalhos resultantes desse período de trocas. Entre eles destaca-se *Existe Uma Cidade Sobre Nós (2021)*, que fala do espírito absoluto do espaço e da construção de cidades sobre cemitérios indígenas. Os pequenos espíritos, Nhe'ry, que ainda habitam as grandes cidades, são evocados pela multiplicação da imagem de uma cabeça indígena, pintada sobre pequenos pedaços de tecido, contornados por bordados realizados em colaboração com as costureiras da Gamboa. Sua forma segue uma síntese e repetição similar aos trabalhos de arte urbana. Justapostas na parede, as pequenas peças somadas ocupam

um espaço de 4 x 5 metros. Uma variação da imagem numa escala monumental, localizada à frente das demais, evoca Nheru, que lidera a revolução espiritual, despertando do chão e conduzindo os espíritos no espaço. A imagem trabalhada por Xadalu é uma releitura das figuras indígenas esculpidas na base da Catedral Metropolitana de Porto Alegre, que, por sua vez, são inspiradas nas cabeças colossais produzidas pela cultura Olmeca, do México, civilização-mãe dos povos mesoamericanos. As cabeças indígenas sufocadas na base da igreja gaúcha, mostrando o triunfo do catolicismo e o apagamento das culturas ancestrais, emergem do solo que soterrou antigos aldeamentos e ganham encantamento na obra de Xadalu.

Esse processo de transmissão e ressignificação de imagens adquire novas dobras na Gamboa, sendo tocado pela proximidade do Cais do Valongo e do Cemitério dos Pretos Novos. Território de disputas políticas e simbólicas, bem como de memória visual que persiste pela presença da arte urbana e das iniciativas estético-políticas locais, os espíritos do espaço e as camadas históricas ali soterradas se comunicam com o trabalho de Xadalu, afirmando sua vocação transitiva e conectiva. ■



TRIEINAL DISCUTE PEDAGOGIAS RADICAIS

3ª Frestas Trienal de Artes aponta para a produção de conhecimento da educação não formal como prática de transformação social

NUTYELLY CENA

O Sesc de Sorocaba e sua equipe vêm realizando uma série de ações de aproximação dos públicos por meio de processos educativos, formações continuadas de acesso e programas de educação não formal, como os projetos Sesc Escola e Sesc Verão. Assim como em 2014 e 2017, as equipes da Trienal 2020-2021 são reforçadas para intensificar os diálogos e as ações educativas junto aos diferentes públicos.

A terceira edição de Frestas tem como título O Rio É Uma Serpente, e dela participam 53 artistas e coletivos de diferentes territórios que apresentam obras inéditas. O projeto curatorial, de Beatriz Lemos, Diane Lima e Thiago de Paula Souza, conta com a assistência de curadoria de Camila Fontenele e coordenação do educativo por Renata Sampaio. Um marco importante desta edição foram as ações educativas no ambiente *on-line*, como o Programa de Estudos com artistas visuais, destinado a professores, e o Programa Orientado a Práticas Subalternas (POPS). Dedicados à formação, os projetos permitiram dar continuidade às ações do Sesc durante a pandemia. “Uma exposição de arte contemporânea torna-se mais potente quando ela se mostra aliada ao educativo”, defende o curador Thiago de Paula, sobretudo em uma edição que tem como um dos temas norteadores a “educação para a diferença”.

Segundo a curadora do Programa Público Educativo, a artista Renata Sampaio, a experiência foi muito desafiadora em meio a uma pandemia, mas o fato de o educativo ser um dos pilares fundamentais do pensamento curatorial abriu caminhos para refletir sobre a localização da produção de conhecimentos. Ela explica que o público é convidado a pensar coletivamente sobre estrutura, conceitos e etapas do projeto, e que os mediadores envolvidos na prática educativa engajada podem informar aberturas e possibilidades para transgredir

3ª Frestas Trienal de Artes – O Rio É Uma Serpente, Sesc Sorocaba, até 30/1/2022, com agendamento em sescsp.org.br/frestas

A Fuga Só Acontece Porque É Impossível (2021), de Jota Mombaça

pensamentos tanto sobre arte como sobre educação, fora de um olhar normatizador.

Em tempos de crises sanitária e política, injustiças cotidianas, racismo estrutural, homofobia e transfobia, mostrando que ainda vivemos em processos colonizadores, Sampaio defende que “dar ênfase ao trabalho educativo é revolucionário”. Evidenciando que foi oportuno, diante das circunstâncias de isolamento social, configurar uma formação *on-line* como ferramenta estratégica de compartilhamento e interação social de professores com artistas visuais, pesquisadores e curadores, ela destaca que foi possível alcançar a comunidade do entorno e os públicos que tiveram de se ambientar às plataformas digitais. “Desde o começo, o educativo foi um lugar muito importante para a curadoria, tanto que a exposição começa com a educação. Queríamos algo que, de fato, fizesse sentido para a comunidade local”, diz.

As primeiras ações públicas que o projeto apresentou foram as formações para professores, partindo de um desejo de partilha, diálogo e construção coletiva de um conhecimento “para além dessa ideia de justiça social, ou seja, mais do que ficar preso na fala sobre diversidade, foi uma proposta de escuta dos professores”, ressalta Renata. Dos diálogos com a diretoria de ensino de Sorocaba, por exemplo, surgiram demandas dos professores para se discutirem temas urgentes, como o cumprimento da Lei nº 11.645, que prevê a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena nas escolas. O guia de visita disponível no site da Trienal também apresenta textos de pesquisadores de vários campos sobre as obras dos artistas em exposição.

Em um momento de desvalorização da educação, que impõe uma lógica produtivista em meio a uma crise humanitária, os organizadores conseguiram reunir *convidades* com falas significativas para quem deseja ter um horizonte que abarca educação, arte e práticas coletivas, além de lançar um desafio para a

construção de espaços que reverberam a criação coletiva com um protagonismo dissidente.

Passaram pelos encontros de formação com professores intelectuais, artistas e curadores como Nilma Lino Gomes, Renata dos Santos, Juliana dos Santos, Ingra Maciel, Daiara Tukano, Kassandra Muniz, Kiusam de Oliveira, Poty Porã, Geni Nuñez, Heliana Hemetério, Arissana Pataxó, Naine Terena, Serge Katembera e Carla Vieira.

Por fim, um caderno educativo intitulado *Afluentes* será lançado em outubro, com planos de aulas, textos e entrevistas como possibilidades de mergulhos em temas que atravessaram a formação. Esse material reúne perto de 36 autores para discutir pedagogias radicais de ensino e para pensarmos as diferenças e justiça sociais aplicadas nas salas de aula.

O Rio É Uma Serpente apresenta debates fundamentais que podem ser trabalhados em sala de aula, levando-nos a refletir, sobretudo, sobre o mundo antes de 2020. A exposição reúne “uma série de artistas e intelectuais que já denunciavam o mundo conforme vivíamos antes da pandemia, sem justiça social, e que apontavam para outros imaginários, para este mundo que precisaria ser recriado”, conta Renata.

Como exemplo, as artistas Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi, em *Carta à Leitora Preta do Fim dos Tempos*, prefácio do livro *A Dívida Impagável*, da filósofa Denise Ferreira da Silva, nos apresentam um pensamento em torno de “recriar a partir da colonialidade e fugir do caminho que nos empurra para a morte”. Ou seja, é possível a abertura e recriação de outros caminhos, em recusa aos processos de aniquilamento dos nossos processos de conhecimento e práticas criativas. Na mostra, Mombaça apresenta uma pintura de 150 metros, em uma via pública, com a frase “A FUGA SÓ ACONTECE PORQUE É IMPOSSÍVEL”, executada pelo Coletivo Feminista de Artes de Sorocaba e Região (*Cofas Crew*), entre *autres artistes*, como a produtora multimídia de *hip-hop* *Minavoz*, *convidades* pelo Sesc Sorocaba para fazer os registros audiovisual e fotográfico.

Já a artista Gê Viana apresenta uma série de trabalhos em que realiza intervenções em imagens de arquivos para refletir sobre a exploração do território. Ao fazer essa associação com seus arquivos, Gê propõe um exercício que desestabilize o lugar do branco-hegemônico-colonizador. Ambas, juntamente com outros tantos e tantas artistas/es, têm influenciado o debate de arte nos últimos anos, por meio de um pensamento que mobiliza e negocia os limites dos arquivos para imaginar outras histórias e mundos possíveis. A presença desses corpos/as nos movem a pensar presenças, deslocamentos e políticas no mundo da arte, mas também recriam estratégias de expor feridas coloniais e de narrar uma história de constituição de territórios e nacionalidades. Tem, enfim, gerado reflexões e ações bastante diferentes de um certo cenário global da arte contemporânea. ■



Stills dos vídeos Noise_RESISTE! (2020) e RESISTE! Symbiosis (2021), de Roberta de Carvalho

FLORESTA TECNOLÓGICA

Em experiência de realidade virtual, Roberta Carvalho dá seguimento à sua pesquisa sobre o lugar e a virtualidade das cidades-florestas

LUANA ROSIELLO

Na primeira página, uma face indígena sobressai da copa de uma árvore. Na segunda página, o ponto de vista subjetivo de um barco percorre um rio. Habilitado o aplicativo Amazônia Aumentada no celular, a fotografia torna-se uma imagem em movimento que convida a uma navegação, ao longo da qual o observador é interceptado por reflexos das árvores nas águas. A velocidade é lenta, não sabemos aonde o barco nos levará. A ideia é deixar-se levar. Até que um ícone de visão 360º, no canto direito da tela, nos leva a uma terceira página: a representação em 3D de uma floresta em chamas, onde nos deixamos navegar por uma câmera subjetiva. Ao som de estalos do fogo, somos conduzidos à outra margem do rio, agora sem fogo e com música. Então temos uma visão global, do alto: estamos em uma ilha.

AMAZÔNIA NÃO É AGRO! HIDRELÉTRICA MOVIDA A LÁGRIMAS! A FLORESTA ESTÁ NA GENTE; A GENTE ESTÁ NA FLORESTA. Gritos de resistência são projetados nas copas das árvores, enquanto os encantados nos observam do alto. A floresta ilhada é uma experiência de realidade virtual proposta pela artista Roberta Carvalho para a edição de 2021 do projeto Ofício, ocupações realizadas no ambiente virtual <anexa>, do Sesc Pompeia. A mostra digital reúne capítulos de obras anteriores da artista: o fogo na mata, por exemplo, não é um incêndio real, mas uma projeção de *videomapping* que Roberta realizou no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, em 2020, no auge dos incêndios criminosos na Amazônia e no Pantanal, como uma estratégia deliberada de fazer as pessoas sentirem como seria se as coisas estivessem queimando aqui também.

Em seu projeto para o <anexa>, intitulado Resiste!, Carvalho dá seguimento à sua pesquisa sobre o lugar e a virtualidade das cidades-florestas, como a sua cidade natal, Belém do Pará, uma metrópole rodeada e abraçada pelos rios e pela floresta, com o objetivo de compartilhar as vozes dos povos da Amazônia e dar visibilidade à sua diversidade. Sua produção participa da discussão sobre a importância de manter as florestas de pé, colocando em xeque o desmatamento, a destruição dos rios, o genocídio de povos e o desaparecimento das comunidades tradicionais.

A experimentação de superfícies não convencionais é o caminho da artista para realizar suas projeções de imagem. Um processo que se iniciou como experimentação em oficinas com crianças na Ilha do Combu, território de proteção ambiental onde residem comunidades ribeirinhas, e desdobrou-se em trabalhos relacionais. A troca com os moradores da ilha – as crianças a levaram para conhecer os mais velhos e criou-se uma rede de afetos e amizades duradouras – possibilitou que ela realizasse uma série de projeções no próprio local. “Ao associar as imagens com essas pessoas nesse território, nesse espaço que é a própria Ilha do Combu, entendi que o trabalho era uma parce-

ria, então as comunidades participam ativamente da construção da obra”, relata à **selecT**. O contato com o outro passa a ser determinante para a sua produção, captando narrativas e presentificando alteridades. Mais recentemente, durante o isolamento social, a artista desenvolveu Transbordadas, projeto que habilita o contato a partir do distanciamento. Dessa vez, as projeções relacionadas às florestas são feitas no espaço urbano, em empenas de prédios na região central de São Paulo. Baseada entre as cidades de Belém e São Paulo, Roberta Carvalho vivencia duas realidades opostas no que diz respeito à importância dos rios. “A história dos rios oprimidos de São Paulo, os rios que passam por baixo das ruas em que a gente anda, é muito chocante para mim, que venho de uma cidade em que o rio é uma coisa completamente presente, aberta e que faz parte do nosso cotidiano; aqui, os rios estão intoxicados, mortos ou foram aterrados e apagados. Comecei a projetar imagens de rios da Amazônia sobre os prédios com a ideia de fazer a água fluir de novo nessa paisagem”, conta. “É um trabalho que fala também sobre a força da água, a importância de pensar nessa força enquanto algo imparável, que tem a ver com a própria vida, então ele estabelece uma relação com essa paisagem urbana que já foi rio.”

Roberta Carvalho é também a criadora do Festival Amazônia Mapping, que desde 2013 ativa, por meio da imagem tecnológica, diferentes cidades da região, especialmente Belém e Santarém. “Apesar de ser um projeto que nasce no Pará, ele está muito conectado com a Amazônia e com o Brasil também, mas a curadoria privilegia em sua maioria artistas e fazedores de cultura da Amazônia. Então é um projeto que nasce com a ideia de debater questões do próprio local a partir do olhar de artistas locais sobre isso, e como a gente pode voltar para a Amazônia e fazer com que a tecnologia seja uma ponte para reunir diversos olhares sobre isso”, explica. É um projeto que dedica grande esforço à formação, por meio de oficinas e debates, e fomento da experimentação local.

Por causa da pandemia, o festival precisou migrar para o formato on-line na quinta edição, e daí surge o embrião da ilha ficcional apresentada no momento na plataforma do Sesc. “Quando pensamos em realizar o festival de forma remota, considerando como todo mundo já estava cansado de *lives*, decidimos construir uma ilha virtual em 3D, num espaço de realidade virtual que estaria localizado no meio da Amazônia, com todos os elementos que compõem esse lugar: a floresta, o rio, a cidade, o *led*, o *high tech*, essa floresta tecnológica, e a gente realizou o festival nessa ilha, começando com uma projeção em Belém, nas empenas dos prédios da cidade, com trabalhos de artistas da Amazônia, e daí um *drone* saía dessa cidade e ia para dentro do ambiente virtual; construímos um festival híbrido, tensionando as possibilidades do digital, da realidade virtual, da construção de um espaço completamente imersivo também.” ■

<anexa>, Sesc Pompeia, até 19/10 anexa.sescsp.org.br/oficio

#FLORESTAPROTESTA

CARTAZ DE MOARA TUPINAMBÁ É UMA CRÍTICA AO PROJETO COLONIAL DE FICÇÃO DESENVOLVIMENTISTA CHAMADO AMAZÔNIA

MOARA TUPINAMBÁ (1983) É ARTISTA VISUAL, ATIVISTA E CURADORA AUTÔNOMA, NATURAL DE MAIRI TUPINAMBÁ (NOME ORIGINÁRIO DA CIDADE DE BELÉM DO PARÁ). Sua ancestralidade origina-se da região do Baixo Tapajós e sua poética percorre cartografias da memória, identidade, ancestralidade e reafirmação Tupinambá na Amazônia. Em 2019, participou da Bienal “Nirin”, em Sydney, com curadoria de Brook Andrew, com o vídeo *Marcha das Mulheres Indígenas*. Para a campanha #florestaprotesta, ela representa o impacto sobre as comunidades do Tapajós, ameaçadas por um projeto colonial de ficção desenvolvimentista chamado Amazônia. Seu cartaz é uma crítica à destruição do bioma pelo agronegócio voltado à monocultura da soja ■



EM CONSTRUÇÃO

CRÍTICA DE ARTE INDÍGENA

Kahtiri Eôrô - Espelho da Vida (2020), de Daiara Tukano, em exibição na 34ª Bienal de São Paulo

NO FECHAMENTO DESTA EDIÇÃO, UMA DAS PERGUNTAS QUE CONTINUOU ECOANDO E SEGUIRÁ CONOSCO É: A QUEM CABE FAZER A CRÍTICA DA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA? A Ao longo das edições de 2021, seLecT publicou diversas, de autoria de uma pluralidade de vozes. Observamos que, no MASP, o que estava previsto como programação anual para 2021 e 2022 antes do início da pandemia, Histórias Indígenas num ano e Histórias do Brasil no ano seguinte, mudou auspiciosamente para Histórias Brasileiras em 2022, mostrando uma autocrítica institucional que pretende colocar em verdadeiro diálogo arte indígena e não indígena. A 34ª Bienal de São Paulo é uma aula sobre a ética dessa relação nascente. Outras instituições parecem inclinadas a seguir caminho semelhante. Como publicação de arte, firmamos um compromisso de tornar o tema #floresta uma seção recorrente da revista, e os colaboradores indígenas uma presença constante em suas páginas. Talvez esteja por emergir, do próprio terreno fértil e pioneiro da AIC, seus próprios críticos de arte. *Looking forward to hearing from you. Aguyjevete. Hasta luego.* ■

FOTO: JULIANA MONACHESI

NÚCLEO SELECT DE ARTE E COMUNICAÇÃO

Nasce o braço educativo da revista seLecT, hospedado na Plataforma Zait, para criar pontes entre estudos visuais e práticas em crítica de arte, produção editorial e jornalismo cultural.

EM NOVEMBRO

CRÍTICA DE ARTE AGORA

COM A PROFESSORA ANA AVELAR

O curso teórico-prático propõe a análise e a produção de textos de crítica de arte, objetivando a instrumentalização dos alunos, a composição de panorama de referências da crítica brasileira e o auxílio na constituição de uma voz crítica.

Quintas-feiras

Início em 10/11

Das 16h às 18h, via Zoom

Inscreva-se em www.zait.art

za__it. SELECT

curta! on

CLUBE DE DOCUMENTÁRIOS

curtaon.com.br



MÚSICA, ARTES CÊNICAS E VISUAIS, ARQUITETURA, DESIGN, METACINEMA, PENSAMENTO, HISTÓRIA POLÍTICA E SOCIEDADE

O NASCIMENTO DE CARLITOS

INÉDITO NO BRASIL

Conheça a incrível história de Charles Chaplin, uma criança nascida em um dos bairros mais pobres de Londres que se tornou o personagem cômico mais famoso do cinema.

BIOGRAFIAS DE ARTISTAS PLÁSTICOS



Conheça a vida e a obra de grandes artistas nacionais e internacionais.

now



tamandua.tv.br
O STREAMING DA PRODUÇÃO INDIE

curta!
CONTEÚDOS RELEVANTES