



Tecido social

Arte e ativismo no
Brasil contemporâneo



Tecido social



Tecido social

Arte e ativismo no
Brasil contemporâneo

Organizado por Adele Nelson,
Maria Emilia Fernandez, e MacKenzie Stevens

Tradução: Ana Luiza Braga

Visual Arts Center | The University of Texas at Austin

Distribuído por Cultura Acadêmica Editora



CULTURA
ACADÊMICA
Editora

Copyright © 2024 organizadores

Os créditos na página 155 são uma continuação desta página de direitos autorais.

Todos os direitos reservados. Os direitos autorais das obras de arte são dos artistas. Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida por qualquer meio sem autorização prévia do Visual Arts Center da UT Austin. Se, apesar de nossos melhores esforços, não tivermos identificado corretamente todos os detentores de direitos, solicita-se aos titulares que entrem em contato com o Visual Arts Center.

T255 Tecido social [recurso eletrônico]: arte e ativismo no Brasil contemporâneo / organizado por Adele Nelson, Maria Emilia Fernandez, MacKenzie Stevens. - São Paulo : Cultura Acadêmica Digital, 2024.

166 p. ; ePUB ; 1,33 MB.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-5954-434-9 (Ebook)

1. Exposições de arte. 2. Arte. 3. Século 21 - Brasil. 4. Arte contemporânea. 5. Ação cultural.

I. Nelson, Adele. II. Fernandez, Maria Emilia. III. Stevens, MacKenzie. IV. Título.

CDD 700

CDU 7

2024-1177

Elaborado por Odilio Hilario Moreira Junior - CRB-8/9949

Índice para catálogo sistemático:

1. Artes 700

2. Artes 7

Imagem da capa: Rosana Paulino, *Tecido social*, 2010 (detalhe). Monotipia e costura em tecido.

230 × 292 cm. Cortesia de Mendes Wood DM, São Paulo, Bruxelas, Nova York.

Imagem do frontispício: Sallisa Rosa, *Resistência*, 2017—presente (detalhe). Impressões a jato de tinta em papel, lambe-lambe. Dimensões variáveis. Cortesia da artista.

Visual Arts Center
The University of Texas at Austin
2300 Trinity Street
Austin, TX 78712

Distribuído por Cultura Acadêmica Editora
Cultura Acadêmica Editora
Praça da Sé, 108
CEP 01001-900 – São Paulo, SP
www.culturaacademica.com.br

Sumário

vii Prefácio: Arte brasileira no Visual Arts Center | *MacKenzie Stevens*

1 **Introdução** | *Adele Nelson e MacKenzie Stevens*

Entrevistas com as artistas

7 A costura da memória: entrevista com Rosana Paulino | *Lorraine Leu*

11 Transmutações cotidianas: entrevista com Castiel Vitorino Brasileiro |
Maria Emilia Fernandez

17 Escutando a voz coletiva: entrevista com Aline Motta |
Maria Emilia Fernandez

23 **Obras**

Textos dos artistas

68 Carta aos indígenas do planeta Marte com códigos de reconhecimento
do planeta Terra | *Denilson Baniwa*

71 Jupiter is Here. Celestial is Everything. [Júpiter é aqui.
Celestial é tudo.] | *Castiel Vitorino Brasileiro*

74 Fundamento | *Maré de Matos*

77 **Imagens da exposição**

100 **Sociograma**

Textos sobre os artistas

- 101 Denilson Baniwa | *Thiago Ferreira*
- 103 Castiel Vitorino Brasileiro | *Maysa Martins*
- 105 Guerreiro do Divino Amor | *Jana La Brasca*
- 108 Jaime Lauriano | *Lucy Quezada*
- 111 Maré de Matos | *Chasitie Brown*
- 113 Aline Motta | *Jennifer Sales*
- 116 Lais Myrrha | *Pilar Dirickson Garrett*
- 118 Antonio Obá | *Thiago Ferreira*
- 121 Rosana Paulino | *Martha Scott Burton*
- 126 Sallisa Rosa | *Eva Caston*

Sobre exposições e pedagogia

- 128 Memórias, histórias e ficções: o sociograma como método |
Catalina Cherñavvsky Sequeira
- 132 Citação, tradução e representação: exposições de arte brasileira
nos Estados Unidos | *Adele Nelson*
- 137 Biografia dos artistas
- 141 Colaboradores
- 144 Lista de obras
- 150 Agradecimentos
- 155 Créditos

Prefácio

Arte brasileira no Visual Arts Center

MacKenzie Stevens

Desde que o Visual Arts Center (VAC) da Universidade do Texas em Austin (UT Austin) foi aberto, em 2010, há pouco mais de uma década, temos colocado os artistas no centro da conversa. Essa centralização assumiu muitos formatos nos últimos quatorze anos, de instalações a performances, de exposições a residências artísticas, publicações e outras formas de produção criativa. Os programas do VAC se beneficiam de nossa conexão com o departamento de Arte e História da Arte da Faculdade de Belas Artes, e nós florescemos por causa da comunidade de artistas, pesquisadores e educadores que nos ajudam a cultivar um ambiente de aprendizagem, diálogo, investigação crítica e experimentação por meio da expressão criativa. O VAC se tornou uma referência por seu envolvimento em trocas interdisciplinares, promovendo uma programação baseada em uma variada gama de campos do saber. Esse compromisso com o trabalho interdisciplinar foi essencial para a realização da exposição *Tecido social: arte e ativismo no Brasil contemporâneo*, que teve a colaboração de pesquisadoras e artistas que trabalham com diferentes mídias e disciplinas na esfera da UT Austin e em outras instituições nos Estados Unidos, no Brasil e na Europa. Foi uma honra fazer parte da equipe curatorial dessa exposição, e sou grata à incrível tenacidade e paixão de Adele Nelson (professora associada de História da Arte e codiretora do Center for Latin American Visual Studies) e de Maria Emilia Fernandez (curadora assistente do Visual Arts Center). Essa exposição realmente ilustra a missão do VAC: fornecer uma plataforma para que artistas possam experimentar, assumir riscos e provocar diálogos em prol da transformação social.

Tecido social começou em 2019, com uma ideia encaminhada por Adele Nelson e Sônia Roncador (professora associada de estudos de português), que propunham uma mostra no VAC das coleções especiais brasileiras da renomada Benson Latin American Collection, ao lado de obras de artistas contemporâneos do Brasil. Essa proposta se expandiu, tornando-se um extenso projeto colaborativo, com vários anos de duração, que coloca em primeiro plano a arte contemporânea brasileira, com especial enfoque na interseção entre arte e ativismo.

Como os artistas estão refletindo sobre e respondendo à guinada à extrema direita que temos vivido em escala global? E que formas têm essas respostas? Essas perguntas motivaram e formataram o recorte curatorial de *Tecido social*, e as respostas são tão variadas quanto as comunidades que vivem no território hoje conhecido como Brasil. Ao incorporar uma variedade de mídias, que vão de instalações escultóricas em grande escala a aquarelas intimistas, de fotografias a vídeos, a exposição *Tecido social* buscou mostrar a heterogeneidade da arte ativista no Brasil, ao mesmo tempo em que trouxe uma preocupação compartilhada: como o passado colonial do país molda o presente. Ao longo de um período de pesquisa de três anos, cuja maior parte ocorreu durante a pandemia de covid-19, a exposição se transformou em uma ampla mostra, contando com sessenta e sete obras de dez artistas e ocupando mais da metade das galerias do VAC. O papel do ativismo nas artes visuais tem atraído a atenção de diferentes campos, e cada artista que participa de *Tecido social* contribui para essas conversas, interrogando as formas que a arte ativista pode assumir.

Este catálogo aprofunda as discussões instauradas por Denilson Baniwa, Castiel Vitorino Brasileiro, Guerreiro do Divino Amor, Jaime Lauriano, Maré de Matos, Aline Motta, Lais Myrrha, Antonio Obá, Rosana Paulino e Sallisa Rosa nas galerias do VAC. A edição apresenta a crítica compartilhada desses artistas às narrativas e histórias um dia (e, por alguns, talvez ainda hoje) consideradas como fundamentais para a identidade e o tecido social da sociedade brasileira. Por meio de entrevistas realizadas com três desses artistas, textos autorais e textos sobre cada um deles, essas histórias e narrativas nacionalizadas são vivificadas e desmontadas, a construção espacial da memória e a possibilidade de recuperação são experimentadas, e a formação e a fluidez da identidade são abordadas.

Tecido social se tornou realidade graças à orientação, ao conhecimento e à participação de muitas pessoas. Colegas de outras universidades e instituições de artes nos Estados Unidos, no Brasil e na Europa cederam suas ideias, seu tempo e sua experiência. Os estudantes da UT Austin tiveram papel fundamental no desenvolvimento da exposição, e esse envolvimento culminou em três seminários de pós-graduação em História da Arte, coordenados por Adele Nelson. Alguns desses alunos e alunas também contribuíram com textos para este catálogo. Igualmente, as funcionárias e funcionários do departamento de Arte e História da Arte e a incrível equipe de montadores de arte que trabalham com o VAC são parte inestimável do processo de planejamento da exposição, tendo oferecido suas habilidades e percepções excepcionais para a realização de complexas obras comissionadas. O VAC se orgulha de ter organizado essa exposição e de publicar este catálogo. A publicação em inglês é distribuída pela editora Tower Books. A edição traduzida para o português está disponível como *e-book* gratuito no site do VAC, e também é distribuído por Cultura Acadêmica Editora.

Introdução

Adele Nelson e MacKenzie Stevens

Como nos diz o artista brasileiro Denilson Baniwa, “todo território é invenção”.¹ Então, de que maneira uma nação demonstra o que a define – quem são seus cidadãos, quais são suas histórias e culturas, em que acredita? *Tecido social: arte e ativismo no Brasil contemporâneo* investiga essas indagações, questionando o “tecido social” do país por meio do trabalho de dez artistas contemporâneos. Ao reunir obras feitas ao longo de duas décadas, de 2003 a 2022, a mostra nos convida a considerar o que constitui uma sociedade e como isso se articula através da cultura visual. Ao borrar a linha entre arte e ativismo, abrangendo linguagens como desenho, instalação, pintura, performance, fotografia, gravura, escultura, têxteis e vídeo, as obras da exposição contribuem para discussões locais e globais sobre injustiça racial, o estado da democracia e a violência infligida pelo Estado-nação. Cada artista nos convoca a interrogar como as agendas e políticas daqueles que estão no poder se articulam visualmente no espaço público, inscrevendo-se nas narrativas oficiais. Suas proposições nos encorajam a pensar sobre a função da arte como uma plataforma para o engajamento crítico com as configurações históricas, políticas e culturais de um determinado lugar.

O ativismo é entendido como a ação vigorosa e direta em apoio a uma causa política, e muitas discussões sobre arte e ativismo se concentram em obras interativas, que podem ser fisicamente ativadas. Os limites dessa abordagem são evidentes quando se olha para a obra da artista Rosana Paulino, que é um marco para a exposição e para o trabalho dos artistas participantes. Sua prática artística é composta em grande parte de obras bidimensionais e tridimensionais, conceitualmente moldadas pelas operações de iteração e sutura da gravura e do bordado. Seu trabalho revela e ataca com veemência os fundamentos ideológicos racistas e misóginos que sustentam os sistemas de organização e representação social. A expressão “ativismo visual”, da fotógrafa sul-africana Zanele Muholi, é mais útil para compreender os métodos de Paulino e de outros artistas aqui incluídos. Em um texto de 2012, Muholi

destaca a ausência de pessoas LGBTQIA+ nas principais histórias da África do Sul: “Diante de todos os desafios que nossa comunidade encontra diariamente, embarquei em uma jornada de ativismo visual para garantir que haja visibilidade negra *queer*”.² Julia Bryan-Wilson, Jennifer González e Dominic Willsdon ressaltam a flexibilidade da expressão usada por Muholi e destacam como ela oferece um outro modo de compreender a relação entre arte e política para além de uma avaliação baseada na eficácia, descrevendo o ativismo visual como “o abandono da neutralidade”.³

Tecido social reúne obras de dez artistas brasileiros, entre o início e o meio de sua carreira – Denilson Baniwa, Castiel Vitorino Brasileiro, Guerreiro do Divino Amor, Jaime Lauriano, Maré de Matos, Aline Motta, Lais Myrrha, Antonio Obá, Rosana Paulino e Sallisa Rosa –, que se recusam a permanecer neutros diante dos termos do “contrato social” no Brasil, nas Américas e além.⁴ Assim, esses artistas lançam luz sobre as inúmeras formas de violência racial e de gênero, criando espaços para a reavaliação e autoconstrução da comunidade. A exposição não é um levantamento histórico, mas uma pesquisa que combina o trabalho de artistas, em sua maioria pessoas negras, indígenas, LGBTQIA+ e mulheres, que criticam a ideia de “brasilidade” como uma construção social baseada no legado colonial, reforçada pelas narrativas e histórias sancionadas pelo Estado. Cuidou-se para incluir uma variedade de obras de cada artista, com o intuito de mostrar o escopo de sua produção. Da mesma forma, os visitantes encontram trabalhos dos mesmos artistas ao longo da exposição, o que permite uma espécie de estribilho visual. Essa abordagem aberta evidencia a diversidade de estratégias artísticas aqui apresentadas, ao mesmo tempo em que promove novas maneiras de interpretar as obras, por meio da composição em pares e agrupamentos específicos.

Redes artísticas de trocas, diálogos intergeracionais, congruências temáticas e experimentações em mídias variadas determinaram o posicionamento dos trabalhos nas galerias. As obras foram agrupadas e justapostas em aglomerados, de maneira a evidenciar as conexões entre os trabalhos. *Atlântico vermelho* (2017) de Paulino, por exemplo, foi colocado próximo a obras de Lauriano e Baniwa que abordam a exploração de terras, pessoas e recursos, permitindo a visualização dessas histórias em mapas e documentos históricos. Juntos, os trabalhos compõem uma crítica potente aos sistemas de opressão e à legitimação do extrativismo pelo Estado-nação. As obras mais antigas da exposição, *Tecelãs* (2003), de Paulino, e *Bestiário* (2005), de Myrrha, indicam a amplidão do ativismo visual dessas artistas, que abarca, por um lado, uma assombrosa fabulação sobre fecundidade feminina e autoproteção / autoaniquilamento, e, por outro, uma análise mordaz do papel da grande mídia no crescimento das *fake news*. A posição dessas obras potencializa sua intensidade visual: as *Tecelãs* de Paulino foram colocadas em frente a *Tecido social* (2010), da mesma artista, um painel de tecido multifacetado, impresso em monotipia,

repleto de imagens que evocam a violência prolongada, cuja repetição condiz com a magnitude das figuras em *Tecelãs*. O vídeo de Myrrha foi apresentado em um monitor Sony Trinitron, anexado a uma janela com vista para uma via movimentada no campus da Universidade do Texas em Austin, evocando uma televisão em uma vitrine e o papel da mídia televisiva na esfera pública. Os trabalhos mais recentes da exposição, de 2021 e 2022, são de Brasileiro, Divino Amor, Matos, Myrrha, Paulino e Rosa. Suas obras fazem uso de materiais variados, como tijolos de barro, bordados, tinta, fibra óptica, calcário e aquarela, ampliando ainda mais o horizonte das visualidades e histórias rememoradas.

Brasileiro e Divino Amor criaram obras no local especialmente para a exposição: Brasileiro veio a Austin para uma visita de pesquisa em março de 2022, e ela e Divino Amor participaram da residência em Austin por quatro semanas, no outono de 2022, para produzir seus projetos com a ajuda da equipe de montadores do Visual Arts Center. Brasileiro traz as cosmologias afro-diaspóricas para o centro, evocando histórias planetárias pré-humanas e reinos celestes em *Jupiter is Here. Celestial is Everything*. [Júpiter é aqui. Celestial é tudo.] (2022). A instalação é composta por materiais locais do Texas, incluindo rochas calcárias, madeira de algaroba, terra e um grande fóssil de amonita, emprestado do Laboratório de Paleontologia Não Vertebrada da UT Austin, no Jackson School Museum of Earth History. A artista redefine o registro histórico para criar o que descreve como um espaço anticolonial dentro da instituição colonial da galeria de arte, um lugar temporário e contingente de acolhimento e aprendizado. A efemeridade do trabalho é reforçada por sua exigência de que os materiais da instalação sejam reciclados ao final da exposição. A grande sala pintada de vermelho dedicada aos trabalhos de Divino Amor, adjacente à instalação de Brasileiro, é composta por vídeos e caixas de luz; trabalhos cativantes e bem-humorados que misturam elementos da cultura pop e erudita de maneira a revelar a onipresença contemporânea de narrativas culturais que mascaram e reafirmam a supremacia branca.

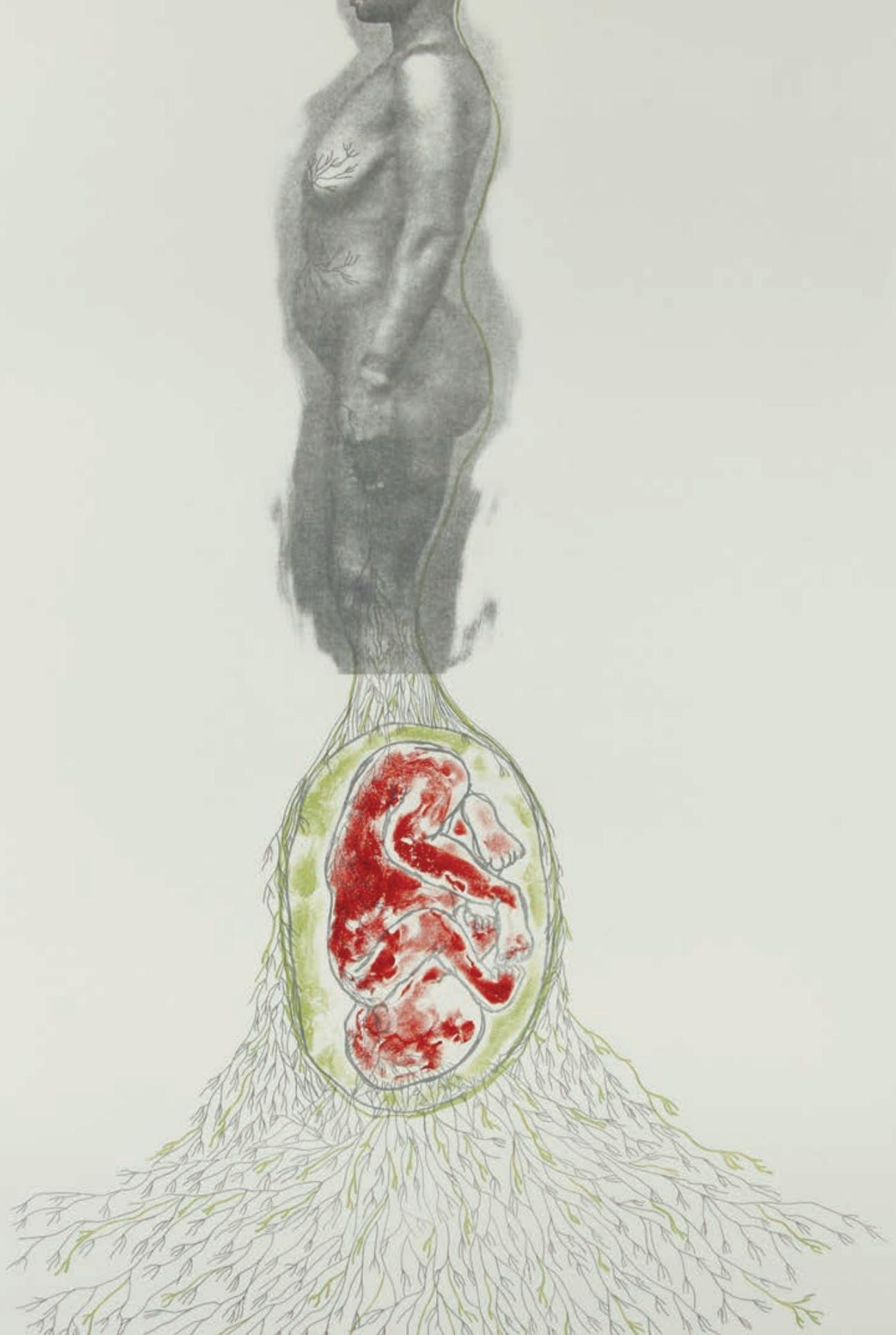
A maior parte das sessenta e sete obras da exposição foi produzida na última década, durante um período de tensão política no Brasil. A ascensão dos movimentos políticos e sociais de extrema direita levou não apenas ao *impeachment*, em 2016, de Dilma Rousseff, a primeira mulher a assumir a presidência do Brasil, e à eleição do político marginal Jair Bolsonaro, em 2018, mas também a tentativas de censura e supressão de manifestações culturais, tendo como alvo instituições, exposições, artistas e curadores. O país também passou por convulsões econômicas e jurídicas, uma recessão econômica, vários inquéritos ligados à corrupção e protestos públicos em massa – especialmente em junho de 2013, em resposta a um aumento proposto na tarifa dos transportes públicos. O assassinato de Marielle Franco, política e ativista negra e LGBT, em 2018, e de Paulo Paulino Guajajara, ativista ambiental indígena, em 2019, impulsionaram ainda mais os movimentos por

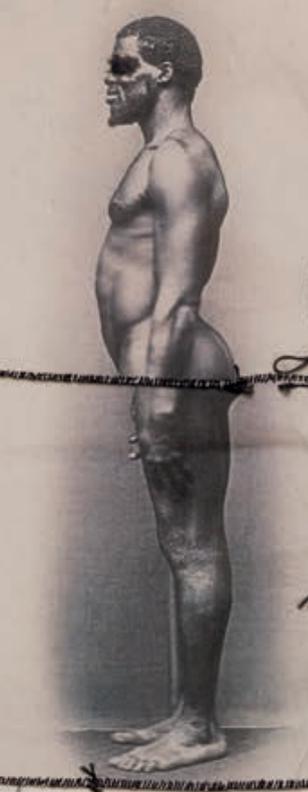
justiça social. O assassinato de George Floyd, em 2020, nos Estados Unidos, também foi um estopim internacional. Esses eventos, juntamente com a pandemia da COVID-19, conduziram a debates sociais abrangentes, a ajustes de contas com longas histórias de injustiça e à recente rejeição democrática da candidatura de Bolsonaro a um segundo mandato.

Cada artista que participa da exposição lança luz à história recente do Brasil e sua relação com o passado, ao mesmo tempo em que participa da resistência contra a erosão da democracia. Seus trabalhos revelam que o tecido social de uma nação se torna uma ficção ardilosa quando não há um reconhecimento das poderosas narrativas que apagam, ocultam e rejeitam a persistência do colonialismo.

NOTAS

- 1 *Todo território é invenção* é o nome de uma série de obras de Denilson Baniwa, que inclui *A Amazônia é uma invenção* (2019), desenho feito com bico de pena em papel que faz parte da exposição (ver imagem 2).
- 2 MUHOLI, Zanele. Faces and Phases. **Transition**, n. 107, p. 113, 2012.
- 3 BRYAN-WILSON, Julia; GONZÁLEZ, Jennifer; WILLSDON, Dominic. Editors' Introduction: Themed Issue on Visual Activism. **Journal of Visual Culture**, v. 15, n. 1, p. 8, 2016.
- 4 Para uma discussão sobre raça no Brasil e nos Estados Unidos, incluindo o contrato social e os pressupostos de exclusão e universalidade na teoria política liberal, ver SILVA, Denise Ferreira da. **The Global Idea of Race**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, pp. 261–267. (Edição brasileira: **Homo Modernus**: por uma ideia global de raça. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022, pp. 447–456.)





ATLÂNTICO VERMELHO



Costurando a memória

ENTREVISTA COM ROSANA PAULINO

Lorraine Leu

Entrevista conduzida em Austin, Texas, 22 de fevereiro de 2020

Lorraine Leu: Eu queria pedir que você comentasse um pouco sobre a experiência de ser uma mulher negra no Brasil contemporâneo.

Rosana Paulino: Os índices econômicos apontam que a mulher negra ocupa a base da base da pirâmide social no Brasil. Mesmo quando temos um nível educacional elevado, continuamos a ser vistas como inaptas, incapazes. E as mulheres mestiçadas são vistas como aquela mulher que é só corpo, boa de cama, que é *bot*, gostosa. Quando falamos da subjetividade da mulher negra, que modelos nós temos? Se mergulharmos na psicologia, os mitos e arquétipos são todos europeus. Temos Vênus, Atena, Deméter. Onde é que a mulher negra se encaixa? Tanto física quanto psicologicamente, nós não temos onde nos ancorar. Essa é a discussão das mulheres negras, das feministas negras, porque nós não temos modelos reais de mulheres negras de sucesso, de mulheres negras que alcançam patamares mais elevados na sociedade, assim como não temos modelos físicos, ou a possibilidade de pensar a psique negra. Ficamos à deriva.

LL: O Brasil é a maior diáspora negra do mundo, mas qual o papel dele na discussão sobre a diáspora? Porque o Brasil não tem apenas um legado, mas uma presença viva da escravidão. Mas por muito tempo, você foi a única voz na cena artística a pesquisar e falar sobre essa presença no cotidiano da sociedade. Eu acho que o Brasil muitas vezes fica fora dessa conversa mais diaspórica.

RP: Sim, o Brasil ficou de fora dessa conversa. É um absurdo. O Brasil sempre virou as costas para esse diálogo. Agora, com a entrada em cena de novos artistas e historiadores da arte, o Brasil está finalmente se posicionando na área das artes visuais como uma voz importante, e uma voz particularmente

importante pelo fato de ser o país com a maior população negra fora da África, e também porque a qualidade dessa nova produção artística tem chamado a atenção de pessoas de fora do país – de críticos e curadores –, porque é um trabalho potente. As artes visuais sempre foram dominadas pela classe média alta, pela elite. Uma elite que sempre fez questão de não se ver como brasileira. De não se ver como descendentes de negros e negras, mesmo quando é.

- LL:** Não existia esse questionamento da base das relações sociais no Brasil, não só na arte, mas no discurso público em geral.
- RP:** Não existia. Eu acho que o grande papel que os artistas negros e negras têm tido, não só na área das artes visuais, mas também na dança, no teatro e na literatura, é o de rever essa história, desafiar e questionar essa história. Existia uma narrativa hegemônica que se queria europeia, branca, e que se valia da história da democracia racial para justificar a exclusão de muitos. Essa é a narrativa dominante do Brasil. De dez anos para cá, talvez quinze, a coisa começa a ser seriamente desafiada, movimentada, por pessoas negras nos mais diversos campos na cultura.
- LL:** Essa é uma narrativa tão forte, porque de fato manteve os negros, negras e afrodescendentes no “seu devido lugar”. Qual será então o impacto de denunciar e desfazer essa narrativa?
- RP:** Eu acho que isso levará a um protagonismo significativo da população negra, da população negra que busca coisas que nunca teve. Da população negra que reivindica lugar nas universidades, que reivindica o fim da violência policial; da população LGBTQIA+ que reivindica seus direitos. Nesse sentido, há uma ebulição. Acredito que essa mudança deve vir de médio a longo prazo – não acredito que essa mudança aconteça depressa –, quem é da periferia percebe esse movimento crescendo entre os jovens negros, entre as mulheres negras. Essa mudança está vindo. Disso eu não tenho a menor dúvida. O problema é o que nós teremos que passar até conseguir mudar esse quadro.
- LL:** Qual é o papel da sua arte nesse movimento, em reivindicar demandas, em desafiar a desumanização dos negros e negras que está na base da violência policial e do genocídio no Brasil?
- RP:** Todo artista que trabalha nessa linha política anda sempre no fio da navalha. Embora eu não goste muito de pensar no meu trabalho como militante, ele é um trabalho que vem de dentro de mim e do incômodo que sinto por estar nessa sociedade. Nesse sentido, é claro que esse incômodo vai se espalhar, porque outras pessoas também se veem nessa mesma situação. Acho que o meu trabalho pode ser um estopim, um catalisador para que as pessoas passem a discutir algumas questões que normalmente são silenciadas. Eu não gosto da ideia de uma arte militante porque me remete a uma arte ilustrativa, a trabalhos do realismo socialista, àquelas obras “heroicas” do nazismo. Eu sempre vou pensar nisso quando penso numa arte a serviço da política, que não é o caso da minha.

LL: É um engajamento intelectual pessoal também?

RP: Eu diria que é mais pessoal do que intelectual – é emocional. É um incômodo tão grande, é um nó na garganta tão grande que eu tenho que falar. E, obviamente, eu me expresso através da visualidade. É a minha linguagem, a língua que falo com fluência. As pessoas que se identificam com esse incômodo e sentem essa dor vão se sentir atraídas pelo meu trabalho e vão ver a si mesmas nele.

NOTA

Esta entrevista foi feita durante a visita de Rosana Paulino à Universidade do Texas em Austin, onde a artista participou como convidada especial da conferência Lozano Long de 2020, “A contribuição intelectual das mulheres negras para as Américas: perspectivas do sul global”, que aconteceu entre os dias 20 e 21 de fevereiro. A conferência foi um encontro inovador de pesquisadoras, ativistas, intelectuais e artistas negras de diversos lugares das Américas e do Caribe. Na ocasião, as professoras organizadoras, Lorraine Leu (Estudos Latino-americanos/Português e Espanhol) e Christen A. Smith (Antropologia/Estudos Africanos e da Diáspora), entrevistaram as convidadas especiais Rosana Paulino e Sueli Carneiro.

A entrevista foi realizada em português e editada para fins de concisão e compreensão. Foi transcrita e revisada por Maysa Martins. O áudio original está disponível em: <<https://soundcloud.com/user-211649525>> (acesso em: 26/9/2023). Uma outra versão da entrevista foi publicada no portal *Web Magazine of LLILAS Benson Latin American Studies and Collections* em 28 de outubro de 2020, com edição e tradução da entrevista original em português por Susanna Sharpe. É possível acessar essa versão através do link: <<https://sites.utexas.edu/llilas-benson-magazine/2020/10/28/voices-of-black-brazilian-feminism-conversations-with-rosana-paulino-and-sueli-carneiro/>> (acesso em: 26/9/2023).



Transmutações cotidianas

ENTREVISTA COM CASTIEL VITORINO BRASILEIRO

Maria Emilia Fernandez

Entrevista conduzida em Austin, Texas, 24 de março de 2022

Castiel Vitorino Brasileiro, *Júpiter is Here. Celestial is Everything.* [Júpiter é aqui. Celestial é tudo.], 2022 (detalhe).

Maria Emilia Fernandez: Eu queria tomar uma declaração que você fez em uma outra entrevista, em que você diz: “Nenhuma origem é descoberta, toda origem é criada”.¹ Pensando na ideia das origens e em seu trabalho sobre cura, queria perguntar como as pesquisas nos arquivos, sejam familiares ou históricos, em que as pessoas negras e indígenas têm sido silenciadas e invisibilizadas, podem se tornar uma forma de reparação e de pensar o futuro?

Castiel Vitorino Brasileiro: A primeira coisa importante a dizer é que eu considero a brasilidade um trauma. O trauma é brasileiro, e, para mim, o trauma é ter nascido no Brasil. O trauma é conviver nessa nação, então eu não celebro a brasilidade, mesmo que exista uma decisão, que tenha havido e esteja havendo uma decisão dos movimentos negros brasileiros (especialmente nos últimos cinquenta anos) de reivindicar o *status* da construção da nação. Isso é fato: o Brasil é negro, nós participamos da construção da nação, mas eu não vou por esse caminho.

O que eu faço não é uma fórmula, mas é um outro caminho, uma outra direção, porque eu considero o Brasil um grande cemitério. Convivemos com o assassinato a todo instante, o assassinato operado pela violência policial e outros genocídios contemporâneos. O assassinato epistemológico e o assassinato psíquico e emocional. Nesse sentido, abandono a ideia de morte à brasileira. Passo a me relacionar com o fato da morte, com a palavra “morte” e com a experiência de morrer a partir de outras cosmologias, especialmente aquelas sistematizadas pelas culturas de origem Bantu.² Isso faz com que eu passe a considerar todas essas práticas de violência sob o aspecto da aniquilação, e não da morte, porque há uma diferença entre morte e aniquilação.

MEF: A morte é a morte do corpo? Qual é essa diferença entre morte e aniquilação?

CVB: A aniquilação é o controle colonial da vida. E a morte é o fato que possibilita a vida. A morte é transfiguração. *O trauma é brasileiro*, título da minha primeira exposição, é o trauma do esquecimento.³ Quando o Brasil assassina pessoas negras, indígenas, ele as assassina com o desejo de que aquelas vidas deixem de existir, e isso também é a miscigenação à brasileira: misturar, misturar, até deixar de existir; esse é o processo de embranquecimento.⁴ Mas aí fica supercomplexo, porque o Brasil guarda três séculos de África, os séculos XVI, XVII e XVIII, ao mesmo tempo em que está preso nesses três séculos. Então, o Brasil tem uma relação museológica com a África. Ele não redistribui, ele guarda, mas não volta. O Brasil não conhece a África contemporânea, o Brasil conhece a África que decidiu acreditar ser real.

MEF: Essa ideia de uma relação museológica é muito interessante. Isso quer dizer que o Brasil também controla a narrativa sobre as origens do país?

CVB: Há uma frase da Beatriz Nascimento, que também abre meu livro: “A história do Brasil é esquizofrênica”.⁵ A esquizofrenia é essa distorção da realidade, mas, para ser uma distorção, ela é antes a criação de uma realidade a partir de um delírio. Os delírios do Brasil: de um lado, existem várias pessoas brancas, brasileiras, latinas que desejam e que vivem uma hierarquia, e que desejam essa ascendência branca europeia ou estadunidense. De outro lado, existe uma fetichização da presença africana no Brasil, ao mesmo tempo em que o Brasil realmente possui conteúdos e histórias africanas muito importantes. Essa condição de mistura por conta da misoginia, do higienismo⁶ e do racismo faz com que a gente crie delírios originários, vamos colocar assim, origens delirantes.

Para mim, não faz mais sentido dizer que não temos conteúdos historiográficos – sim, temos. Obviamente, a colonialidade existe e apagou uma imensidão de documentos, foi uma grande e lamentável perda, isso é inquestionável. Hoje, no entanto, eu me pergunto o que a gente tem, e que escolhas a gente faz – nós, comunidades negras – em relação ao que a gente tem. Eu tenho feito várias críticas a nós.

Na minha cidade, tem um arquivo público na rua da minha casa, então a minha pesquisa nasce muito por conta disso. O estado do Espírito Santo ainda é uma colônia italiana e alemã. Famílias italianas e alemãs foram trazidas para o Espírito Santo no início do século XX, no contexto pós-escravista, e receberam subsídios financeiros, terras e empregos do governo brasileiro. Essas famílias imigraram nesse contexto de cotas criado pelo governo. Em 2019, durante as minhas visitas ao Arquivo Público do estado do Espírito Santo, em Vitória, éramos obrigados a preencher um formulário, algo simples, mas muito forte. Havia apenas uma pergunta, algo como: “O que você veio pesquisar aqui?”. Para a resposta dessa pergunta, havia apenas duas alternativas, que dizem respeito ao que a instituição prevê sobre sua pesquisa. Uma das duas opções era “imigrações italianas e alemãs”, e a outra, “outros”. Que outras histórias são essas?

E eu fico numa encruzilhada, porque fico pensando sobre a institucionalização da memória. Eu quero que a memória esteja dentro do arquivo público. No entanto, me pergunto até quando vou esperar que a memória esteja dentro desse arquivo. Até quando vou esperar para conseguir cultuá-la? A origem é construída com memórias, não é? Por isso que o trauma brasileiro é o esquecimento. Se você esquece aonde está indo, fica refém de uma memória que a colonialidade vai criar para você. É disso que trata a minha pesquisa, como o título de meu documentário de 2020: *Lembrar daquilo que esqueci*.⁷ O que a colonialidade me faz esquecer?⁷ Que eu tenho outra origem que não a negra, a palavra “negro” é necro. A minha origem não é a podridão, a minha origem é a transmutação.

MEF: O trauma brasileiro, como você lucidamente identificou, é o trauma do esquecimento. Lembrar daquilo que você tem esquecido é um processo coletivo ou um processo individual? É um processo que depende ou não depende de outros?

CVB: É totalmente coletivo. A minha obra não pode ser pensada dentro dos limites identitários. Por quê? Se você pegar um pedaço de rocha hoje, você consegue perceber o tempo ali. Num pedaço pequeno de rocha, você tem uma noção imensa de milhares de anos, então, é disso que se trata. É disso que se trata a minha vida, a minha existência. É um processo ecológico. A memória é uma ecologia, não é identitária. Se eu falar assim: “Ah, a memória enquanto uma travesti preta, enquanto uma pessoa trans, enquanto uma mulher trans negra...”, as memórias já estão dadas, não existe surpresa, a identidade é uma fórmula. Agora, se você me percebe como uma pessoa escura, como um animal, uma existência híbrida de animalidade, minério, vegetal, forças extraterrenas... Se eu me descrever nessa complexidade Bantu e abandonar as descrições modernas sobre quem eu sou para os campos da psiquiatria, da antropologia... Se eu me descrever como um ser terrestre, terráqueo, uma matéria ordenada pela lua, uma vida em liberdade, uma pessoa em transfiguração, uma mulher trans negra que consegue sentir a lua enquanto respira dentro do mar... tudo se complica.

MEF: Sim, não temos histórias dadas para essas existências porque elas não cabem dentro de uma categoria, dentro de uma caixa.

CVB: Exato, exato. Acho que o desafio é esse. Eu tenho optado por transfigurar ou transmutar muitas, muitas vidas, muitas matérias, e eu acho que esse é o desafio contra a colonialidade. Esse é o desafio que nós, que vivemos a colonialidade, precisamos assumir. Sinto isso, o desafio de construir formas coletivas de transmutar histórias que coexistem aqui. Isso é um desafio relacionado ao aspecto da mistura, mas não a mistura da miscigenação. Isso é o que a Denise Ferreira da Silva fala em seu texto “Sobre diferença sem separabilidade”: Como podemos viver a diferença cultural sem reivindicar uma hierarquia cultural?⁸ Como contornar essa ideia de Outro, como confrontar esse desejo que temos de dizer ao suposto outro que a sua vida é menor que a

nossa? Bem, é assim que sinto as palavras da Denise em mim, é assim que uso suas palavras e seus pensamentos em minha vida.

A transmutação é especial, mas é cotidiana. A questão não é quando começa, mas como a gente consegue sustentá-la quando acontece. Acontece a todo instante. A gente respira, transmuta. O tempo modifica a todo instante. O clima, as horas passam, então é a transfiguração o que caracteriza a vida no planeta Terra. Porque você pode dizer assim: “Não, existem apenas homens e mulheres, e pronto”. Isso é uma forma de lidar com a transmutação, porque...

MEF: ...você não está lidando.

CVB: Não lidando, se afastando, se separando da transfiguração. A racialização é isso. Existem brancos, negros, latinos, árabes, judeus. Você vai criando novas categorias raciais e essas categorias vão a todo instante limitando, impossibilitando que a gente lide com essas pessoas de outra forma. Por isso eu questiono muito a identidade. Existem outras pessoas desenvolvendo seus trabalhos sobre a importância dos processos identitários, e elas são fundamentais para o meu trabalho, assim como o meu trabalho também é fundamental para elas. Mas eu não vou fazer esse trabalho de defender identidade. Eu já fiz, mas esse momento passou. E eu não sou melhor que ninguém, não é hierarquia.

MEF: Entendo. É só um caminho.

CVB: Agora eu faço um outro caminho.

NOTAS

Esta entrevista foi realizada em português e editada para fins de concisão e compreensão. Foi transcrita e revisada por Maysa Martins.

- 1 DANTAS, Luís Thiago; ROCHA, Rizzia. Entrevista com a artista Castiel Vitorino, autora da obra *Corpo-Flor*. **Artefilosofia**, v. 15, n. 28, pp. 233–238, 2020.
- 2 Os povos Bantu representam um grande tronco linguístico, histórico e cultural. Hoje, localizam-se em uma vasta área que corresponde a países do centro, leste e sul do continente africano, e falam centenas de línguas. Para mais informações sobre as cosmologias Bantu, ver: FUI-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **African Cosmology of the Bânto-Kôngo: Tying the Spiritual Knot, Principles of Life and Living**. Brooklyn: Athelia Henrietta Press, 2001.
- 3 A primeira exposição individual de Castiel Vitorino Brasileiro, *O trauma é brasileiro*, ocorreu na galeria Homero Massena, em Vitória, no Espírito Santo, de 11 de junho a 24 de agosto de 2019.
- 4 A lógica do embranquecimento foi um aspecto fundamental da construção da identidade brasileira do final do século XIX ao início do século XX, e ainda persiste no século XXI. O processo de embranquecimento se estabeleceu principalmente por meio de políticas de incentivo à imigração europeia após a abolição da escravidão. A teoria (e o desejo) das elites brancas brasileiras era que a população do país se embranqueceria através de uma contínua miscigenação racial. Ver, por exemplo: SKIDMORE, Thomas E. **Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought**. Nova York: Oxford University Press, 1974.

- 5 Essa frase foi dita pela historiadora, poeta e ativista Beatriz Nascimento em uma entrevista de 1988 (*Cultne*, 16 jul. 2021 [43 min.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6VmPjhOTozI>>. Acesso em: 1/6/2023). Ver: BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não mais brilhar**: a falência da negritude. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- 6 Durante as primeiras décadas do século XX no Brasil, as políticas higienistas foram comumente associadas a ideologias eugenistas, de maneira que atributos como força e saúde foram associados à branquitude. Ver: BOARINI, Maria Lúcia; YAMAMOTO, Oswaldo H. Higienismo e eugenia: discursos que não envelhecem. *Psicologia Revista*, v.13, n. 1, pp. 59–72, 2004.
- 7 BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Lembrar daquilo que esqueci, 25 fev. 2020. Disponível em: <https://castielvitorinobrasileiro.com/vid_lembardaquiloqueesqueci>.
- 8 SILVA, Denise Ferreira da. Sobre diferença sem separabilidade. In: VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Júlia (orgs.). **Incerteza Viva**: 32ª Bienal de Arte de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, pp. 57–65.



Escutando a voz coletiva

ENTREVISTA COM ALINE MOTTA

Maria Emilia Fernandez

Entrevista conduzida em São Paulo, Brasil, 22 de abril de 2022

Maria Emilia Fernandez: Eu gostaria de focar em *Pontes sobre abismos* (2017), o primeiro vídeo da sua trilogia, especificamente na sua busca afetiva por recontar ou reescrever a genealogia da sua família, ao mesmo tempo em que aborda as contínuas formas de violência de classe, gênero e raça no Brasil.¹ Podemos começar falando sobre as possibilidades de reparação que existem na sua prática, e se você vê no seu trabalho uma forma de retificar, remediar traumas coloniais, ou de engajamento em uma forma alternativa de ativismo.²

Aline Motta: Eu não acredito que seja uma ativista, no sentido de que meu trabalho tenha uma mensagem clara e direta. Meu trabalho não é hermético, mas também não é direto. Ele tem muitos pontos de entrada, e as pessoas podem se conectar de diferentes maneiras, ele é feito para ser assim. Essa retificação que você menciona é uma forma de reparação, mas, quando nós reparamos alguma coisa, ela nunca mais será o que foi. O ato de reparar é uma articulação dessa perda, uma forma que oferece um caminho para rearticular a dor, de maneira que ela possa viajar por outros caminhos neurológicos.

Em *Pontes sobre abismos*, a história termina com a fábula do leopardo, e isso desestabiliza as pessoas.³ O que acontece com essa história? A pesquisadora Kênia Freitas escreveu sobre isso, e foi muito precisa ao conectar essa última cena com o resto do vídeo. Ela explica que é dessa forma que o leopardo sabe quem é: por suas cicatrizes.⁴ É isso que faz o leopardo ser um leopardo, caso contrário, ele seria outro animal. Você se mostra vulnerável, e como consequência pode se machucar. Contudo, ao se machucar e compartilhar sua

história, você se torna quem é. Eu não tinha feito essa conexão, eu só estava buscando uma maneira de terminar o filme.

MEF: É verdade. Isso também diz muito de quem você permite que se aproxime de você, de quem você deixa tocar essas cicatrizes, e também para quem você conta as histórias por trás delas. Como essa fábula foi parar no seu filme, ou qual foi a primeira vez que você se deparou com ela?

AM: Eu fiz uma viagem de pesquisa para os filmes dessa trilogia, junto com meu pai, em Minas Gerais. Depois disso, fui com o meu namorado à época para Vassouras, uma região rural do Rio de Janeiro. Também fui para Portugal e, na última viagem, para Serra Leoa. Essas viagens foram muito enxutas, sem nenhuma equipe de filmagem profissional, por assim dizer. Acho que isso contribuiu para o enquadramento aparentemente simples, com todas as cenas filmadas com a câmera na mão, em sua maioria planos estáticos. Pensei comigo mesma que não podia desperdiçar essa viagem para Serra Leoa, que precisava me organizar da melhor maneira possível.

Então contratei uma agência de viagens e um guia, que me acompanhou e me contou muitas histórias, porque passávamos vinte e quatro horas por dia juntos, visitando lugares. Ele era uma pessoa fascinante e me contou histórias de quando era criança, durante a guerra civil em Serra Leoa. Ele me contou a história do leopardo, e aquilo ficou comigo. No dia seguinte, ele me perguntou: “Você se lembra da história do leopardo?”. Eu respondi que sim, mas ele repetiu a história mesmo assim. A repetição é um princípio, um princípio afro-brasileiro e também um princípio africano. Muitos dos elementos integrados nesse trabalho são realmente princípios: há o princípio da repetição, mas também a noção de respeito e consideração com os mais velhos, e a forma como esses princípios sobreviveram nessa voz coletiva que agora emerge.

Há também a noção de chamado e resposta: você diz algo, e então outra pessoa ou grupo repete o que você disse, ou uma versão um pouco diferente. Vê-se isso nas igrejas afro-americanas o tempo todo. Você escuta uma vez, e na segunda já está repetindo. No entanto, a questão é: quem está respondendo? É uma resposta coletiva. Você pergunta como indivíduo, mas demanda uma resposta do coletivo. Foi assim que o trabalho foi construído.

MEF: Como você chegou à ideia das performances-rituais que vemos na sua trilogia? Por exemplo, quando decidiu que imprimiria as fotografias em tecidos e as submergiria em diferentes corpos de água, como rios e mares?

AM: Eu trabalhei como supervisora de roteiros por quinze anos. Eu trabalhava em sets de filmagem doze horas por dia, começando muito cedo pela manhã, e tinha apenas um dia de folga por semana. Minha agenda era totalmente atribulada, eu estava completamente esgotada. Então, fui selecionada para o programa do Rumos Itaú Cultural, e pude finalmente parar de trabalhar como supervisora de roteiro e começar a dormir! Foi mágico. Eu voltei ao mundo dos sonhos, onde tudo é possível, onde se pode voar, falar com os

mortos, especular o futuro e voltar ao passado para fazer algo diferente. Eu senti falta disso por muito tempo. Eu só precisava de um tempo de solidão para entrar em contato com essa dimensão espiritual. Todos os dias, quando começava a despertar, essas imagens chegavam a mim. As águas começaram a fluir, realmente fluir. Eu passava horas nessa espécie de estado de sonho. Às vezes, era tão silencioso que eu não sabia ao certo se ainda estava dormindo. Acredito que esse trabalho reflete essa gentileza de poder acordar e não ter que sair correndo para um set de filmagem.

MEF: Parece que você estava trabalhando em direção a uma forma muito particular de pensar sobre a passagem do tempo, e sobre como a memória e a repetição estão presentes na sua prática. Talvez todas essas ideias precisassem fermentar lentamente durante esse tempo.

Eu também gostaria de perguntar sobre a figura da sua avó, e o papel que ela tem em *Pontes sobre abismos*. Dois anos antes de morrer, ela compartilhou com você uma parte que faltava da árvore genealógica da família – um nome que te colocou em uma jornada de investigação que continua a se desdobrar até hoje. Por que você acha que o trabalho de lembrar histórias e recontá-las, de dividir o conhecimento com as gerações futuras, muitas vezes recai nas avós?

AM: Às vezes as avós não são mulheres nem homens, e às vezes não são velhas.

Algumas pessoas têm esse papel em suas comunidades ou em algum momento de suas vidas, elas são avós para alguém. Embora eu não tenha filhos, às vezes preciso colocar as roupas da minha avó, literalmente. Porque uma avó não é uma pessoa, é uma entidade, uma anciã. É uma mediadora desse mundo, é isso que escrevo no meu texto *A água é uma máquina do tempo*.⁵ Eu acredito que ela tenha gênero, mas de um modo que qualquer pessoa pode vestir aquelas roupas – desde que possua essa habilidade ou a desenvolva.

No meu caso, de fato foi a minha avó, parte da minha família biológica, mas poderia ter sido outra pessoa. Ela realmente me colocou de volta no caminho. Eu estava me desviando, me tornando outra pessoa, indo para outro lugar, e ela me colocou de volta nos trilhos por meio da sua história, da ficção. É tudo ficcionalizado – o que não significa que não tenha acontecido ou que não seja verdade, mas que, ao se tornar ficção, torna-se disponível para todos. É verdade que eu descobri quem era Enzo,⁶ mas, mesmo que eu não tivesse um endereço ou o nome da família, ainda assim isso poderia ser imaginado ou percebido como verdade ou realidade, tornando-o real novamente. Essa é a magia de criar arte, ocorre uma transmutação.

MEF: Por que é importante para você que essa história seja acessível a todos? Que parte dessa experiência compartilhada e desse entendimento coletivo pode ajudar na luta contra o racismo e a injustiça, mesmo que muito lentamente?

AM: As pessoas agora estão usando um verbo que não existia, “esperançar”. Ou seja, construir ou criar esperança. Se você nasceu no Brasil e não pode

esperançar, se não pode acreditar que as coisas podem eventualmente melhorar – melhorar no sentido da reparação dessas coisas terríveis que aconteceram –, então você não pode sobreviver por mais um ano, ou mesmo um dia, se não tiver esperança. Isso é algo que digo no meu texto “linhagem é linguagem”.⁷ Aprende-se todo esse conhecimento que tem sido compartilhado há séculos. Na realidade, eu sei que ter nascido aqui traz uma responsabilidade extra, mais do que se tivesse nascido em outro país. É certo que todos temos responsabilidade em tudo, mas não sei... quando estive na Suécia, a responsabilidade parecia recair sobre outras prioridades.

Eu tenho essa responsabilidade como artista. É por isso que tento me assegurar de que estou falando com todas as pessoas, e espero que a palavra se espalhe. Quando se nasce nesse país e se depara com tanta desigualdade, com tanto estigma racial, preconceito e racismo, é preciso fazer algo em relação a isso. A minha maneira é pela arte. Algumas pessoas se tornam figuras políticas, outras vão para a educação, que é algo que eu amo. Sinto que sou mais uma educadora do que uma artista, no sentido de que preciso educar pelos meus próprios meios, com o que sei fazer de melhor, que é criar esses trabalhos que são capazes de se comunicar. O trabalho extrapola. Criar trabalhos de arte é como criar um dispositivo de aprendizado compartilhado.

NOTAS

Esta entrevista foi realizada em inglês e editada para fins de concisão e compreensão. Foi traduzida ao português por Maysa Martins.

- 1 Motta concebeu esses vídeos como uma trilogia, frequentemente apresentados juntos como uma instalação de seis canais. A trilogia inclui *Pontes sobre abismos*, 2017 (8'28"), *Se o mar tivesse varandas*, 2017 (9'11"), e *(Outros) Fundamentos*, 2017–2019 (15'48") (ver imagens 20a, 20b e 20c).
- 2 De acordo com a historiadora feminista Saidiya Hartman, “A reparação é ela mesma uma forma de articulação da perda e um anseio por retificação e remediação”, uma forma impossível de compensação face à incomensurabilidade da perda. HARTMAN, Saidiya. **Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America**. Nova York: Oxford University Press, 1997, p. 77.
- 3 A partir da narração feita por Aline Motta em *Pontes sobre abismos* (2017), aprendemos que, antigamente, o Leopardo era amigo próximo do Fogo e sempre o visitava. Um dia, a Mulher Leopardo pediu para conhecer o Fogo e sugeriu que o Leopardo convidasse seu amigo para visitá-los em sua casa. Quando o Fogo aceitou o convite, ele pediu que o Leopardo fizesse uma trilha de folhas secas para que ele pudesse chegar até sua casa. Ao ver a casa em chamas, a Mulher Leopardo pergunta: “É este o seu amigo?”. Foi assim que, chamuscado pelo fogo, o Leopardo adquiriu suas manchas.
- 4 FREITAS, Kênia. Afrofabulações e opacidade: as estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo In: LAECIO, Ricardo (org.). **Pensar o documentário: textos para um debate**. Recife: Editora UFPE, 2020, pp. 201–228.
- 5 “As avós concentram as forças de cura em nossa comunidade. Ao mediar conflitos, as avós sabem que conflito é fundamento, e mediação de conflito também é fundamento. [...] A performance de uma avó é uma performance coletiva de todas as avós. É a performance de

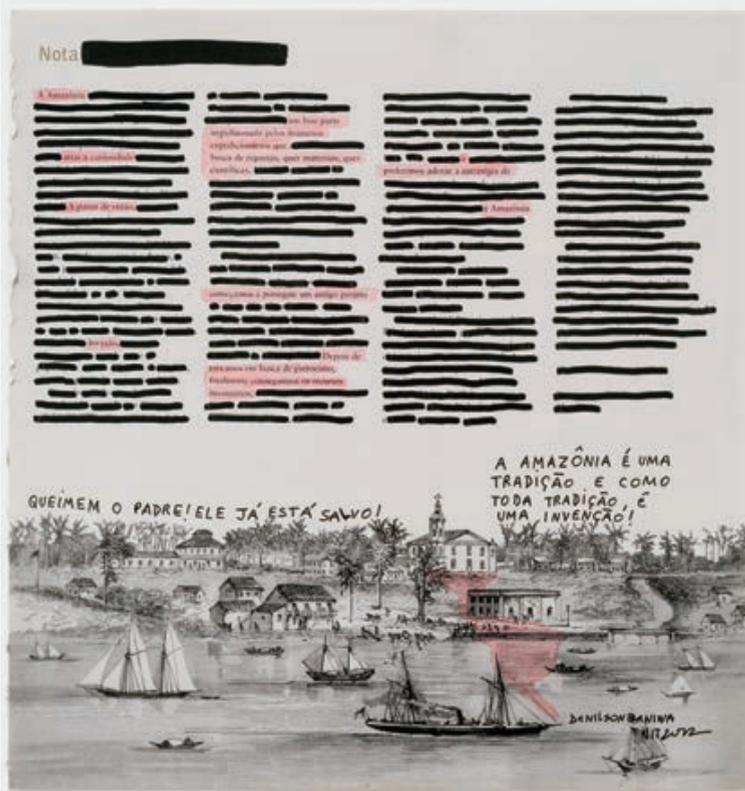
toda uma linhagem de mulheres, que se manifesta em multimeios e multidireções, atuando e enfrentando várias camadas afetivas, por vezes traumáticas. São plurivozes ancestrais.” Aline Motta, **Um ensaio: A água é uma máquina do tempo**. São Paulo: ybytu, 2020, p. 6. Ver também o livro da artista: **A água é uma máquina do tempo**. São Paulo: Fósforo/Luna Parque, 2022; **Water Is A Time Machine**. Trad. Sophie Lewis e Julia Sanches, edição especial para a 15ª Sharjah Biennial, Sharjah, UAE: Sharjah Art Foundation, 2023. “Water Is a Time Machine”. **Latin American and Latinx Visual Culture**, v. 5, n. 2, pp. 140–144, 2023.

- 6 Enzo Pereira de Souza era o filho da família branca que empregava Mariana, a bisavó negra de Aline Motta. O nome de Enzo surge na pesquisa da artista por meio de manchetes de colunas sociais em jornais antigos. Porém, junto com cada menção de seu nome no arquivo, também é evocada a inquietante ausência de Mariana e sua filha renegada, Doralice, a bebê que se tornaria avó da artista.
- 7 MOTTA, Aline. **Um ensaio: A água é uma máquina do tempo**. São Paulo: ybytu, 2020, p. 6.

Obras



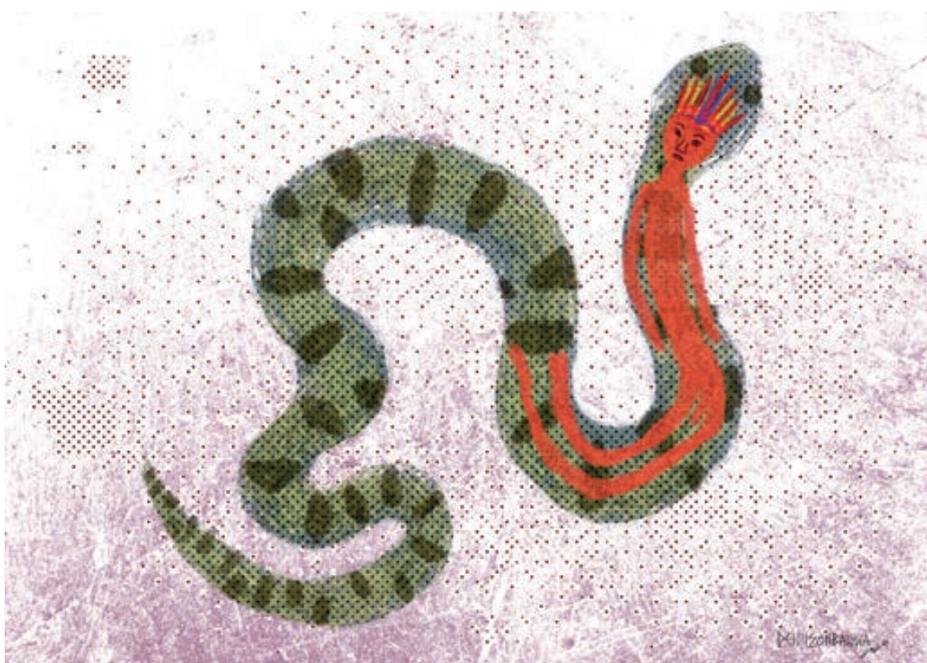
1 Denilson Baniwa
Zoo terra indígena
 2018



2 Denilson Baniwa
*A Amazônia é uma invenção, da série
 Todo território é invenção*
 2019



3 Denilson Baniwa
Kwatá-tapuya, da série *Perspectivismo ameríndio*
2019

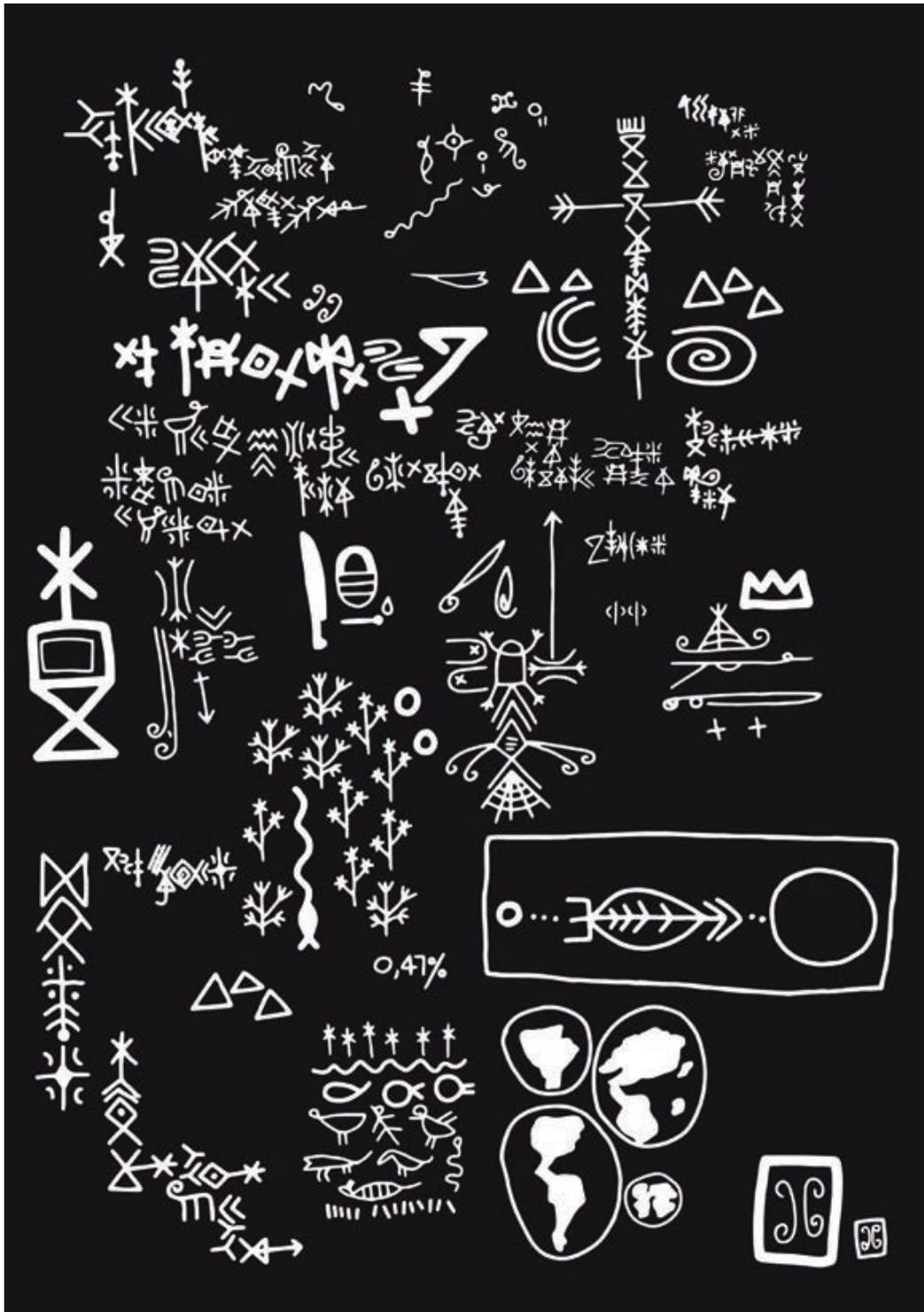


4 Denilson Baniwa
Sukuryu-tapuya, da série *Perspectivismo ameríndio*
2019



*Plus en plus Mulla
Voyeurs*

5 Denilson Baniwa
Voyeurs
2019

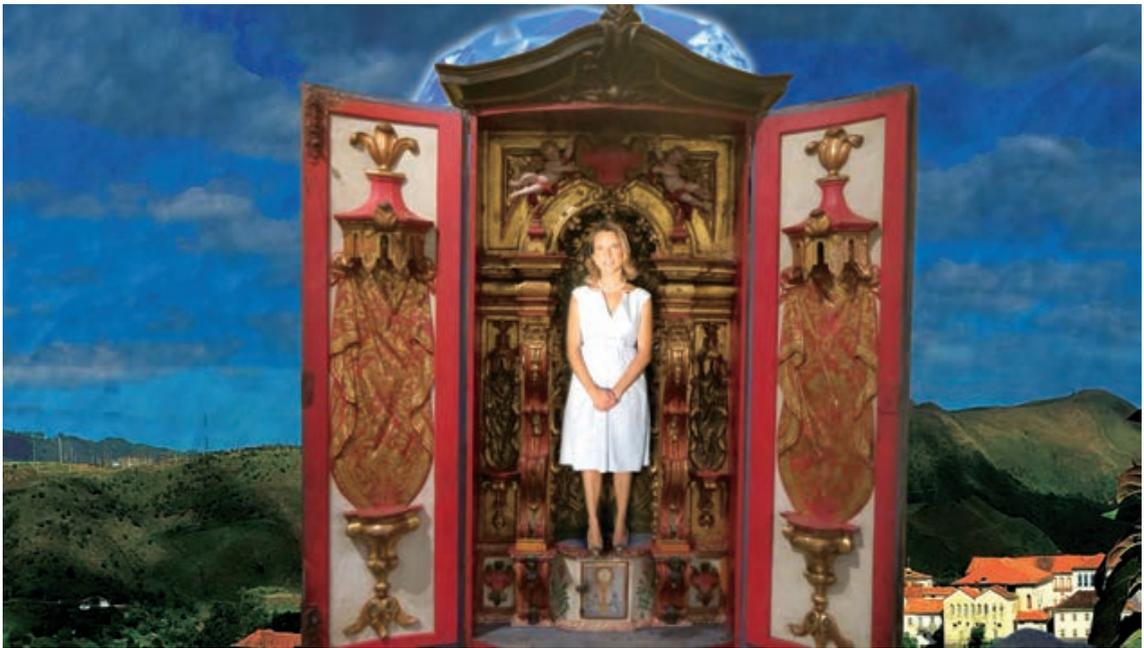


6 Denilson Baniwa
 Carta aos indígenas do planeta Marte com códigos de reconhecimento do planeta Terra
 2020/2022

- 7 Castiel Vitorino Brasileiro
Jupiter is Here. Celestial is Everything.
[Júpiter é aqui. Celestial é tudo.]
2022







8 Guerreiro do Divino Amor
Still do vídeo *A cristalização de Brasília*, da série
Atlas superficial mundial
2019

9 Guerreiro do Divino Amor
Still do vídeo *O mundo mineral*, da série
Atlas superficial mundial
2019



10 Guerreiro do Divino Amor
Trilogia cristalizada de Brasília: Formação, cristalização e desabrochar de uma nova Alvorada
2022



11 Guerreiro do Divino Amor
Trilogia mineral
2022



12 Jaime Lauriano
Invasão
2017



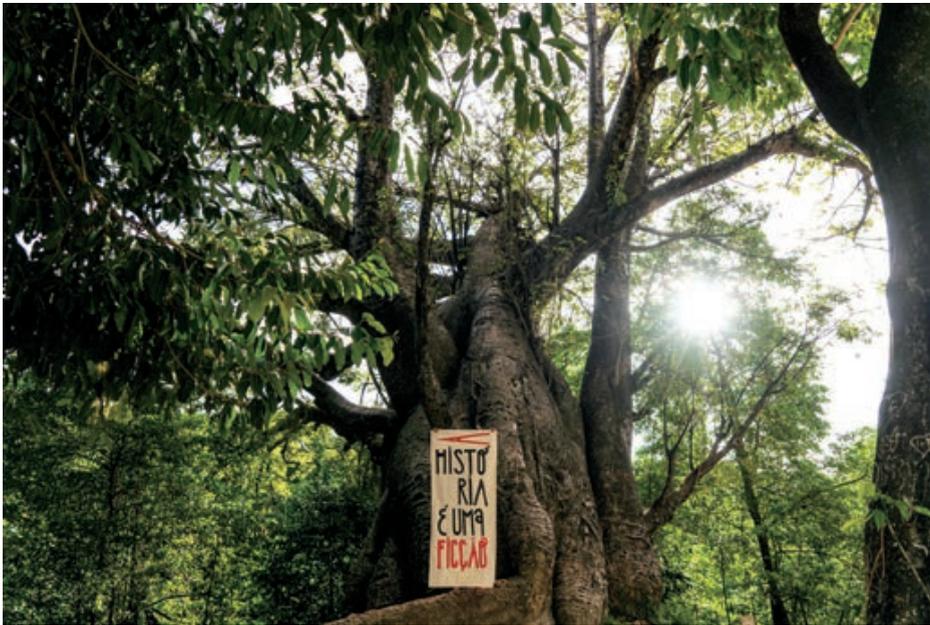
13 Jaime Lauriano
America meridionalis: invenção, epistemicídio, contrato racial e genocídio
2019



14 Jaime Lauriano
Bandeirante #1
2019



15 Jaime Lauriano
Bandeirante #2
2019



17 Maré de Matos
História
2019–presente

18 Maré de Matos
Racismo
2019–presente



19 Maré de Matos
Mais nascimento que morte
2021–2022



20a Aline Motta
Still do vídeo *Pontes sobre abismos*
2017



20b Aline Motta
Still do vídeo *Se o mar tivesse varandas*
2017



20c Aline Motta
Still do vídeo (*Outros*) *Fundamentos*
2017–2019

21 Aline Motta
Pontes sobre abismos #2
2017

22 Aline Motta
Pontes sobre abismos #2.4
2017







23 Aline Motta
Pontes sobre abismos #6
2017

24 Aline Motta
Se o mar tivesse varandas #3
2017

25 Aline Motta
Se o mar tivesse varandas #4
2017



26 Aline Motta
(Outros) Fundamentos #2
2017–2019

27 Aline Motta
(Outros) Fundamentos #3
2017–2019

28 Aline Motta
(Outros) Fundamentos #4
2017–2019





29 Lais Myrrha
Still do vídeo *Bestiário*
2005

30 Lais Myrrha
27-04-2016. *Articulação (vampiros não aparecem
no espelho)*, da série *Reparação de danos*
2016



31 Lais Myrrha
27-04-2016. *Painel do futuro (Raimundo Lira e outros)*,
da série *Reparação de danos*
2016

32 Lais Myrrha
27-04-2016. *Vultos do Brasil #1 (Aécio Neves e Antonio
Anastasia)*, da série *Reparação de danos*
2016



33 Lais Myrrha
04-05-2016. *Isola!* (Maria Thereza de Assis Moura e
Gilmar Mendes), da série *Reparação de danos*
2016

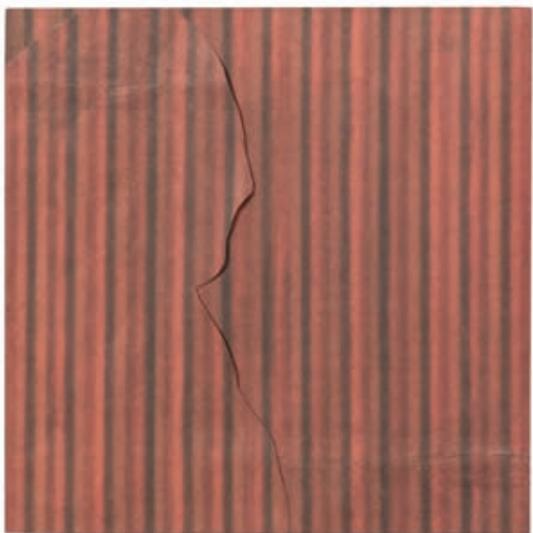
34 Lais Myrrha
04-05-2016. *Vultos do Brasil #2* (Delcídio do Amaral),
da série *Reparação de danos*
2016



- 35 Lais Myrrha
13-05-2016. *Ratos (andam baixo mas também fazem sombra)* (Michel Temer e seus ministros), da série *Reparação de danos*
2016



- 36 Lais Myrrha
13-05-2016. *Ratos (sempre deixam buracos)* (Michel Temer e seus ministros), da série *Reparação de danos*
2016



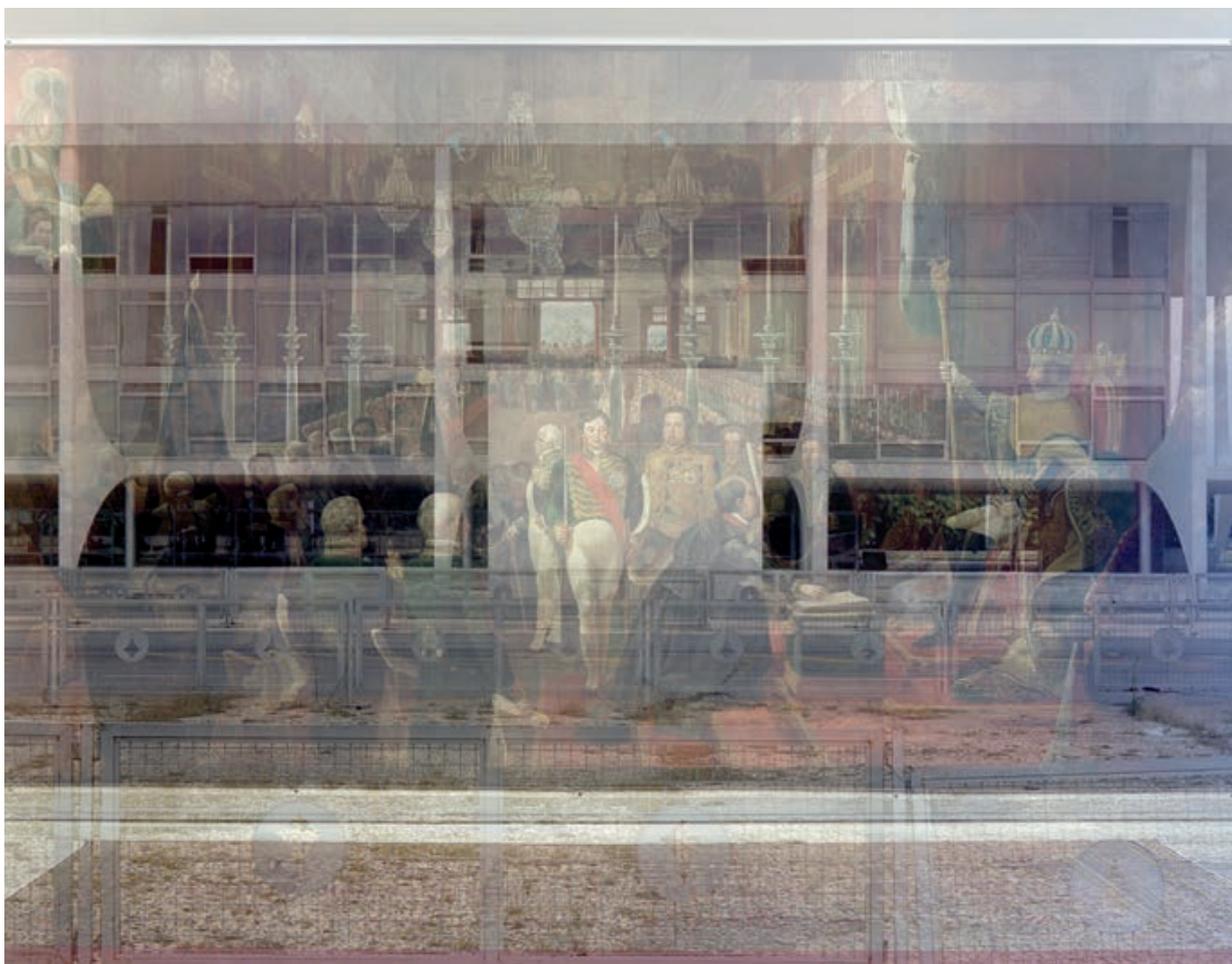
- 37 Lais Myrrha
16-06-2016. *Problema de fundo #1* (Michel Temer), da série *Reparação de danos*
2016



UM FUTURO CONSTRUÍDO

38 Lais Myrrha
16-06-2016. *Tudo azul #2 (Michel Temer)*,
da série *Reparação de danos*
2016

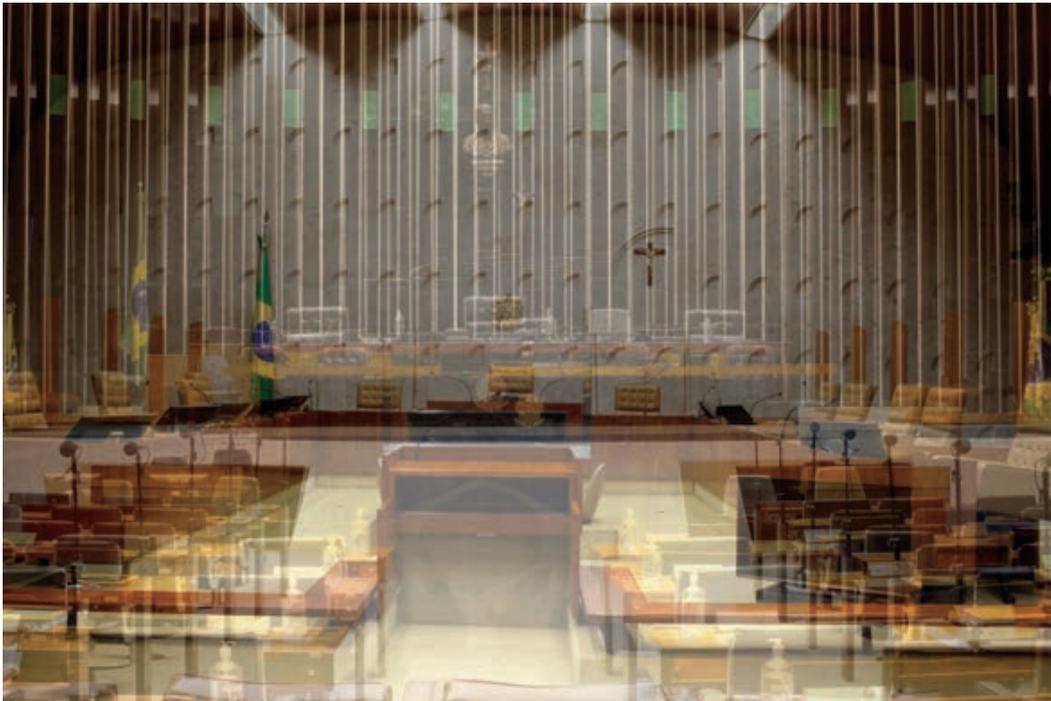
39 Lais Myrrha
Um futuro construído
2018



40 Lais Myrrha

*Dupla exposição (cena #2). Vista do Palácio do Planalto e vista interna do Itamaraty
com a pintura A coroação de Dom Pedro I, de Jean-Baptiste Debret*

2022





41 Lais Myrrha
Dupla exposição (cena #3). Vista do Palácio do Planalto e Congresso Nacional
2022

42 Lais Myrrha
Dupla exposição (cena #5). Os Três Poderes (Senado, Câmara dos Deputados e Supremo Tribunal Federal)
2022

43 Lais Myrrha
Dupla exposição (cena #7). Vista do Palácio do Planalto e vista interna da catedral de Brasília
2022



44 Antonio Oba
Mãe
2017

45 Antonio Obá
Mãe
2017



46 Antonio Oba
Mãe
2017

47 Antonio Oba
Mãe
2017

48 Antonio Oba
Mãe
2017

49 Antonio Oba
Mãe
2017

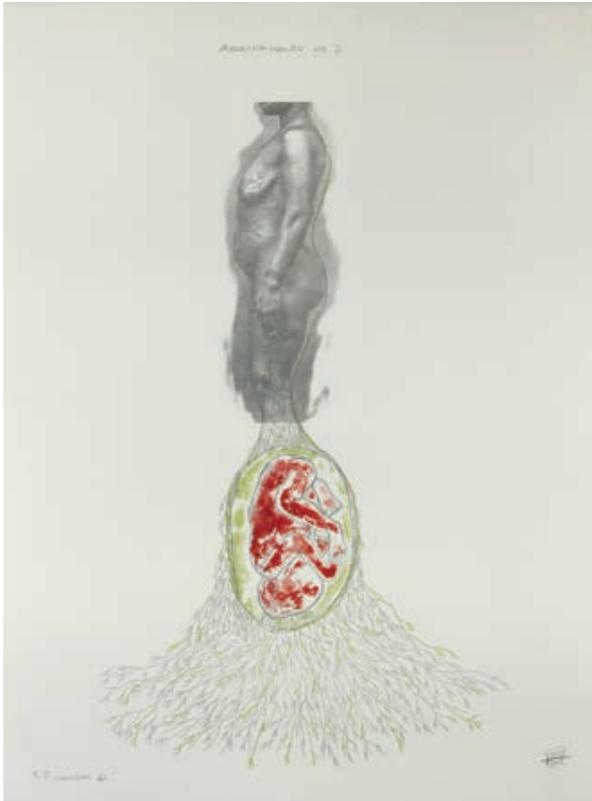






50 Rosana Paulino
Tecelãs
2003

51 Rosana Paulino
Tecido social
2010



52 Rosana Paulino
Assentamento no. 2
2012–2013



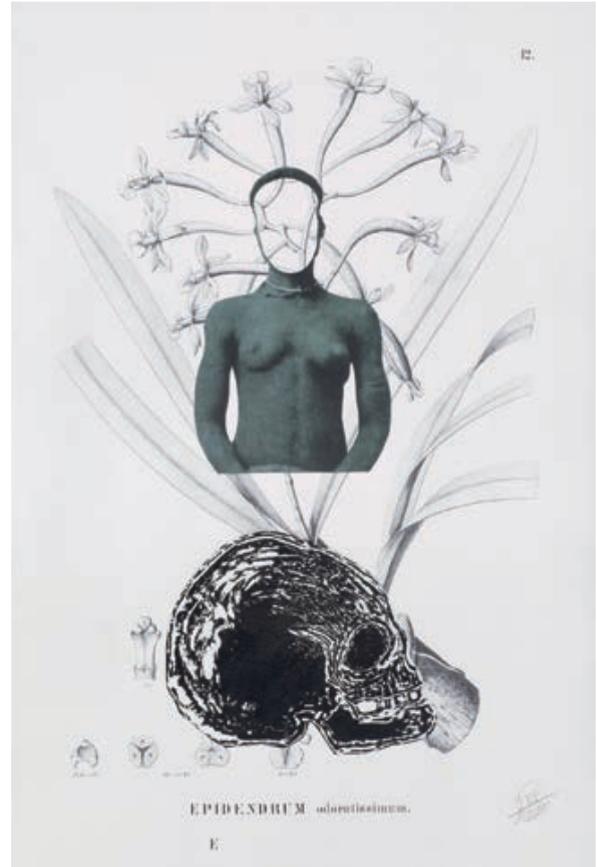
53 Rosana Paulino
Assentamento no. 3
2012–2013



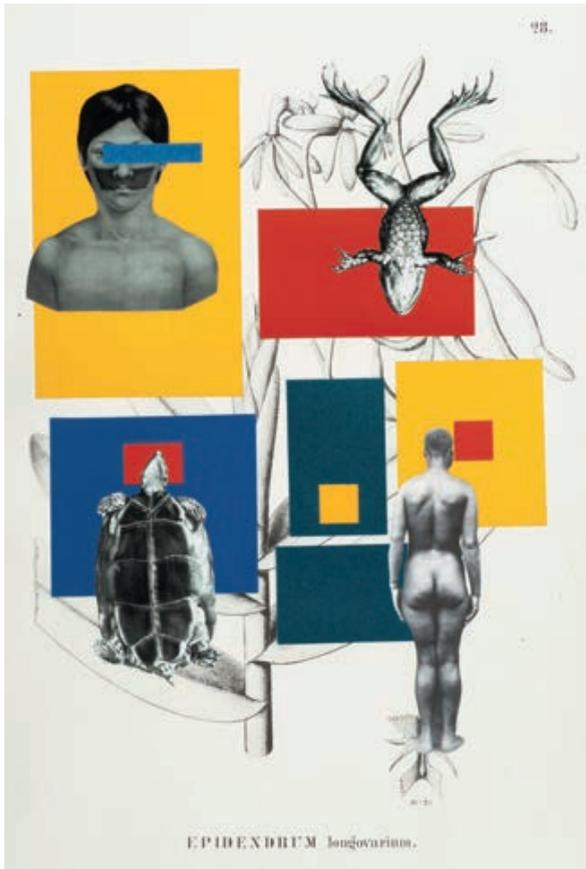
54 Rosana Paulino
Atlântico vermelho
2017



55 Rosana Paulino
Paraíso tropical
 2017



56 Rosana Paulino
Paraíso tropical
 2017



57 Rosana Paulino
A geometria à brasileira chega ao paraíso tropical
 2018



58 Rosana Paulino
A geometria à brasileira chega ao paraíso tropical
 2018



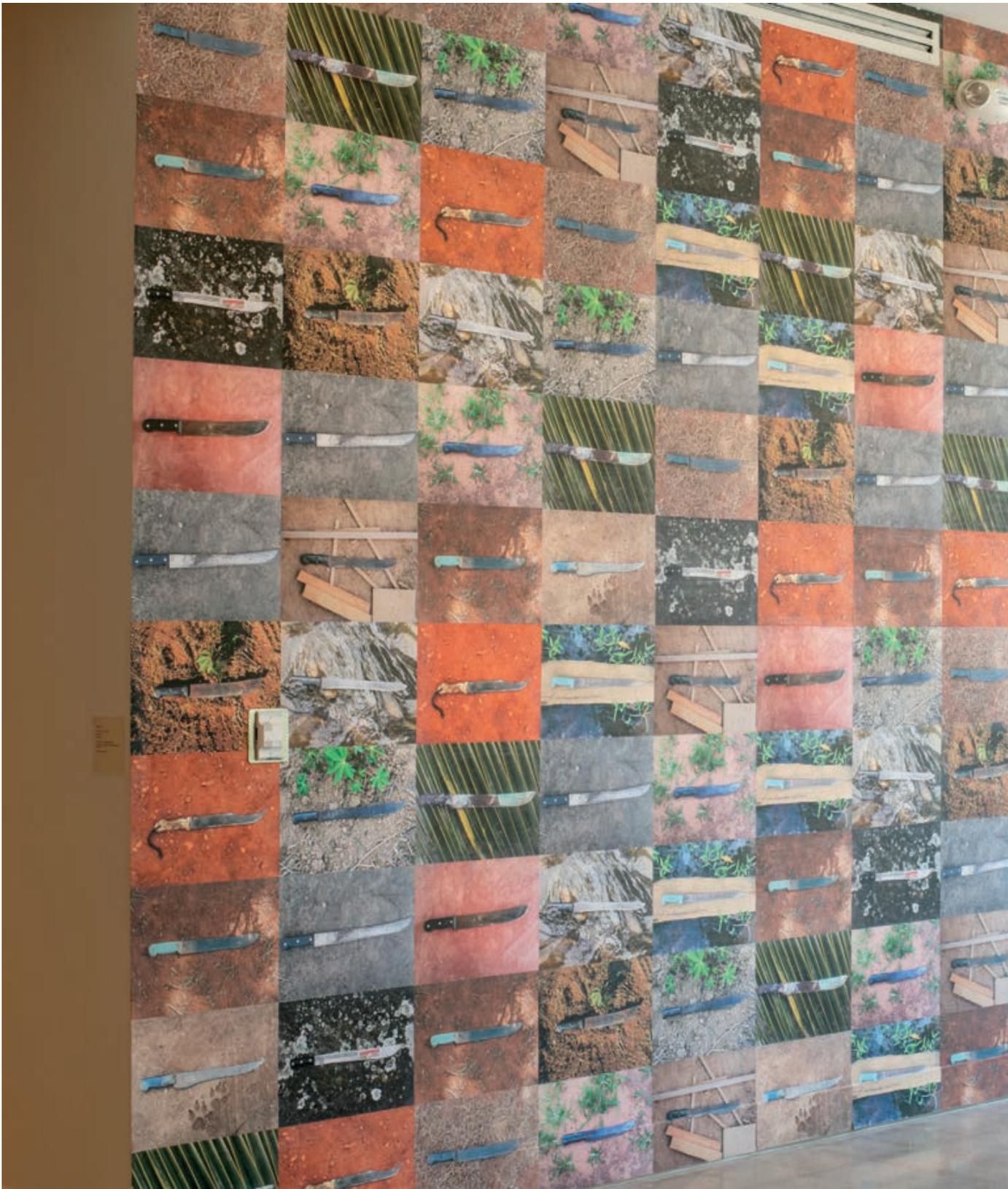
59 Rosana Paulino
Sem título, da série Jatobá
2019



60 Rosana Paulino
Sem título, da série Jatobá
2019

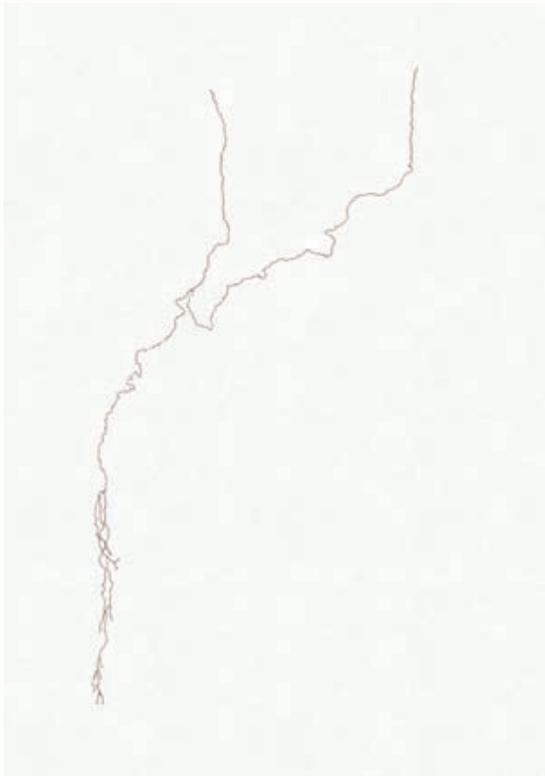


61 Rosana Paulino
Páginas de *Búfala e senhora das plantas*
2021





62 Sallisa Rosa
Resistência
2017–presente

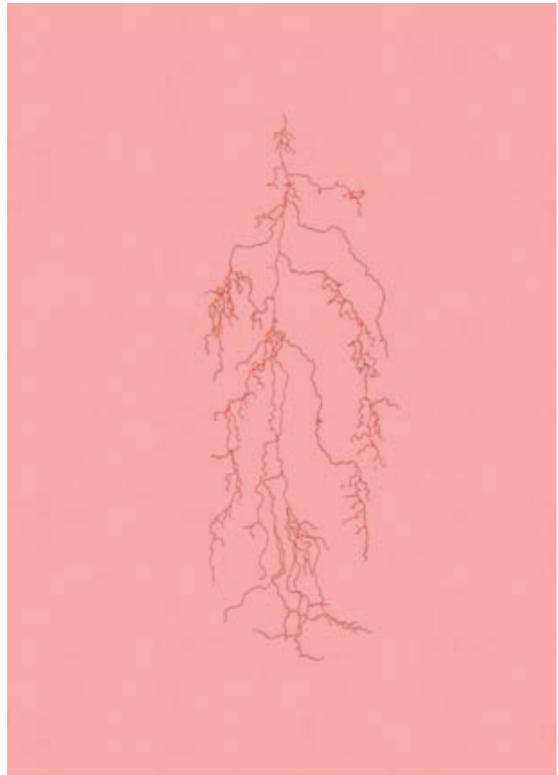


63 Sallisa Rosa
Sem título, da série Lembranças
2021

64 Sallisa Rosa
Sem título, da série Lembranças
2021

65 Sallisa Rosa
Sem título, da série Lembranças
2021





66 Sallisa Rosa
Sem título, da série *Lembranças*
2021

67 Sallisa Rosa
Sem título, da série *Lembranças*
2021

Carta aos indígenas do planeta Marte com códigos de reconhecimento do planeta Terra

Denilson Baniwa

2020

Tradução:

Niterói, Terra Indígena Karioka

Ao parente que vive na Terra Indígena Marte.

Do amigo e parente, Denilson Baniwa

Oi, bom tempo! Seja manhã, tarde, noite ou madrugada. Espero que hoje tenha chovido aí, nenhuma chuva ácida, nenhum temporal. Só uma chuva mesmo, sabe? daquelas que molham o chão e refrescam a quentura. Sim, essa. Aquela que faz um barulho quando cai na terra, que molha as plantas e tira o calor do solo. Aquela que dá esperança e não desespero. Pode ser um sol também se você está num dia gelado ou numa tempestade que não passa. Seja um dia que revigore suas energias e fé.

Queria te contar uma coisa engraçada. Na TV, está passando um programa chamado “Largados e Pelados”. O nome é engraçado, e a sinopse diz que: “a cada semana um homem e uma mulher são levados a um dos ambientes de clima mais extremo do mundo. Os dois ficarão literalmente expostos, já que serão deixados sem comida, sem água e sem roupas”. Neste episódio, duas pessoas são levadas para a savana da Guiana e lá, com um facão, uma pederneira e uma panela têm a chance de provar que conseguem sobreviver sem a ajuda de equipamentos da vida na cidade. Não é o primeiro episódio que vejo, então consegui circular um padrão. Eu te conto aqui, porque é engraçado, como pode ser útil para mim e de que forma pretendo terminar esta carta.

Bom, o padrão que percebi foi: as pessoas que desistem na primeira semana são as que chegam contando vantagem e falando sobre suas experiências nas forças armadas ou no domínio das adversidades. Os homens desistem mais rápido. A água e fogo são essenciais para manter a sanidade mental. Apesar da carne ser muito importante como fonte de proteína, a falta dela não é certeza de continuar firme no programa. As mulheres que vi nos episódios conseguem ser mais práticas e inteligentes; elas não desistem fácil e encontram soluções engenhosas. No episódio que estou assistindo agora não foi diferente: o homem desistiu no segundo dia, e a mulher está se mantendo firme, apesar das adversidades. Ela pegou um Bauari agora, um peixinho de água doce. Estou torcendo por ela.

Assistindo esse episódio, tenho pensado no que é realmente essencial na vida moderna. O que precisamos pra viver bem? Talvez essa TV que está ligada não seja essencial; talvez ela me afaste ainda mais do que é a natureza, natureza da qual nós, eu e você, fazemos parte. Já faz um tempo que não pesco um Bauari. É, já faz um tempo.

Outra coisa que pensei foi: imagina se não tivesse mais floresta, nem rios, nem savanas, nem nada ... como seria o programa? Talvez, ao invés de “largados e pelados” na natureza, seria um “largados e pelados” no apocalipse, né? Vai saber.

Outro dia vi que os planos de morar em outros planetas estão avançando, quer dizer, essa gente lá da NASA, já sabe que pelo ritmo que destruímos tudo, não vai sobrar nada aqui neste planeta. Quer dizer, quando acabarmos tudo por aqui, vamos acabar o que tem em outros planetas. Descobriram ouro e diamante em Marte, é uma nova corrida do garimpo. A Serra Pelada Marciana. É o que temos planejado. Então, fiquem alertas, os terráqueos não são confiáveis. Eu te conto mais ...

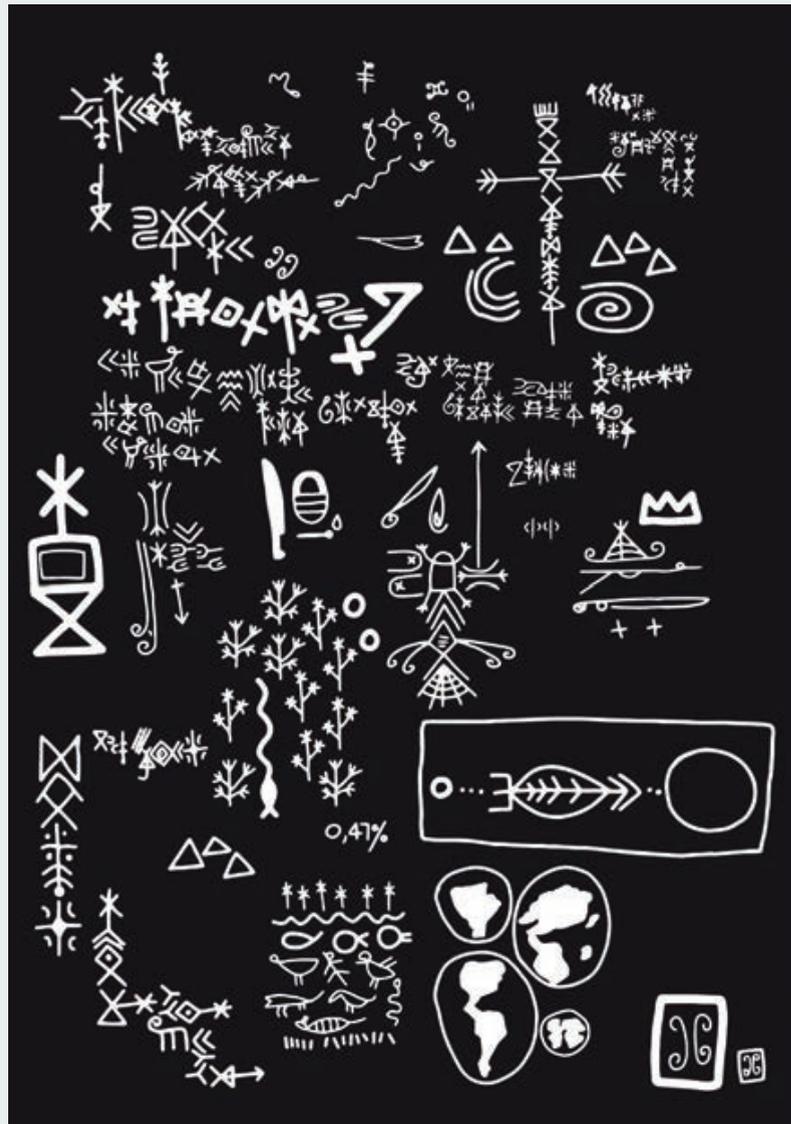
Aqui, onde estou, chama-se Brasil. Viviam aqui cerca de três milhões de parentes meus, era uns mil povos diferentes. Hoje sobraram trezentos e cinco povos e aproximadamente oitocentos e noventa e sete mil pessoas. Somos aqui 0,47% da população desta fronteira chamada Brasil. É o que sobrou do contato com o outro mundo. Fico pensando como será o contato aí com vocês, mas, pelo que leio as notícias aqui, o objetivo é apenas um: explorar e dominar, o que não foi diferente do contato aqui.

Aqui, nós, os indígenas, estamos cada vez mais lutando por uma volta ancestral, sabe? Como uma volta a um tempo antes da colonização, mas sabemos que é impossível. Então vivemos numa certa redução de danos. Redução de danos da colonização.

Ou como eu, conversando com amigadas, cheguei a conclusão de que é um retorno à terra. Terra essa que chamamos de comunidade, território e memória. É isso: aqui estamos no retorno da memória. Espero que você e teu povo não tenham que passar por tudo o que passamos aqui. Para isso eu

desenhei alguns códigos que servem como modelo e modo de pensar a vida e a caminhada do meu povo, e também alguns desenhos que apresentam este planeta para você, caso, quando você venha nos visitar, não tenha mais o que temos hoje: florestas, rios, oxigênio, animais; vida.

Grande abraço! Nós nos vemos no Universo!



Denilson Baniwa. *Carta aos indígenas do planeta Marte com códigos de reconhecimento do planeta Terra*, 2020/2022. Acrílica sobre muro. 219 × 310 cm.

Jupiter is Here. Celestial is Everything. [Júpiter é aqui. Celestial é tudo.]

Castiel Vitorino Brasileiro

2022

A liberdade me trouxe até aqui. E essa sensação de ser alienígena dentro do próprio planeta também me fez criar essa obra.

O que acontece nessas outras zonas que a colonialidade nomeia de “outro mundo”? Não se trata de uma questão antropológica, mas uma questão de fé.

Acredito que sim, existem outras formas de se viver. E essa obra é um pedaço do meu mundo, do meu planeta, de onde eu vim.

Um espaço percível de liberdade. Para construí-lo, utilizei os chamados “pontos riscados de Umbanda” como linhas arquetônicas.¹

Também estudei a história aquática do Texas, que em algum momento já foi um mar.

Eu acredito em Kalunga como esse poder líquido de transmutação, por isso fico muito emocionada em ter um fóssil de animal marinho ancestral dentro de minha obra.

Acredito na água como um elemento espiritual, um condutor de energia, capaz de limpar e alimentar, então criei esse grande caminho em direção à sua contemplação.

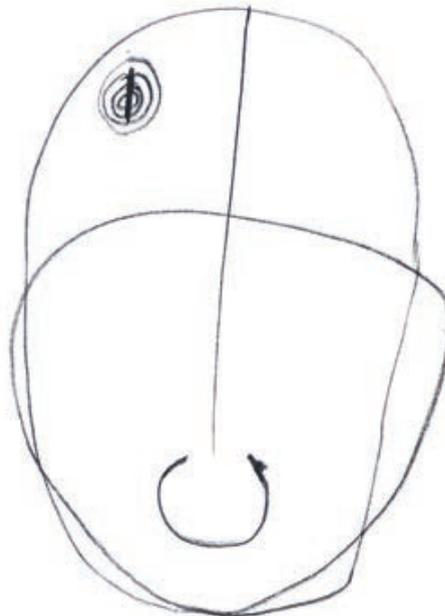
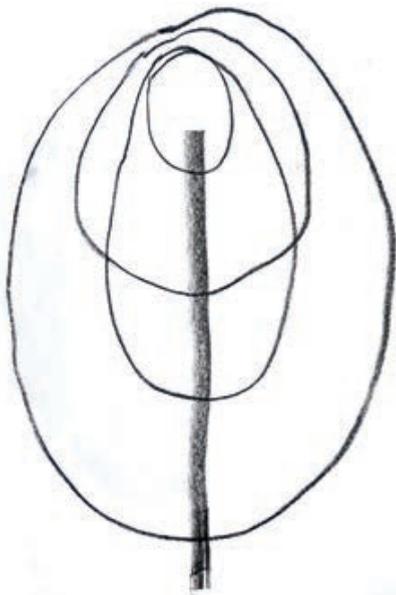
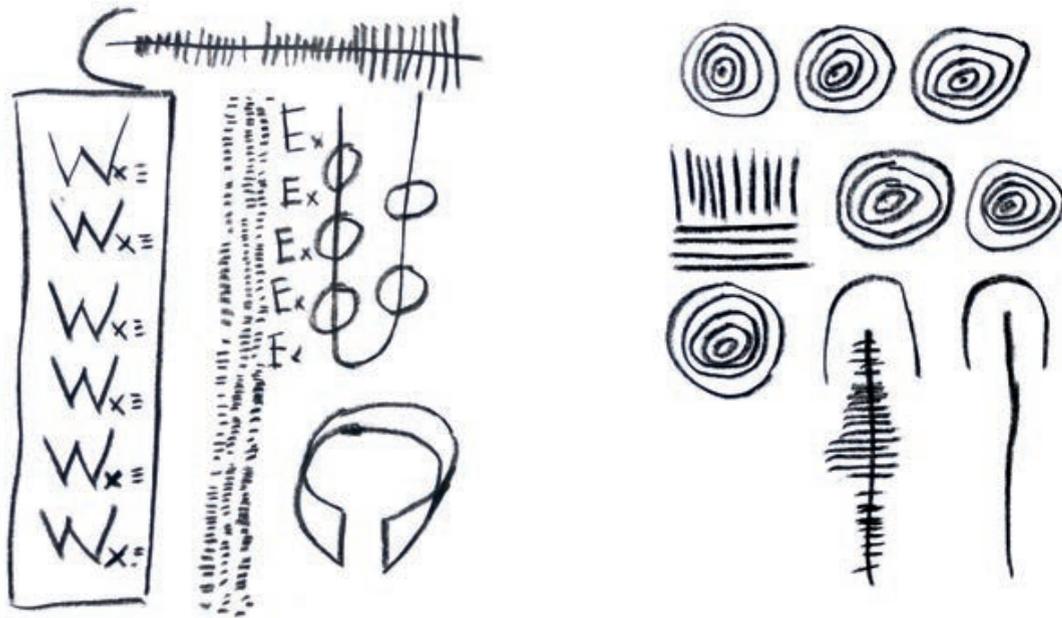
Essa obra é um espaço para permanecer, sentar, deitar e olhar, com respeito, cuidado, intuição e amor.

Júpiter é uma condição relativa. Quando assistimos a vida fora deste planeta, Júpiter é apenas uma palavra, assim como o termo “o outro” também é.

Júpiter pode ser aqui, este planeta. Porque tudo é celestial, cósmico. Tudo está em tudo.

NOTA

- 1 “Pontos riscados de Umbanda” são complexos sistemas comunicacionais de origem bantu localizados no limite entre palavra e desenho. São signos que contam a história da alma.



Castiel Vitorino Brasileiro. Desenhos preliminares para a instalação *Jupiter is Here. Celestial is Everything*. [Júpiter é aqui. Celestial é tudo.], 2022. Carvão sobre papel. 10 × 15 cm. Cortesia da artista.

Fundamento

Maré de Matos

2019

Antes de cruzarem as fronteiras da nossa humanidade
antes do desejo de nos esmagarem com o peso monolítico
dos seus costumes e sistemas de pensamento;
antes da súbita invenção das normas e modelos
antes da produção e aprimoramento
das técnicas de gerenciamento de medo;
nascemos

Embora contraíam pátria e língua
assim como impunham facas e táticas;
embora construam obstáculos em
caminhos estreitos que nos querem arquipélagos;
embora mantenham corações apegados
a órgãos que produzem pirâmides das diferenças;
por audácia mesmo embora deteriorem as pontes que nos ligam a
nosso direito à existência,
nascemos

Mesmo que supostamente frágeis afirmem-se
no delírio colonial da universalidade,
mesmo que estrategicamente violentos se
apoiem na escrita e outros projetos de esquecimento

Nos resta sensibilidade, vozes e gestos
ainda que não saibam, mas nos digam “sinto muito”
Existimos antes de não terem tempo
para outras configurações de mundo

NOTA

Ver detalhes na pp. 75–76: Maré de Matos, *Fundamento*, 2019.

E CRUZAREM

AS

FRONTEIRAS

DA

NOSSA

HUMAN

SÚBITA INVENÇÃO DAS

NORMAS E MODELOS

ANTES DA PRODUÇÃO E AP

ASSIM COM

EMBORA CONTRAIAM

PÁTRIA

LÍNGUA

ONSTRUAM

ABSTRAÇÃO

EM CAMINHOS ESTREITOS
QUE NOS QUEREM

ARQUIPEL

ÁCIA MESMO EMBORA DETERIOREM AS PONTES QUE NOS LIGAM A NOSSO

DIREITO À
EXISTÊNCIA

MESMO QUE ESTRATEGICAMENTE

VIOL

QUE SUFICIENTEMENTE FRÁGEIS AFIRMEM-SE

COLONIAL DA UNIVERSALIDADE,

A

SENSIBILIDADE, VOZES E GESTOS;

DE NÃO TEREM TEMPO PRA

OUTRAS CONFIGURAÇÕES

VIDA



COM O PESO MONOLÍTICO
DE SEUS COSTUMES
E SISTEMAS DE
PENSAMENTO;

PRIMORAMENTO DAS TÉCNICAS DE GERENCIAMENTO DE

EMPUNHAM

FACAS

TÁTICAS

MÉ
DO

AGOS

EMBORA MANTENHAM

CORAÇÕES

APÊNDICES

À ÓRGÃOS QUE PRODUZEM PIRÂMIDES
DAS DIFERENÇAS;

ENTOS

SE APOIEM NA

ESCRITA

E OUTROS PROJETOS DE

AINDA QUE NÃO SAIBAM MAS NOS DIGAM

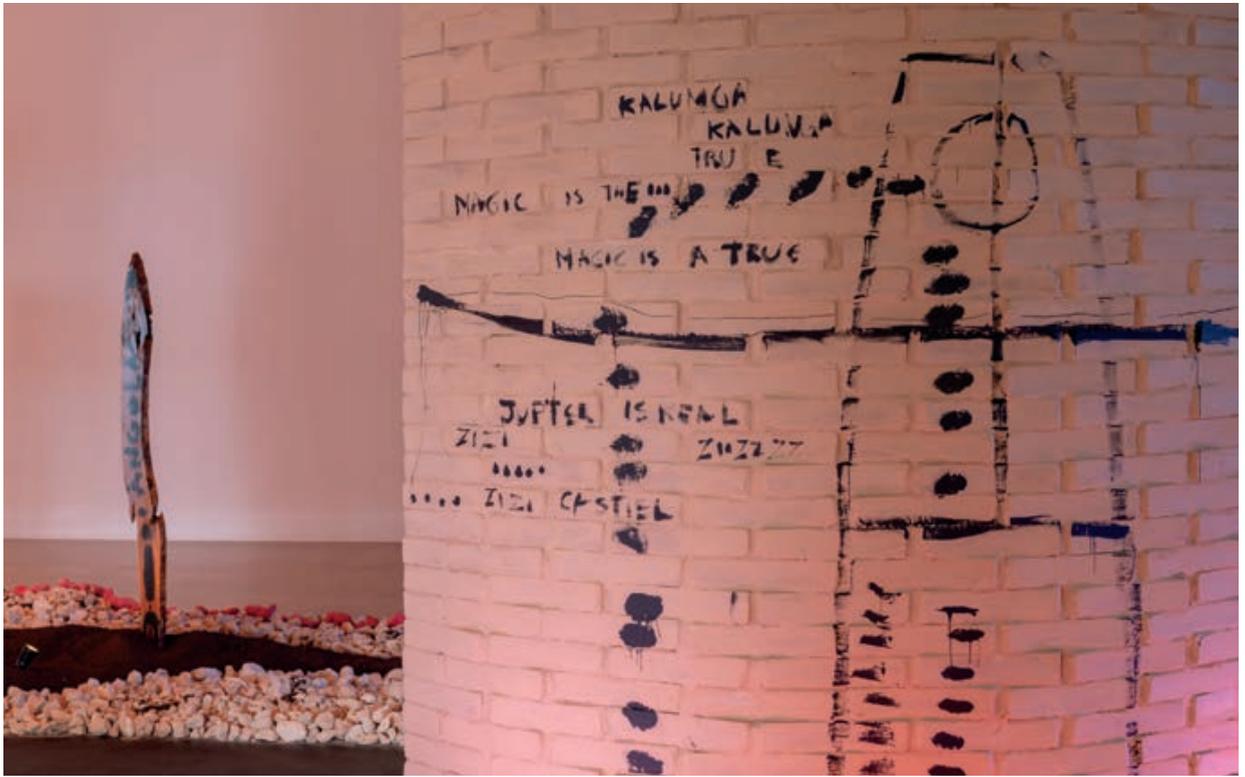
SINTO MUITO

PÉS DE MUNDO

Imagens da exposição



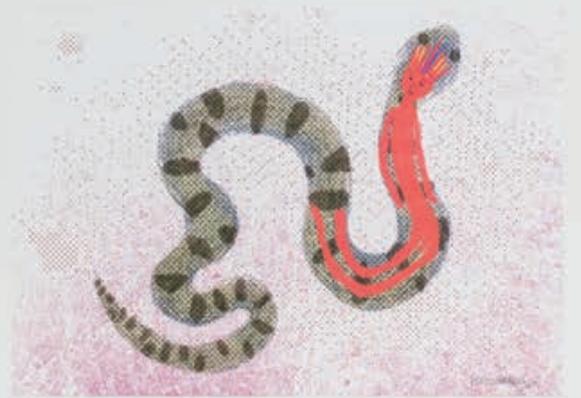












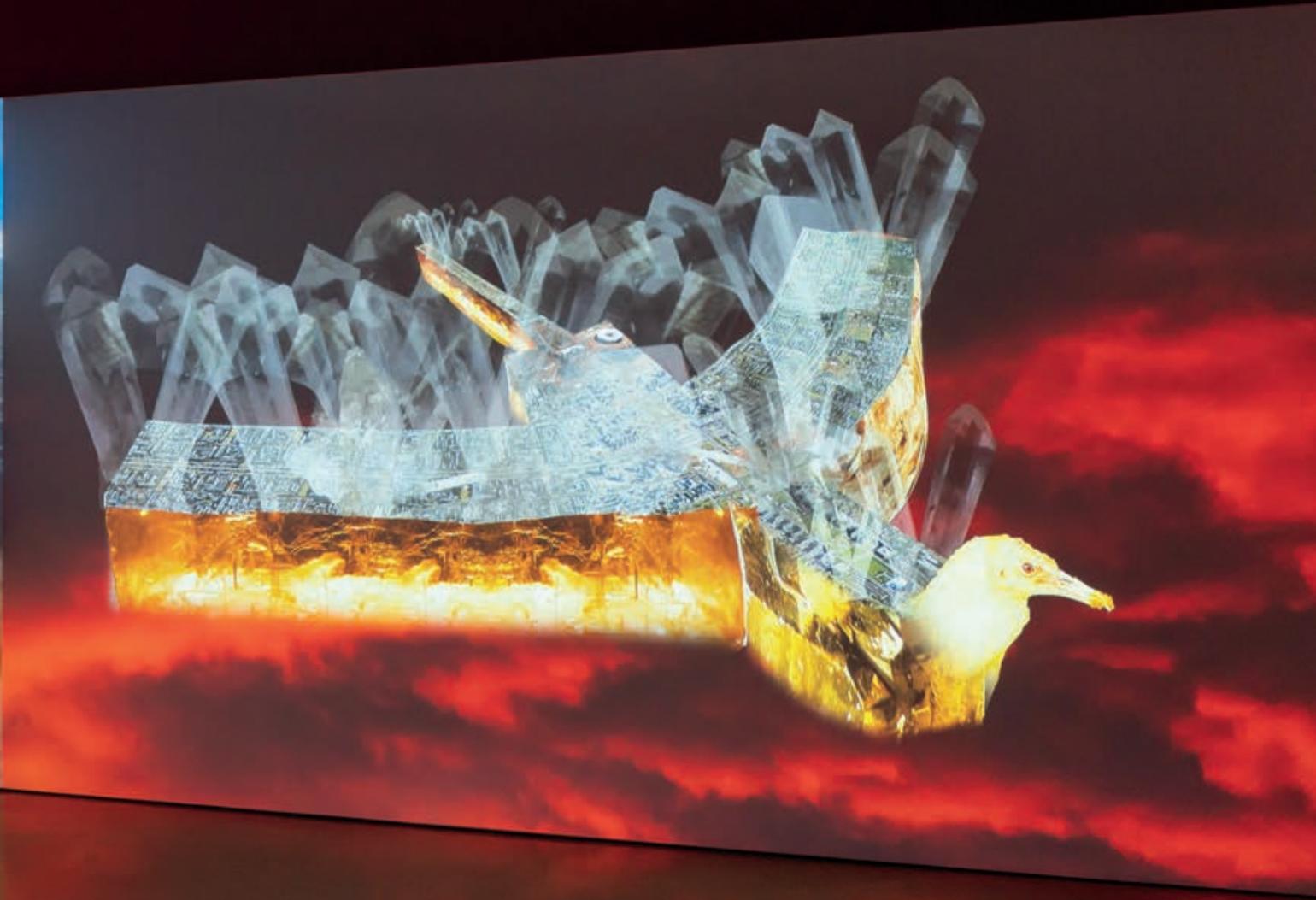




The mineral power feeds on its entrails.

The mineral power feeds on its entrails.











SIMTO MUITO

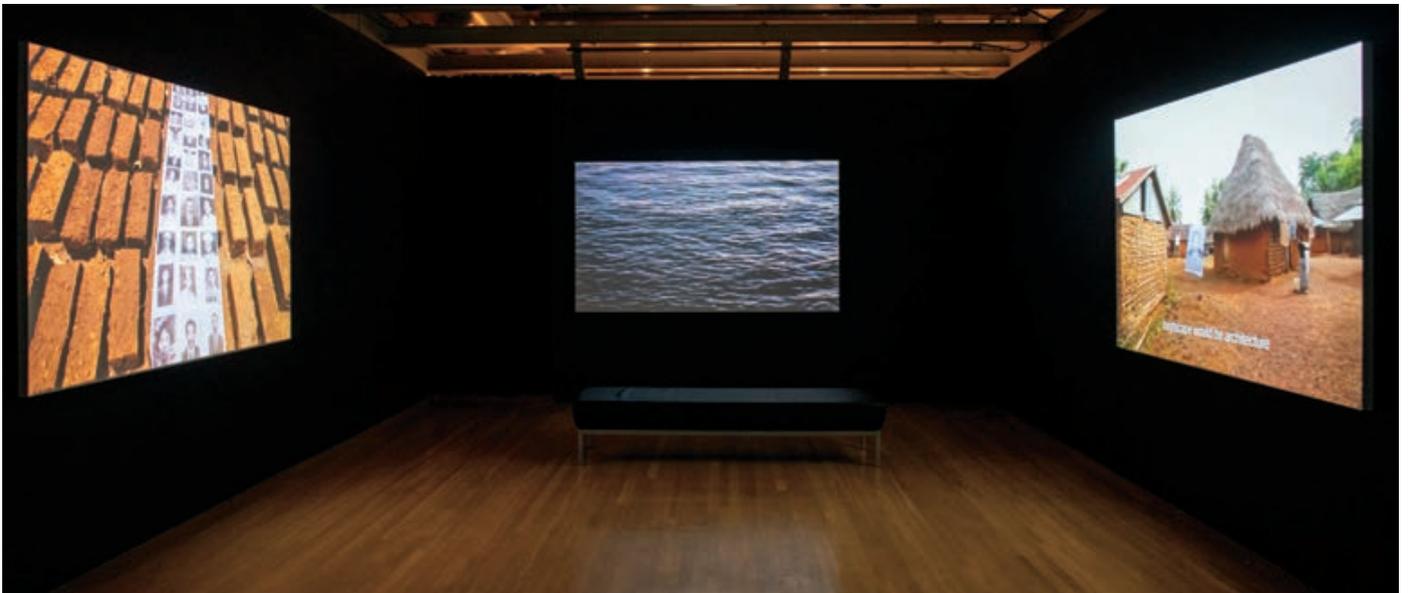


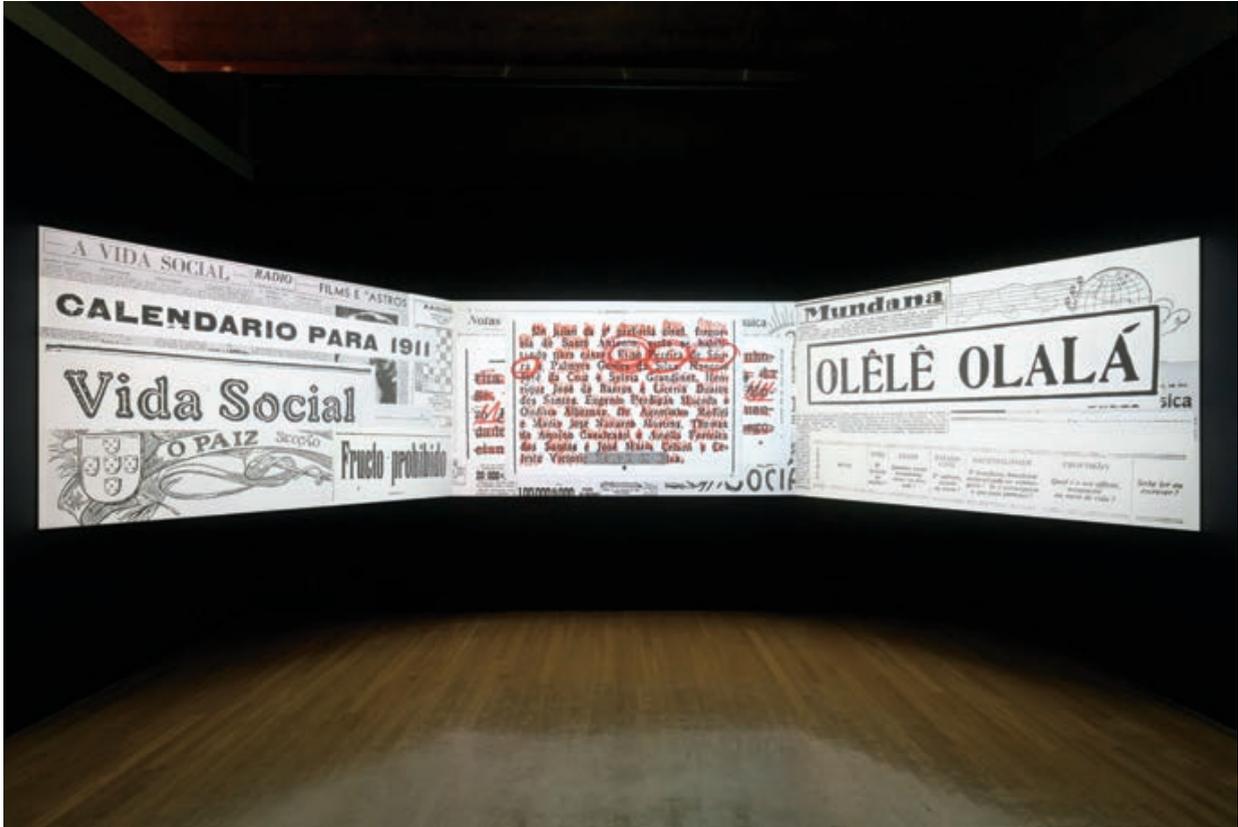


Small informational label on the wall.













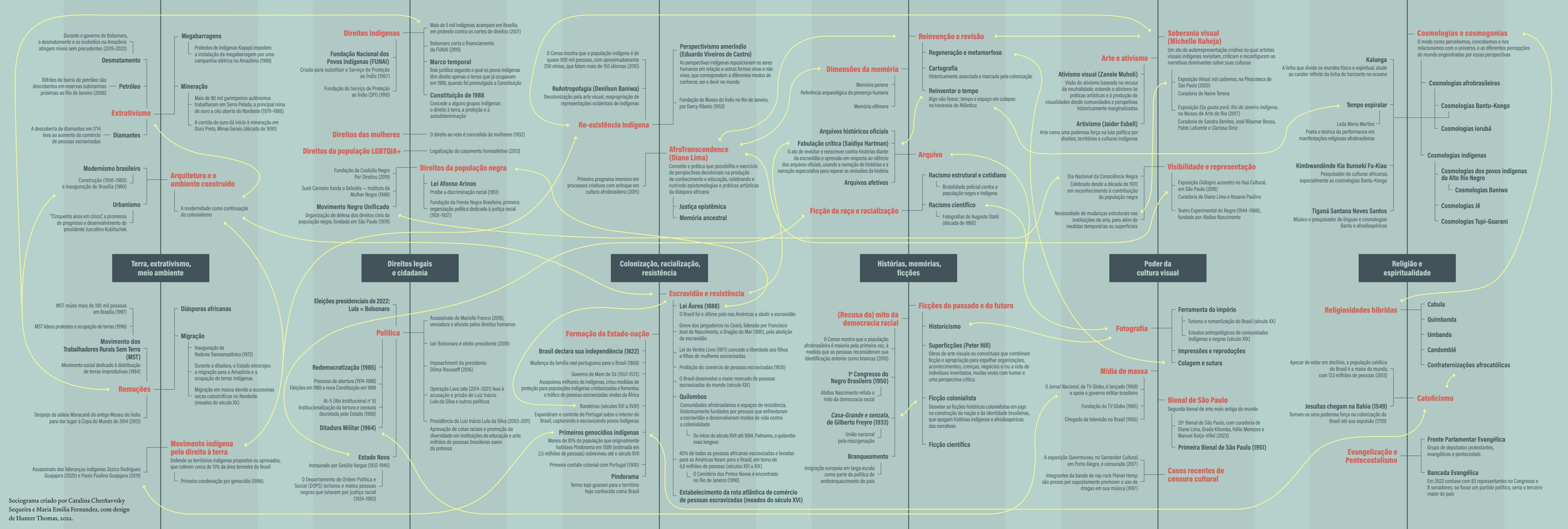




What is something that you deeply feel
needs to be changed in the world?
¿Qué es algo que profundamente sientes
debería de cambiar en el mundo?

What divides us? What divides us?
¿Qué nos une? ¿Qué nos divide?

What is the most important
thing you can do to make the world better?



Desmatamento
Durante o governo de Bolsonaro, o desmatamento e os incêndios na Amazônia atingem níveis sem precedentes (2019-2022)

Petróleo
Bilhões de barris de petróleo são descobertos em reservas submarinas próximas ao Rio de Janeiro (2006)

Extrativismo
A descoberta de diamantes em 1714 leva ao aumento do comércio de pessoas escravizadas

Diamantes

Modernismo brasileiro
Construção (1956-1960) e inauguração de Brasília (1960)

Urbanismo
"Cinquenta anos em cinco", a promessa de progresso e desenvolvimento do presidente Juscelino Kubitschek

Terra, extrativismo, meio ambiente

Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST)
MST reúne mais de 100 mil pessoas em Brasília (1997)
MST lidera protestos e ocupação de terras (1996)
Movimento social dedicado à distribuição de terras improdutivas (1984)

Remoções
Despejo da aldeia Maracanã do antigo Museu do Índio para dar lugar à Copa do Mundo de 2014 (2013)

Movimento indígena pelo direito à terra
Defende os territórios indígenas propostos ou aprovados, que cobrem cerca de 13% da área terrestre do Brasil
Primeira condenação por genocídio (1996)

Sociograma criado por Catalina Chernavsky Sequira e Maria Emilia Fernandez, com design de Hunter Thomas, 2022.

Megabarragens
Protestos de indígenas Kayapó impedem a instalação da megabarragem por uma companhia elétrica na Amazônia (1989)

Mineração
Mais de 80 mil garimpeiros autônomos trabalharam em Serra Pelada, a principal mina de ouro a céu aberto do Nordeste (1979-1986)
A corrida do ouro dá início à mineração em Ouro Preto, Minas Gerais (década de 1690)

Arquitetura e o ambiente construído
A modernidade como continuação do colonialismo

Direitos legais e cidadania

Diásporas africanas

Migração
Inauguração da Rodovia Transamazônica (1972)
Durante a ditadura, o Estado encorajou a migração para a Amazônia e a ocupação de terras indígenas
Migração em massa devido a sucessivas secas catastróficas no Nordeste (meados do século XX)

Política
Eleições presidenciais de 2022: Lula x Bolsonaro
Assassinato de Marielle Franco (2018), vereadora e ativista pelos direitos humanos
Jair Bolsonaro é eleito presidente (2018)
Impeachment da presidenta Dilma Rousseff (2016)
Operação Lava Jato (2014-2021) leva à acusação e prisão de Luiz Inácio Lula da Silva e outros políticos
Presidência de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011)
Aprovação de cotas raciais e promoção da diversidade em instituições de educação e arte; milhões de pessoas brasileiras saem da pobreza
Primeiros genocídios indígenas
Menos de 10% da população que originalmente habitava Pindorama em 1500 (estimada em 2,5 milhões de pessoas) sobreviveu até o século XVII
Primeiro contato colonial com Portugal (1500)
Pindorama
Termo tupi-guarani para o território hoje conhecido como Brasil

Redemocratização (1985)
Processo de abertura (1974-1988)
Eleições em 1985 e nova Constituição em 1988
AI-5 (Ato Institucional nº 5) Institucionalização da tortura e censura decretada pelo Estado (1968)

Ditadura Militar (1964)
Instaurado por Getúlio Vargas (1937-1945)
O Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) torturou e matou pessoas negras que lutavam por justiça racial (1924-1983)

Estado Novo

Direitos indígenas
Mais de 5 mil indígenas acampam em Brasília, em protesto contra os cortes de direitos (2021)
Bolsonaro corta o financiamento da FUNAI (2019)
Marco temporal
Tese jurídica segundo a qual os povos indígenas têm direito apenas a terras que já ocupavam em 1988, quando foi promulgada a Constituição
Constituição de 1988
Concede a alguns grupos indígenas o direito à terra, a proteção e à autodeterminação

Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI)
Criada para substituir o Serviço de Proteção ao Índio (SPI) (1967)
Fundação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) (1910)

Direitos das mulheres
O direito ao voto é concedido às mulheres (1932)

Direitos da população LGBTQIA+
Legalização do casamento homoafetivo (2013)

Direitos da população negra
Fundação da Coalizão Negra Por Direitos (2019)
Sueli Carneiro funda o Geledés — Instituto da Mulher Negra (1988)
Movimento Negro Unificado
Organização de defesa dos direitos civis da população negra, fundada em São Paulo (1978)

Lei Afonso Arinos
Proíbe a discriminação racial (1951)
Fundação da Frente Negra Brasileira, primeira organização política dedicada à justiça racial (1931-1937)

Colonização, racialização, resistência

Formação do Estado-nação
Brasil declara sua independência (1822)
Mudança da família real portuguesa para o Brasil (1808)
Governo de Mem de Sá (1557-1572)
Assassinou milhares de indígenas, criou medidas de proteção para populações indígenas cristianizadas e fomentou o tráfico de pessoas escravizadas vindas da África
Bandeiras (séculos XVI a XVIII)
Expandiram o controle de Portugal sobre o interior do Brasil, capturando e escravizando povos indígenas

Escavidão e resistência
Lei Áurea (1888)
O Brasil foi o último país nas Américas a abolir a escravidão
Greve dos jangadeiros no Ceará, liderada por Francisco José do Nascimento, o Dragão do Mar (1881), pela abolição da escravidão
Lei do Ventre Livre (1871) concede a liberdade aos filhos e filhas de mulheres escravizadas
Proibição do comércio de pessoas escravizadas (1830)
O Brasil desenvolve o maior mercado de pessoas escravizadas do mundo (século XIX)
Quilombos
Comunidades afrobrasileiras e espaços de resistência, historicamente fundados por pessoas que enfrentaram a escravidão e desenvolveram modos de vida contra a colonialidade
Do início do século XVII até 1694: Palmares, o quilombo mais longo
40% de todas as pessoas africanas escravizadas e levadas para as Américas foram para o Brasil; em torno de 4,8 milhões de pessoas (séculos XVI a XIX)
O Cemitério dos Pretos Novos é encontrado no Rio de Janeiro (1996)
Estabelecimento da rota atlântica de comércio de pessoas escravizadas (meados do século XVI)

Perspectivismo ameríndio (Eduardo Viveiros de Castro)
As perspectivas indígenas reposicionam os seres humanos em relação a outras formas vivas e não vivas, que correspondem a diferentes modos de conhecer, ser e devir no mundo
Fundação do Museu do Índio no Rio de Janeiro, por Darcy Ribeiro (1953)

ReAntropofagia (Denilson Baniwa)
Decolonização pela arte visual, reapropriação de representações ocidentais de indígenas

Re-existência Indígena
O Censo mostra que a população indígena é de quase 900 mil pessoas, com aproximadamente 250 etnias, que falam mais de 150 idiomas (2010)

Arquivos históricos oficiais
Fabulação crítica (Saidiya Hartman)
O ato de revisitar e reescrever contra-histórias diante da escravidão e opressão em resposta ao silêncio dos arquivos oficiais, usando a narração de histórias e a narração especulativa para reparar as omissões da história

Arquivos afetivos
Justiça epistêmica
Memória ancestral

Histórias, memórias, ficções

Escavidão e resistência
Lei Áurea (1888)
O Brasil foi o último país nas Américas a abolir a escravidão
Greve dos jangadeiros no Ceará, liderada por Francisco José do Nascimento, o Dragão do Mar (1881), pela abolição da escravidão
Lei do Ventre Livre (1871) concede a liberdade aos filhos e filhas de mulheres escravizadas
Proibição do comércio de pessoas escravizadas (1830)
O Brasil desenvolve o maior mercado de pessoas escravizadas do mundo (século XIX)
Quilombos
Comunidades afrobrasileiras e espaços de resistência, historicamente fundados por pessoas que enfrentaram a escravidão e desenvolveram modos de vida contra a colonialidade
Do início do século XVII até 1694: Palmares, o quilombo mais longo
40% de todas as pessoas africanas escravizadas e levadas para as Américas foram para o Brasil; em torno de 4,8 milhões de pessoas (séculos XVI a XIX)
O Cemitério dos Pretos Novos é encontrado no Rio de Janeiro (1996)
Estabelecimento da rota atlântica de comércio de pessoas escravizadas (meados do século XVI)

Reinvenção e revisão
Regeneração e metamorfose
Cartografia
Historicamente associada e marcada pela colonização
Reinventar o tempo
Algo não linear; tempo e espaço em colapso na travessia do Atlântico

Arquivo
Racismo estrutural e cotidiano
Brutalidade policial contra a população negra e indígena
Racismo científico
Fotografias de Augusto Stahl (década de 1860)

Reinvenção e revisão
Regeneração e metamorfose
Cartografia
Historicamente associada e marcada pela colonização
Reinventar o tempo
Algo não linear; tempo e espaço em colapso na travessia do Atlântico

Arquivo
Racismo estrutural e cotidiano
Brutalidade policial contra a população negra e indígena
Racismo científico
Fotografias de Augusto Stahl (década de 1860)

Reinvenção e revisão
Regeneração e metamorfose
Cartografia
Historicamente associada e marcada pela colonização
Reinventar o tempo
Algo não linear; tempo e espaço em colapso na travessia do Atlântico

Arquivo
Racismo estrutural e cotidiano
Brutalidade policial contra a população negra e indígena
Racismo científico
Fotografias de Augusto Stahl (década de 1860)

Reinvenção e revisão
Regeneração e metamorfose
Cartografia
Historicamente associada e marcada pela colonização
Reinventar o tempo
Algo não linear; tempo e espaço em colapso na travessia do Atlântico

Arquivo
Racismo estrutural e cotidiano
Brutalidade policial contra a população negra e indígena
Racismo científico
Fotografias de Augusto Stahl (década de 1860)

Poder da cultura visual

Ficções do passado e do futuro
Historicismo
Superfícções (Peter Hill)
Obras de arte visuais ou conceituais que combinam ficção e apropriação para espelhar organizações, acontecimentos, crenças, negócios e/ou a vida de indivíduos inventados, muitas vezes com humor e uma perspectiva crítica
Ficção colonialista
Desvelar as ficções históricas colonialistas em jogo na construção da nação e da identidade brasileiras, que apagam histórias indígenas e afrodiáspóricas das narrativas
Ficção científica

Fotografia
Ferramenta do império
Turismo e romantização do Brasil (século XX)
Estudos antropológicos de comunidades indígenas e negras (século XIX)
Impressões e reproduções
Colagem e sutura

Mídia de massa
O *Jornal Nacional*, da TV Globo, é lançado (1969) e apoia o governo militar brasileiro
Fundação da TV Globo (1965)
Chegada da televisão no Brasil (1950)
A exposição *Queermuseu*, no Santander Cultural, em Porto Alegre, é censurada (2017)
Integrantes da banda de rap-rock Planet Hemp são presos por supostamente promover o uso de drogas em sua música (1997)

Arte e ativismo
Ativismo visual (Zanele Muholi)
Visão do ativismo baseada na recusa da neutralidade; estende o ativismo às práticas artísticas e à produção de visualidades desde comunidades e perspectivas historicamente marginalizadas
Artivismo (Jaider Esbell)
Arte como uma poderosa força na luta política por direitos, territórios e culturas indígenas

Soberania visual (Michelle Raheja)
Um ato de autorrepresentação criativa no qual artistas visuais indígenas revisitam, criticam e reconfiguram as narrativas dominantes sobre suas culturas
Exposição *Véxoa: nós sabemos*, na Pinacoteca de São Paulo (2020)
Curadoria de Naine Terena
Exposição *Dja guata porã: Rio de Janeiro indígena*, no Museu de Arte do Rio (2017)
Curadoria de Sandra Benites, José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente e Clarissa Diniz

Visibilidade e representação
Exposição *Diálogos ausentes* no Itaú Cultural, em São Paulo (2016)
Curadoria de Diane Lima e Rosana Paulino
Teatro Experimental do Negro (1944-1968), fundado por Abdias Nascimento
Dia Nacional da Consciência Negra Celebrado desde a década de 1970 em reconhecimento à contribuição da população negra
Necessidade de mudanças estruturais nas instituições de arte, para além de medidas temporárias ou superficiais

Religião e espiritualidade

Religiosidades híbridas
Cabula
Quimbanda
Umbanda
Candomblé
Confraternizações afrocatólicas

Catolicismo
Apesar de estar em declínio, a população católica do Brasil é a maior do mundo, com 123 milhões de pessoas (2013)
Jesuítas chegam na Bahia (1549)
Tomam-se uma poderosa força na colonização do Brasil até sua expulsão (1759)

Evangelização e Pentecostalismo
Frente Parlamentar Evangélica
Grupo de deputados protestantes, evangélicos e pentecostais
Bancada Evangélica
Em 2022 contava com 83 representantes no Congresso e 8 senadores; se fosse um partido político, seria o terceiro maior do país

Cosmologias e cosmogonias
O modo como percebemos, concebemos e nos relacionamos com o universo, e as diferentes percepções de mundo engendradas por essas perspectivas

Cosmologias afrobrasileiras
Cosmologias Bantu-Kongo
Cosmologias iorubá
Cosmologias indígenas
Cosmologias dos povos indígenas do Alto Rio Negro
Cosmologias Baniwa
Cosmologias Jê
Cosmologias Tupi-Guarani

Kalunga
A linha que divide os mundos físico e espiritual, alude ao caráter infinito da linha do horizonte no oceano

Tempo espiral
Leda Maria Martins
Poeta e teórica da performance em manifestações religiosas afrobrasileiras

Kimbandênde Kia Bunseki Fu-Kiau
Pesquisador de culturas africanas, especialmente as cosmologias Bantu-Kongo

Tiganá Santana Neves Santos
Músico e pesquisador de línguas e cosmologias Bantu e afrodiáspóricas

Religião e espiritualidade

Religiosidades híbridas
Cabula
Quimbanda
Umbanda
Candomblé
Confraternizações afrocatólicas

Catolicismo
Apesar de estar em declínio, a população católica do Brasil é a maior do mundo, com 123 milhões de pessoas (2013)
Jesuítas chegam na Bahia (1549)
Tomam-se uma poderosa força na colonização do Brasil até sua expulsão (1759)

Evangelização e Pentecostalismo
Frente Parlamentar Evangélica
Grupo de deputados protestantes, evangélicos e pentecostais
Bancada Evangélica
Em 2022 contava com 83 representantes no Congresso e 8 senadores; se fosse um partido político, seria o terceiro maior do país



Denilson Baniwa Thiago Ferreira

Nascido na aldeia Darí, na região do alto Rio Negro, na Amazônia, Denilson Baniwa atualmente vive em Niterói, no Rio de Janeiro.¹ É artista visual, ativista, curador e designer gráfico, e em suas obras contrasta a linguagem visual do cânone europeu com aquelas de seu povo. Ao fazê-lo, ele aborda o impacto das contínuas estruturas coloniais sobre os povos indígenas e nos fala da posição cristalizada e idílica reservada para eles no imaginário cultural brasileiro.² Sua prática está intrinsecamente ligada a movimentos ativistas indígenas. O artista contribuiu para o uso de sistemas de satélite no centro de treinamento indígena que ajudou a fundar em 2004, em uma das primeiras experiências de aplicação desse equipamento para a proteção de territórios indígenas na Amazônia.³ Em 2013, juntamente com um grupo, deu início à rádio Yandê, a primeira *web* rádio indígena no Brasil, que é transmitida em setenta países e promove a comunicação entre povos indígenas de todo o mundo.

O ativismo do artista converge com seu interesse por tecnologias e ficção científica na obra *Carta aos indígenas do planeta Marte com códigos de reconhecimento do planeta Terra* (2020) (ver imagem 6). O artista descreve um futuro distópico não tão distante em que não haverá “nada mais neste planeta”, devido às ações de terráqueos não confiáveis. Essa postura, que enfatiza as diferentes perspectivas entre “nós” e “eles”, está presente nas outras obras do artista na mostra *Tecido social: arte e ativismo no Brasil contemporâneo*. As imagens da série *Perspectivismo ameríndio* (2019) retratam seres como duplos, espíritos de pessoas-animais, que demonstram a torção radical do pensamento ameríndio, chamando a atenção para pontos de vista expressivos de outras espécies (ver imagens 3 e 4).⁴ O artista aponta para o fato de que a naturalização da superioridade humana sobre outras espécies não existe como uma esfera “objetiva” em si mesma, mas como efeito de uma construção histórica que afirmava um ponto de vista unívoco.

As obras *Zoo terra indígena* (2018) e *Voyeurs* (2019) incorporam cenas turísticas e etnográficas do século XIX, em que representações excessivamente romantizadas de povos indígenas são sobrepostas a imagens de grupos de espectadores não indígenas contemporâneos (ver imagens 1 e 5). As obras enfatizam o olhar dos colonizadores para os povos indígenas, um olhar que reconhece a indigeneidade apenas como um atributo imutável e fossilizado, ligado ao passado.

Lúcia Sá e Felipe Milanez Pereira afirmam que o artista celebra a indigeneidade como uma realidade do presente nesses e em outros trabalhos nos quais retrata pessoas indígenas, com traços tradicionalmente associados a elas (cabelo escuro liso, traje tradicional, pintura e decoração corporais), utilizando dispositivos tecnológicos contemporâneos com facilidade.⁵

Ao recusar e, muitas vezes, desafiar as estruturas da arte contemporânea, Baniwa afirma haver uma atitude colaborativa entre artistas indígenas cujos trabalhos se centram na ocupação de espaços e esferas sociais.⁶ Para Renata Marquez, a obra do artista ocupa os lugares hegemônicos da arte, ao mesmo tempo em que preserva algo fora do lugar, até mesmo incomunicável. Marquez escreve que o artista procede “sem anular as diferenças, mas, pelo contrário, manifestando-as como um convite à relação epistêmica que pode transformar aquele lugar”.⁷ Baniwa forja novas formas de navegar os discursos da arte contemporânea. Seus processos são intervenções em dinâmicas históricas e sociais maiores, ressignificando a própria ideia de arte e sua função ao colocar diferentes cosmologias em circulação. Seu projeto é um importante ato de resistência, mas, sobretudo, de reinvenção.

NOTAS

- 1 Baniwa é um grupo de povos de língua Arawak que vivem no noroeste da Amazônia, entre as fronteiras de Brasil, Colômbia e Venezuela, formando um complexo cultural de vinte e três povos, com uma população estimada de doze mil pessoas. O artista adotou o sobrenome Baniwa em favor da representação em contextos não indígenas. Denilson pertence ao clã Walipere, que significa “os netos das cinco estrelas”.
- 2 DINIZ, Clarissa. Street fight, vingança e guerra: artistas indígenas para além do ‘produzir ou morrer’. **Espaço Ameríndio**, v. 14, n. 1, p. 74, jan–julho 2020.
- 3 Baniwa descreve seu trabalho com projetos voltados à proteção de territórios indígenas no rio Negro em: QUEIROZ, Elisa Vieira; ALMEIDA, Débora Caroline Viana. Entre vistas, mundos e rios: arte e tecnologia digital na pussanga de Denilson Baniwa. **Palíndromo**, v. 13, n. 29, pp. 250–267, jan–abril 2021.
- 4 Para um estudo aprofundado sobre perspectivismo ameríndio, ver: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- 5 SÁ, Lúcia; PEREIRA, Felipe Milanez. Painting Racism: Protest Art by Contemporary Indigenous Artists, in: BRANDELLERO, Sara; PARDUE, Derek; WINK, Georg (orgs.). **Living (Il)legalities in Brazil: Practices, Narratives and Institutions in a Country on the Edge**. Nova York: Routledge, 2020, pp. 160–178.
- 6 QUEIROZ, Elisa Vieira; ALMEIDA, Débora Caroline Viana. Op. cit., pp. 261–65. Ver também a obra de Denilson Baniwa, realizada em 2018: *Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de São Paulo*. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI>>. Acesso em: 19/9/2023.
- 7 MARQUEZ, Renata. A língua das onças e das lontras. **Arte e ensaios**, v. 26, n. 40, p. 362, julho–dezembro de 2020.



Castiel Vitorino Brasileiro, *Bandeira VI* da série *Prosperidade são memórias e escolhas*, 2022 (detalhe).

Castiel Vitorino Brasileiro Maysa Martins

A prática artística de Castiel Vitorino Brasileiro se assenta nos conhecimentos e tecnologias das tradições espirituais Bantu e da diáspora negra, propondo questões ontológicas e metafísicas expansivas. Seu corpo de trabalho multidisciplinar desafia noções coloniais modernas enraizadas, como a linearidade do tempo, os limites materiais do espaço e o dualismo sujeito-objeto, indicando hibridismos, travessias, transmutações e temporalidades espirais como caminhos para a cura (temporária) das feridas da colonialidade. Como artista visual, escritora e psicóloga, nascida em uma família de linhagem Bantu brasileira, a artista se move entre diferentes formas de conhecimento para delinear conceitos originais que estruturam seu próprio trabalho.¹ Os limites impostos pelas identidades racializadas modernas e as lutas políticas enraizadas nelas são fundamentais em seu pensamento e prática. Sem ignorar a negritude em sua materialidade histórica, Brasileiro recusa as restrições da racialização e sua origem fixa no comércio transatlântico de pessoas escravizadas. Antes, ela encontra a memória da ancestralidade transfigurada nos saberes de benzedeiros, nas práticas rituais da Umbanda e na cosmologia Bantu Kongo, bem como no conhecimento ancestral e contemporâneo da geologia e da astrofísica.² Assim, a artista rastreia as origens dos corpos de pele escura até ecologias terrenas e espaciais.

A obra *Jupiter is Here. Celestial is Everything*. [Júpiter é aqui. Celestial é tudo.] (2022), resultado de sua residência artística no Visual Arts Center e apresentada na exposição *Tecido social: arte e ativismo no Brasil contemporâneo*, usa materiais naturais do território como elementos construtivos, e pontos riscados da Umbanda como linhas arquitetônicas de um templo dedicado à memória viva de corpos transmutados (ver imagem 7).³ Dentro das paredes brancas da galeria, envolto por um tapete de rochas calcárias, algumas brancas e outras pintadas de

vermelho, um caminho negro conectado à terra preta forma um tridente – o cosmograma de Exu – e leva as pessoas visitantes até o centro da instalação. Ali, rodeado por um semicírculo de blocos de barro comprimido, um fóssil marinho em forma de espiral (uma reminiscência de quando o lugar hoje chamado Texas estava no fundo de um oceano) e diversos vasos de vidro cheios de água, dispostos em espiral, nos convidam à contemplação. Ao redor do caminho há grandes rochas calcárias e pranchas de madeira de algaroba gravadas a fogo. Do lado direito, um tecido pintado à mão pende do teto; nele, entre outras palavras e símbolos, pode-se ler a palavra *Kalunga* escrita de cabeça para baixo.

A força motriz desse trabalho se encontra na função simbólica e no significado cosmológico de Exu e Kalunga. Exu, o orixá que é simultaneamente o filho prototípico e o pai ancestral, é encarregado de redistribuir a força da vida entre os reinos espiritual e material.⁴ Kalunga, a água infinita entre os mundos visível e invisível, é a fonte e a origem de tudo que existe no universo.⁵ Juntos, eles atuam nessa obra para nos ajudar a ver nosso futuro e nossa origem na água, nas rochas e no espaço, em uma espiral contínua em que a morte é apenas uma das “memórias da transfiguração”.⁶ Presentes através dos pontos riscados, das formas espirais e dos elementos água e terra, as forças de Exu e Kalunga criam o que a artista chamou de “espaços percíveis de liberdade”, lugares que permitem a retirada temporária dos corpos negros da geografia e cronologia coloniais modernas e sua restituição ao infinito do tempo e à imensidão do universo.⁷

A impermanência da liberdade, da vida e do estado de qualquer matéria é assegurada pela própria efemeridade do trabalho, que encerra seu ciclo com a devolução de todos os materiais à natureza. A desmontagem da obra nos lembra que Kalunga, a “principal divindade da mudança” e do movimento, nunca deixa de cumprir seu propósito.⁸ O trabalho de Brasileiro não nos deixa esquecer que o Texas um dia estará novamente no fundo de um oceano: todos nós já fomos poeira estelar e, um dia, retornaremos a ela. Júpiter é aqui, celestial é tudo.

NOTAS

- 1 Para uma fala de Castiel Vitorino Brasileiro sobre seu legado Bantu, ver: FERNANDEZ, Maria Emilia, *Transmutações cotidianas: entrevista com Castiel Vitorino Brasileiro*, nesta publicação.
- 2 As benzedeiras são mulheres que combinam saberes sobre plantas, minerais e orações em práticas rituais de cura. Os conhecimentos das benzedeiras têm sido transmitidos de forma oral ao longo de séculos no Brasil.
- 3 Segundo Robert Farris Thompson, os pontos riscados, como os *veves* haitianos e as *firmas* cubanas, são cosmogramas usados de forma ritual ao longo da diáspora negra, derivados principalmente da cosmologia Kongo. Ver: FARRIS, Robert Thompson; CORNET, Joseph. **The Four Moments of the Sun: Kongo Art in Two Worlds**. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1981, p. 28. Note-se que o título original do trabalho de Castiel Vitorino Brasileiro é em inglês. Minha compreensão de sua obra se aprofundou em conversas com ela em setembro de 2022, e também durante sua conversa com Christen Smith na Universidade do Texas em Austin, em 26 de setembro de 2022.
- 4 SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nâgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- 5 FU-KIAU, Kimbwandènde Kia Bunseki. **African Cosmology of the Bantu-Kôngo: Tying the Spiritual Knot, Principles of Life & Living**. Brooklyn: Athelia Henrietta Press, 2001.
- 6 BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude**. São Paulo: n-1 edições, 2001, p. 60.
- 7 BRASILEIRO, op. cit., p. 27.
- 8 FU-KIAU, op. cit., p. 21.



Guerreiro do Divino Amor Jana La Brasca

“Meu trabalho procura lidar com a complexidade do apocalipse”, afirma o artista nascido na Suíça, radicado no Rio de Janeiro, que escolheu se chamar Guerreiro do Divino Amor.¹ “Guerreiro” é um dos sobrenomes do artista, e “Divino Amor” surgiu na adolescência, em uma referência irônica a uma antiga namorada de seu pai que era pastora evangélica. Originalmente, o artista pretendia usar seu nome de guerra em uma banda de heavy metal / gospel que nunca chegou a se formar. O apelido ficou, e seu tom satírico, pseudomilenarista, condiz com a atitude crítica da arte de Divino Amor, que ganha forma em vídeos, instalações, publicações em formato tabloide e objetos escultóricos reluzentes.

O artista iniciou seu projeto artístico mais antigo, o *Atlas superficcional mundial*, em 2005, quando fazia dois mestrados simultâneos: em Arquitetura na École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, na França, e em Condição Urbana Contemporânea, na École Nationale Supérieure des Arts Visuels de La Cambre, em Bruxelas, na Bélgica. Ao aproveitar as técnicas de análise do espaço urbano e da geografia cultural, juntamente com a hibridez euro-brasileira de sua formação, o atlas de Divino Amor rastreia uma rede perniciososa de “Superficcões”, metanarrativas entrelaçadas que reforçam o imaginário cultural do colonialismo, da supremacia branca, do fundamentalismo religioso e da indústria extrativista. Segundo o artista, as Superficcões da Supernação Brasil surgem de um Supervazio tóxico gerado pelo “apagamento de qualquer vida existente fora da narrativa colonialista”.² O Superpassado e o Superfuturo alimentam as Superficcões disseminadas pelas Supermídias, cúmplices tanto das ideologias Superpálidas do Superimperialismo, quanto das mitologias Superdivinas do SuperDeus. Até agora, o *Atlas* tem seis capítulos que mapeiam as peregrinações transnacionais do artista: *The Battle of Brussels* [A batalha de Bruxelas] (2005), *SuperRio*

superfícies (Rio de Janeiro, 2006-2016), *Supercomplexo metropolitano expandido* (São Paulo, 2018), *A cristalização de Brasília* (2019), *O mundo mineral* (Minas Gerais, 2019) e *The Miracle of Helvetia* [O milagre de Helvetia] (Suiça, 2022) (ver, por exemplo, imagens 8 e 9).

Por meio de uma extensa pesquisa e de um método descrito pela curadora Clarissa Diniz como arqueologia digital, o artista se baseia em materiais promocionais de turismo, na televisão, na cultura pop, na mídia impressa e na internet, montando composições de som e música, material de arquivo, animação e elementos originais para gerar uma linguagem visual supersaturada e hiper-real, remanescente do *memescape* contemporâneo.³ Divino Amor traz referências bastante específicas para entrelaçar as histórias brasileira e europeia, mas ele as filtra através de uma linguagem globalizadora da teoria crítica pós-moderna, citando pensadores como Pierre Bourdieu, Naomi Klein, Roland Barthes, Guy Debord e Georges Bataille. Esses e outros figuram entre as “Superpessoas”, reconhecidas pelo artista como apoiadoras da publicação que acompanha *SuperRio superfícies*.⁴

A exposição *Tecido social: arte e ativismo no Brasil contemporâneo* apresenta o quarto e o quinto capítulos do *Atlas superficcional mundial*, projetado em grandes telas contíguas. Elas são ladeadas por dois trípticos de caixas de luz, que repousam sobre a superfície reflexiva de um pedestal feito sob medida (ver imagens 10 e 11). Assemelhando-se a penteadeiras, altares tecnodevocionais ou jogos de fliperama luminosos, o pedestal alude às colunas da icônica fachada da residência presidencial, o Palácio da Alvorada, em Brasília. A forma, no entanto, é invertida, ecoando uma sequência memorável de *A cristalização de Brasília*, em que as colunas são viradas de cabeça para baixo, transformando-se em fileiras de presas descobertas, afundando em um solo que se dissolve num rio vermelho-quente de magma borbulhante. O espectador pode ter conhecimento ou não da gritante desigualdade econômica na região em torno da capital do país, dos abusos trabalhistas e de direitos humanos ocorridos durante sua construção ou do recente turbilhão relacionado à presidência brasileira, mas a mensagem é explícita: as presas vampirescas da mitologia nacional estão profundamente fincadas no cerne político, histórico e geológico da nação.

Divino Amor descreve *O mundo mineral* como um “retrato alegórico”.⁵ Como observou Craig Owens, a alegoria tem a “capacidade de resgatar do esquecimento histórico aquilo que ameaça desaparecer”.⁶ Em um jogo de superfícies visualmente sedutoras e altamente artificiais, o artista revela as duras verdades da Superfície, expondo as formas insidiosas de dominação branqueadora, tão onipresentes que se tornam quase invisíveis.

NOTAS

- 1 OSORIO, Luiz Camillo. Conversa com Guerreiro do Divino Amor, 30 de agosto de 2019, **Prêmio PIPA**: a janela para a arte contemporânea brasileira. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/2019/08/luiz-camillo-osorio-conversa-com-guerreiro-do-divino-amor/>>. Acesso em: 19/9/2023. O artista é cidadão de ambos os países; seu pai é suíço e sua mãe é brasileira.
- 2 Guerreiro do Divino Amor, texto de parede da obra *A cristalização de Brasília* (2019) para a exposição *Tecido social*.
- 3 DINIZ, Clarissa. As Superfícies do Guerreiro do Divino Amor: branquitude, superhibernação e supermessianismo, em **Prêmio PIPA 2019**. Rio de Janeiro: Instituto PIPA, 2019, p. 92. Catálogo completo disponível para download em: <<https://www.pipaprize.com/download/83522/>>. Acesso em: 19/9/2023.

- 4 DIVINO AMOR, Guerreiro do. **SuperRio Superficcões, 2018**. Publicação disponível em: <<https://pt.calameo.com/read/0041776046411142d92d3>>. Acesso em: 19/9/2023. Para um resumo da ideia de superfície segundo o artista Peter Hill, consultar o sociograma neste volume (página 100).
- 5 Guerreiro do Divino Amor, texto de parede da obra *O mundo mineral* (2019) para a exposição *Tecido social*.
- 6 Craig Owens, a partir de Walter Benjamin, em The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. **October**, n. 12, p. 68, 1980.



Jaime Lauriano Lucy Quezada

O trabalho do artista paulistano Jaime Lauriano é centrado em marcadores históricos que têm impacto profundo e contínuo na sociedade contemporânea brasileira: o colonialismo, a ditadura militar e a escravidão. Para o artista visual, formado no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, o uso de arquivos é fundamental para abordar essas questões, incrustadas na identidade nacional e incessantemente reimaginadas no Brasil atual.¹

Os trabalhos de Lauriano na exposição *Tecido social: arte e ativismo no Brasil contemporâneo* (ver imagens 12 a 15) são *Invasão* (2017), *America meridionalis: invenção, epistemicídio, contrato racial e genocídio* (2019) e *Bandeirante #1 e #2* (2019). Juntas, essas peças apresentam diferentes camadas de significado que auxiliam a compreensão do passado e do presente brasileiros. *America meridionalis* e *Invasão* fazem parte de uma série de obras em que o artista recria mapas, usando como ponto de partida as cartas náuticas feitas pelos colonizadores da América Latina, mas fazendo mudanças significativas nelas. Em contraste com os símbolos atribuídos a essas terras pelos colonizadores, Lauriano retrata objetos e escreve palavras específicas para ressaltar como a violência da colonização e da escravidão é uma realidade contemporânea.

A obra *America meridionalis*, feita com pomba branca, um tipo de giz usado em rituais de Umbanda e outras religiões afro-brasileiras, é um mapa da América do Sul, segundo a estrutura criada em 1630 pelo gravador e cartógrafo holandês Jodocus Hondius (figura 1; ver imagem 13). O mapa físico foi transformado por Lauriano a partir de sua forma original, saturada de informações geográficas, e transposto para uma superfície plana e branca, em que o artista optou por manter as palavras *Brasília* e *America meridionalis*. A inclusão desses termos é uma importante intervenção que aponta para os processos violentos de colonização (*epistemicídio, genocídio*), mostrando como o neocolonialismo está arraigado na identidade nacional

brasileira (*contrato racial, invenção*). No mapa original, o canto inferior esquerdo exibe uma imagem da cidade inca de Cusco, no Peru. Em seu lugar, o artista optou por posicionar três pequenas tiras de fita adesiva dourada.

Invasão segue a estrutura de um mapa colonial, exibindo apenas o território brasileiro (ver imagem 12). Em vez dos monstros que às vezes povoam o oceano na versão original desses mapas, Lauriano retrata uma série de veículos policiais e militares, como tanques, caminhões e helicópteros. Essas monstruosidades contemporâneas são acompanhadas pelas palavras *invasão, desocupação e reintegração*, como uma cantilena de conceitos para rastrear os diferentes estágios da colonização e de questões raciais contemporâneas no Brasil. Essas palavras e a cor vermelha da bandeira aludem ao Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra (MST), organização ativista formada no início dos anos 1970, em oposição à reforma agrária desigual da ditadura militar.² O MST é ativo na organização de milhares de pessoas, promovendo a redistribuição de terras improdutivas. A palavra *reintegração* também ressoa como a ficção de uma nação unitária, em que a escravidão e o racismo estrutural que resulta dela nunca são confrontados como um trauma social. Antes, prevalecem o extrativismo violento e a crueldade da violência policial, vinda do Estado. Dentre os muitos símbolos mostrados no interior do contorno do país, um é particularmente proeminente: a referência à rodovia Transamazônica, projeto de construção da principal rodovia do Brasil, que envolveu a desapropriação violenta



Figura 1. Hendrik Hondius, Jodocus Hondius e Gerhard Mercator. *America Meridionalis*. Inserção: *Mapa Cusco metropolis Peru*, edição de 1623. Gravura em metal, colorida à mão. Coleção: David Rumsey Map Collection, David Rumsey Map Center, Stanford Libraries.

de terras e a degradação ambiental durante o governo militar de Emílio Garrastazu Médici (1969–1974). Assim, Lauriano não apenas conecta o passado colonial distante à opressão atual, mas também constata elementos da ditadura militar que persistem no presente.

Bandeirante #1 e *Bandeirante #2* são pequenas esculturas que aludem aos homens que comandavam expedições coloniais em busca de ouro e tesouros no interior do Brasil, a partir do século XVI (ver imagens 14 e 15). Essas expedições, ou *bandeiras*, assim nomeadas porque seus integrantes de fato carregavam bandeiras, também eram uma forma de controle colonial – os bandeirantes capturavam pessoas escravizadas em fuga e massacraram povos indígenas.³ Lauriano evidencia como esses personagens aparentemente virtuosos, comumente tidos como heróis nacionais, fazem parte de um dispositivo maior de violência histórica que remonta à própria fundação da nação. Para construir essas figuras, o artista utiliza cartuchos de latão e de munição usados, como aqueles de que a polícia militar e as forças armadas brasileiras se valem. Esses homenzinhos, portanto, são símbolos da violência exercida em diferentes momentos da história brasileira. Eles representam a orquestração do genocídio contra pessoas negras e indígenas desde os primeiros momentos da colonização dos territórios até a brutalidade policial de hoje – uma dinâmica continuamente colonial e racista.

NOTAS

- 1 Minha compreensão do processo e do trabalho de Lauriano se aprimorou com o seminário e a palestra apresentados pelo artista na Universidade do Texas em Austin, em 11 e 12 de março de 2020. Sobre o uso de arquivos pelo artista, ver: Luiz Camillo Osorio em conversa com Jaime Lauriano. **Prêmio PIPA**: a janela para a arte contemporânea brasileira, 23 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://www.pipaprize.com/2019/08/luiz-camillo-osorio-in-conversation-with-jaime-lauriano/>>. Acesso em: 19/9/2023.
- 2 Agradeço a Eugenio Y. Arima, que aprofundou a conexão entre a obra *Invasão* os termos e imagens do MST em uma conversa com Maria Emilia Fernandez, em 25 de fevereiro de 2023. Para uma discussão sobre os termos e táticas de ocupação de terra, ver: ALDRICH, Stephen P. et al. Agronomic or Contentious Land Change? A Longitudinal Analysis from the Eastern Brazilian Amazon. **PLOS One**, v. 15, n. 1, 2020: e0227378. Disponível em: <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0227378>>. Acesso em: 19/9/2023.
- 3 Sobre a autoimagem de São Paulo como um estado bandeirante, ver: WEINSTEIN, Barbara. **The Color of Modernity**: São Paulo and the Making of Race and Nation in Brazil. Durham, NC: Duke University Press, 2015.



Maré de Matos Chasitie Brown

A prática artística de Maré de Matos tem a poesia como um veículo expressivo para imaginar futuros decoloniais. Ao vincular palavra, imagem, som e corpo, a artista cria narrativas afetivas que falam a partir da perspectiva do sujeito negro marginalizado, fazendo uso de diversos meios: fotografia, têxteis e instalações multimídia. Seus interesses artísticos refletem sua criação e educação formal. Nascida em um ambiente predominantemente branco em Minas Gerais, a artista fez bacharelado em Artes Visuais na Universidade do Estado de Minas Gerais (2009) e mestrado em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco (2019). Atualmente reside em São Paulo, onde está concluindo seu doutorado na Universidade de São Paulo.

A instalação multimídia *Fundamento* (2019) traz seu poema com o mesmo título (ver imagem 16). Aqui, Matos sonha com mundos anteriores à violenta dominação do colonialismo no Brasil. Ela experimenta formas e tipografias, escrevendo as palavras do texto em diferentes fontes desenhadas por ela e em diversas mídias, incluindo tecidos, blocos de madeira, tijolos e telas de acrílico emolduradas. Como observadores, somos encorajados a desacelerar nossa leitura e considerar o peso de cada palavra. Um monitor de vídeo acompanha o texto e mostra Léo Castilho, arte-educador e intérprete da língua brasileira de sinais (libras), performando o poema em libras enquanto a artista o lê em voz alta em português. Ao longo de toda a instalação, *tablets* espaçados reproduzem trechos curtos em *loop* da mesma performance. A artista nos convoca a considerar a relação entre performance, oralidade e linguagem, enquanto lemos a poesia de uma nação cujas ambições coloniais de pátria produziram uma língua e a violência estratégica, vista, ouvida e sentida.¹

Nas fotografias de *História* e *Racismo*, assim como em *Fundamento*, Matos faz uso dos afetos da linguagem para vocalizar histórias brasileiras silenciadas. Ela descreve esses trabalhos como

“performances fotográficas”, que fazem parte da série em andamento *Antibandeirante* (ver imagens 17 e 18). Nesses trabalhos, iniciados em 2019, a artista explora a relação entre espaço e memória histórica através da fotografia e do corpo. Em *História*, Matos aparece firmemente enraizada na base do tronco de uma grande árvore. Ela segura uma faixa branca que cobre seu corpo, exceto os pés e mãos, em que se lê “A história é uma ficção”, em tinta preta e vermelha. Aqui, a artista questiona a construção de histórias nacionais que violentam os corpos e o meio ambiente.² Da mesma forma, em *Racismo*, ela chama a atenção para o racismo estrutural antinegro. Segurando uma faixa branca com a frase “O racismo é uma tradição”, ela permanece do lado de fora da Academia Pernambucana de Letras, uma das primeiras sociedades literárias de elite estabelecidas no Brasil. Como um protesto silencioso e poderoso, seu gesto exige que o Estado reconheça sua responsabilidade na tradição e inscrição do racismo.

Finalmente, em *Mais nascimento que morte* (2021-2022), Matos emprega a poética visual da abstração para explorar as políticas de vida e morte (ver imagem 19). Duas faixas de tecido, uma branca e outra preta, são penduradas lado a lado. A faixa branca é bordada com formas retangulares coloridas e significa vida, enquanto o pano preto, entremeado por pedaços brancos de tecido, representa a morte. Aqui, o branco da vida é usurpado pela escuridão da morte, uma recordação assombrosa de como o Estado brasileiro exerce o controle necropolítico por meio de políticas estruturais que determinam quem vive e quem morre.³

A língua e o texto são os fundamentos arquitetônicos do trabalho artístico de Matos, operando como meios de criticar as práticas excludentes da política racial brasileira. Ao incorporar a performance, a fotografia e a linguagem visual da abstração em suas obras, ela extrai os registros afetivos da língua, lembrando-nos da humanidade das emoções. Ao criar espaços íntimos para a reflexão, seu trabalho nos convida a lamentar, amar e sentir.

NOTAS

- 1 Para uma excelente discussão sobre a relação entre performance e oralidade em referência à produção artística nas Américas continentais, ver: TAYLOR, Diana. **The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas**. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- 2 O comentário de Maré de Matos sobre a natureza fictícia da história também remete às críticas do historiador haitiano Michel-Rolph Trouillot sobre as histórias nacionais e os silêncios dentro dos arquivos. Ver: TROUILLOT, M. **Silencing the Past: Power and the Production of History**. Boston: Beacon Press, 1995. Para uma análise sobre as práticas institucionais de marginalização do museu e sua relação com narrativas históricas excludentes, ver: PEDROSA, Adriano. *History, Histórias*; In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (orgs.). **Histórias afro-atlânticas**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2018, pp. 32–33.
- 3 Ver: MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 edições, 2018; SMITH, Christen A. **Afro-Paradise: Blackness, Violence, and Performance in Brazil**. Urbana: University of Illinois Press, 2016; e SILVA, Denise Ferreira da. *Ninguém: direito, racialidade e violência*. **Metrium**, v. 9, n. 1, pp. 67–117, 2014.



Aline Motta Jennifer Sales

A prática de criação da artista brasileira Aline Motta combate a perda e a fragmentação das narrativas afro-atlânticas como resultado da escravidão e do colonialismo. Em ressonância com o conceito de “fabulação crítica” da escritora Saidiya Hartman, Motta mobiliza estratégias narrativas para confrontar a ausência e a violência no arquivo.¹ Em forma de literatura, fotografia, vídeo e instalação, a artista especula sobre seu próprio passado matrilinear a fim de inverter hierarquias sociais arraigadas na sociedade brasileira.

Nascida em Niterói, no Rio de Janeiro, estudou Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro e depois produção cinematográfica na New School, em Nova York. Trabalhou na indústria do cinema comercial antes de ser contemplada com a bolsa Rumos Itaú Cultural (2015–2016), que lançou sua carreira artística. Motta sintetiza múltiplas linguagens audiovisuais para, como ela diz, “chegar a formas”, identificando a melhor maneira de compor um *frame* cinematográfico com o máximo impacto.² Assim, ela sobrepõe cuidadosamente a fotografia, a narração e a performance em um “veículo para a incorporação”, de maneira a afirmar a presença de suas antepassadas no tempo e no espaço.³ Uma meticulosa pesquisa em arquivos, visitas a lugares e histórias orais culminam em uma série de vídeos que levam o espectador a uma viagem ao Brasil, a Portugal e ao continente africano.

Para a exposição *Tecido social: arte e ativismo no Brasil contemporâneo*, a artista apresenta uma videoinstalação com seis canais e a série fotográfica que a acompanha, *Trilogia* (2017–2019), composta pelas obras *Pontes sobre abismos* (2017), *Se o mar tivesse varandas* (2017), e *(Outros) Fundamentos* (2017–2019) (ver imagens 20–28). *Pontes sobre abismos* segue o enalço de um segredo familiar sobre o abuso e abandono de sua bisavó Mariana, que gestou a neta da família branca de elite Pereira de Souza – sua avó, Doralice. As cenas intercalam uma fábula, achados das

colunas de jornais da alta sociedade e a transposição para o ambiente natural de fotografias impressas e ampliadas de suas antepassadas na linhagem materna. As imagens dessas mulheres reverberam, ativas pela terra, pela água, pelo vento e pela luz, afirmando sua existência e resiliência – um gesto potente contra o apagamento. *Se o mar tivesse varandas* e (*Outros*) *Fundamentos* rastreiam até mais longe a linha genealógica da artista, em busca de reconhecimento e parentesco entre o Brasil e a África.⁴ Especificamente, sua narração atua como uma forma de chamado e resposta, na esperança de se conectar com origens ancestrais. Águas, espelhos e pontes parecem estabelecer uma afinidade entre pessoas e lugares díspares, não apenas de maneira genealógica, mas também por meio de experiências compartilhadas.⁵

Dentro da instalação imersiva da trilogia, cada vídeo é seguido de um interlúdio do mar ondulante: um repositório de memória, um contador e guardião do tempo. Assim como em sua primeira exposição individual, *Memória, viagem e água* (2020–2021) no Museu de Arte do Rio, a artista traz a Kalunga, o limite aquático entre os vivos e os mortos, a partir das cosmologias centro-africanas e afro-brasileiras, evocando ciclicidade, transmutação e a possibilidade de retorno.⁶ Da mesma forma, seu livro, *A água é uma máquina do tempo* (2022), flui entre a memória e a documentação – conjugando mapas, fotografias e material de arquivo – para relatar histórias traumáticas de sua mãe e sua família no Rio de Janeiro após a abolição, bem como acontecimentos coletivos dos dias atuais.⁷ Em última análise, as fabulações interdisciplinares de Motta permanecem abertas, prontas para que quem observa ou lê costure os fragmentos, gerando suas próprias associações e interpretações. Por meio de um processo de escavação, acumulação e criação, Motta oferece uma forma de “reimaginar criticamente a partir do arquivo”, como afirma Kênia Freitas: nunca preenchendo as lacunas, mas articulando a perda e a possibilidade de cura como um método sociopolítico para um futuro alternativo.⁸

NOTAS

- 1 Kênia Freitas conecta o trabalho de Aline Motta ao de Saidiya Hartman. Posteriormente, Motta afirmou que a proposta de Freitas foi uma revelação e uma conexão que ela não tinha feito anteriormente. Ver HARTMAN, Saidiya. *Vênus em dois atos*. **Revista Eco-Pós**, v. 23, n. 3, pp. 12–33, 2020; FREITAS, Kênia. *Afro-fabulações e opacidade: as estratégias de documentário do negro brasileiro contemporâneo*. In: RICARDO, Laécio (org.). **Pensar o documentário**: criação de textos para um debate. Recife: Editora UFPE, 2020, p. 204; e MOTTA, Aline. Aline Motta: Sobre Pontes, podcast **No programa de hoje**, outubro de 2020. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/4EClhlITSfVaruuJseMp4a?si=6dd9450c9ba74738>>. Acesso em: 21/9/2023.
- 2 MOTTA, Aline. Episódio #3–Aline Motta, podcast **Fotoforma**, agosto de 2020. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/1dfoKYcogkCiw7gFlKVQc4?si=eb1eb96f34df4f50>>. Acesso em: 21/9/2023.
- 3 FERNANDEZ, Maria Emilia. Reimagined Family Ties: Redressing Memory through Photography in Aline Motta’s *Pontes sobre abismos* and *Filba Natural*. **Mistral: Journal of Latin American Women’s Intellectual & Cultural History**, v. 2, n. 1, p. 2, 2022. <<https://doi.org/10.21827/mistral.1.39899>>.
- 4 O título *Se o mar tivesse varandas* tem origem em um verso bem conhecido de uma quadra, tradicional forma poética portuguesa. Recitadores ou cantores costumavam improvisar para completar uma estrofe de quatro versos com o mesmo refrão, neste caso, “se o mar tivesse varandas”. A propósito da improvisação da artista e da subversão desse verso, ver: BATISTA, Lorena Galery. *A casa enquanto paisagem na obra de artistas brasileiras: Rosana Paulino, Conceição Evaristo e Aline Motta*. **Palíndromo**, v. 12, n. 28, pp. 43–45, setembro–dezembro de 2020. <<https://doi.org/10.5965/2175234612282020035>>.

- 5 FERNANDEZ, Maria Emilia. Op. cit., pp. 1–2.
- 6 A exposição de 2020 no Rio de Janeiro foi a segunda ocasião em que Aline Motta expôs sua *Trilogia*. A videoinstalação em seis partes fez sua estreia em *Em três tempos: memória, viagem e água*, com curadoria de Alexandre Araújo Bispo, no Centro Cultural TCU, em Brasília, em 2019.
- 7 MOTTA, Aline. **A água é uma máquina do tempo**. São Paulo: Fósforo/Luna Parque, 2022.
- 8 FREITAS, Kênia “Afro-fabulações e opacidade”, p. 221.



Lais Myrrha Pilar Dirickson Garrett

Por meio de uma prática multivalente que atravessa escultura, gravura, colagem, fotografia e vídeo, Lais Myrrha explora o paralelo e o paradoxal. Sua obra oferece pontos de entrada alternativos para a história brasileira, buscando subverter as imagens e narrativas canonizadas como verdade hegemônica na consciência coletiva nacional.¹ Como artista e crítica social, seus principais interesses são os mecanismos de narrativização e as maneiras como os regimes de conhecimento são comunicados pelos espaços que ocupamos e pelas imagens que vemos. Seus trabalhos anteriores envolvem a transfiguração de mapas, bandeiras, jornais e noticiários de televisão, a fim de provocar reflexões sobre a produção da história e de imaginários culturais compartilhados. Muitos de seus projetos recentes interrogam abertamente a arquitetura e o ambiente construído, sobretudo como uma maneira de destrinchar as nuances do modernismo brasileiro e expor como a arquitetura moderna, como dispositivo do Estado, traduziu no século XX as matrizes coloniais de poder.

Nas séries *Dupla exposição* (2022) e *Reparação de danos* (2016), que fazem parte da exposição *Tecido social: arte e ativismo no Brasil contemporâneo*, a artista faz colapsar campos de espaço e tempo para revelar os fios persistentes da colonialidade que assombram os templos da modernidade e os espaços de governo do Brasil (ver imagens 30–38, 40–43).² Em *Dupla exposição (cena #2)*, a segunda cena de sua série fotográfica, somos confrontados com uma visão externa do Palácio do Planalto (local de trabalho oficial do presidente, projetado por Oscar Niemeyer em 1958), justaposta com a pintura *Coroação de Dom Pedro I*, de Jean-Baptiste Debret (1828), que ocupa o edifício vizinho, o Palácio Itamaraty (Ministério das Relações Exteriores), remetendo especificamente ao início do período imperial no Brasil (ver imagem 40). Aqui, um símbolo monumental do modernismo brasileiro é visualmente enredado com

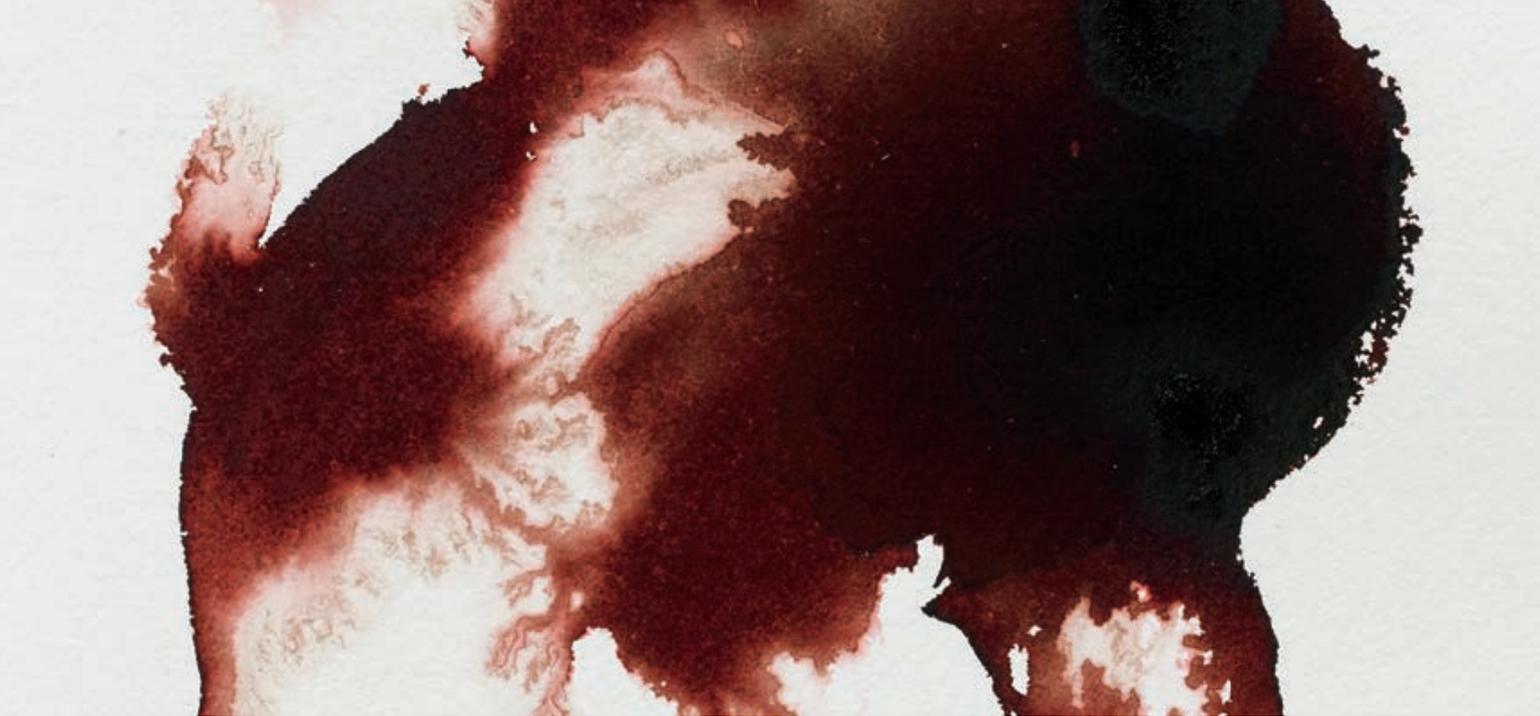
uma representação pintada de um regime altamente racializado e euromimético. As imagens provocantemente sobrepostas pela artista tornam visíveis as relações de poder obscurecidas pela mão da história, gerando novas contramemórias enquanto revelam o que pode haver para além das narrativas de progresso e modernidade impostas pelo Estado brasileiro. Ao identificar uma corrente subjacente de “confusão institucional”, como observou o historiador da arquitetura Fernando Luiz Lara, suas colagens tornam palpável a dissonância entre as aspirações utópicas do projeto modernista brasileiro e as realidades sociopolíticas contemporâneas do país.³

O vídeo *Bestiário* (2005) fundamenta uma de suas investigações mais antigas sobre significação material e imaterial, reunindo imagens sobrepostas de visitas papais, manifestações políticas e noticiários do horário nobre, compondo um holograma caótico da vida moderna (ver imagem 29).⁴ À medida que o vídeo avança, a pilha de imagens em camadas se torna mais frenética e cacofônica, até que a forma audiovisual de um âncora de telejornal aparece como uma multidão unificada. Reconhecível como um compêndio de artifício, *Bestiário* desmantela signos e símbolos cotidianos em uma narrativa de semelhança, imitando o processo pelo qual partes heterogêneas são destiladas nas paisagens visuais e sonoras que compõem um espaço-nação.

Apesar das diferenças de conteúdo e materialidade, o corpo de trabalho de Myrrha é atravessado por uma compreensão rigorosa e um uso preciso dos materiais.⁵ Em conjunto, sua prática revela a violência que subjaz à história do ambiente construído no Brasil, elucidando os sistemas de comunicação que constroem, ampliam e destroem nossas percepções de tempo e lugar. No entanto, como lembra sua gravura *Um futuro construído* (2018), o futuro também é um ambiente construído: os mitos de modernização do Brasil, a artista prescreve, estão prontos para ser escavados e substituídos por narrativas que abrem espaço para uma pluralidade de passados, presentes e futuros (ver imagem 39).

NOTAS

- 1 Em uma fala de 2019, Myrrha afirma que vê em seu trabalho a “possibilidade de se lançar em áreas de instabilidade nas quais a lógica convencional parece falhar e a história oficial aparece como uma versão suspeita, deliberada, incompleta ou parcial”. *Portfolio* (2019), Le Cube: independent art room, Rabat. Disponível em: <https://lecube-art.com/wp-content/uploads/2018/06/Portfolio-Lais-Myrrha_2019.pdf>. Acesso em: 21/9/2023.
- 2 Para definições de colonialidade, ver, por exemplo, QUIJANO, Aníbal; WALLERSTEIN, Immanuel. *Americanity as a Concept, or the Americas in the Modern World-System*. **International Social Science Journal**, v. 44, n. 4, pp. 549–557, 1992.
- 3 LARA, Fernando Luiz. Fernando Lara entrevista Lais Myrrha (conversa gravada), 5 de outubro de 2022, Universidade do Texas em Austin, Faculdade de Arquitetura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qT_NUCI3XIQ&ab_channel=FernandoLara>. Acesso em: 21/9/2023. Agradeço a Fernando Lara por me fornecer acesso à gravação dessa conversa.
- 4 *Bestiário* é um tipo de taxonomia visual de animais reais ou míticos, muitas vezes acompanhado por uma prescrição moral, popularizado durante o período medieval.
- 5 Trabalhos notáveis e de grande repercussão que exploram noções de escala, materialidade e espaço incluem o *Projeto Gameleira 1971*, exibido no Pivô São Paulo (2014), e *Dois pesos, duas medidas*, apresentado na 32ª Bienal de São Paulo (2016).



Antônio Obá Thiago Ferreira

Natural da Ceilândia, cidade da periferia de Brasília, Antonio Obá é artista plástico e arte-educador. Por meio de uma gama variada de processos, como desenho, pintura, escultura, fotografia, gravura, intervenções, instalação, vídeo e performance, sua prática gira em torno da afirmação do corpo, na tentativa de tornar o corpo presente. Sua busca culmina em uma reflexão sobre a identidade que oscila entre uma memória íntima e um contexto social maior. O artista percorre questões diversas como negritude, racismo, processos de aculturação, miscigenação, rituais religiosos, sincretismo e erotismo, e questiona como essas dinâmicas afetam o indivíduo. A propósito da centralidade e multivalência do vínculo entre o ritual e o corpo, afirma: “Tenho uma inclinação para rituais e a relação que eles estabelecem com o corpo, enquanto representação e transfiguração do mesmo. E sua relação quase erótica com isso também. Envolvem muitas questões de interdição e perversão que, a meu ver, colocam-se em antíteses, valores díspares dialogando em um mesmo espaço, em um mesmo corpo”.¹

Obá foi criado em um lar católico devotado e, desde o início de sua produção, aborda o legado não reconhecido do colonialismo e da escravidão no catolicismo e a reprodução mais ampla de práticas sociais violentas. Nicole Smythe-Johnson considera que “suas obras não criticam nem celebram as tensões inerentes ao afro-catolicismo. Antes, elas reproduzem memórias de uma relação intensa, íntima e complexa com uma fé que é ao mesmo tempo familiar e reconfortante, como a cozinha de sua mãe, e violentamente invalidadora”.²

Em 2015, Obá apresentou três vezes a performance *Atos da transfiguração – desapareção ou receita para fazer um santo*. Nessas apresentações, ele moía uma estátua de gesso da Virgem

Aparecida, a madona negra e santa padroeira do Brasil, e derramava o pó branco sobre seu corpo nu (figura 2).³ Dois anos depois, vídeos editados da performance foram divulgados na internet por grupos de direita.⁴ A reação hostil forçou o artista ao exílio do Brasil em 2017. Sua saída do país ocorreu na esteira de uma série de ataques de grupos de extrema direita contra manifestações culturais no Brasil, com o intuito de provocar pânico moral. Esses episódios culminaram na censura da exposição *Queermuseu*, organizada pelo Santander Cultural em Porto Alegre.⁵ Possivelmente, a polêmica prolongada contra a expressão cultural fortaleceu o discurso fascista no Brasil.⁶ *Et verbum* (2011), a obra de Obá incluída no *Queermuseu*, consistia em hóstias de comunhão inscritas com nomes de partes do corpo, como “vulva” e “língua”.

Embora a iconoclastia tenha um papel importante no universo de Obá, Roberto Conduru propôs, de forma bastante persuasiva, que ao artista “interessa mais a iconofilia, a possibilidade de sobrevivência e reinvenção da imagem”.⁷ Em seis aquarelas intituladas *Mãe* (2017), apresentadas na exposição *Tecido social: arte e ativismo no Brasil contemporâneo*, ele cria formas fugazes de um corpo feminino, que são ao mesmo tempo icônicas e reminiscências de uma aparência distante, imprecisa e orgânica (ver imagens 44–49). As aquarelas fazem parte de uma série maior, muitas delas sem título, e nas quais os sujeitos são indeterminados. As pinturas foram feitas enquanto o artista estava no exílio e foram traçadas a dedo, em contato direto com o papel.⁸ Por meio das aquarelas, ele retrata o corpo a caminho de uma certa dissolução. Obá afirma que essas obras abordam “a ideia de uma sombra... algo que já não é nem homem nem mulher... Foi um processo de interiorização, uma necessidade de reorganizar esse corpo fragmentado. Não é mais um autorretrato”.⁹ A exploração das “escritas de si” e os mecanismos de racialização são temas recorrentes em sua rica produção multimídia.¹⁰ O artista estuda a resistência das autoimagens às representações produzidas por outros, em uma manobra interminável entre reivindicar uma identidade e não ser reduzido a ela.



Figura 2. Antônio Obá. *Atos da transfiguração – desapareção ou receita para fazer um santo*, 2015. Imagem da documentação em vídeo da performance. Cortesia do artista e Mendes Wood DM, São Paulo, Bruxelas, Nova York. Copyright do artista.

NOTAS

- 1 Antonio Obá, citado em “Antônio Obá”, **Brasília**: memória e invenção, sem data. Disponível em: <<https://brasilia.memoriaeinvencao.com/antonio-oba/>>. Acesso em: 21/9/2023.
- 2 SMYTHE-JOHNSON, Nicole. Amplifying Syncretism: Antonio Obá’s Dialectical Conception of Brazil. **MODOS**: Journal of Art History, v. 6, n. 1, p. 600, 2022.
- 3 As apresentações ocorreram em Brasília, no Elefante Centro Cultural, e no Rio de Janeiro, como parte de uma exposição individual. CONDURU, Roberto. **Antônio Obá**: (In)corporações. Rio de Janeiro: Galeria Cândido Portinari / Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2015. Posteriormente, o artista se apresentou em outros dois locais. Ver: DINIZ, Cláudio Lopes. **Arte Afro-Brasileira e performance**: uma reflexão sobre a obra de Antônio Obá. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 2018, pp. 38–48.
- 4 Ver: BASCIANO, Oliver. Death Threats and Denunciations: The Artists Who Fear Bolsonaro’s Brazil. **Guardian**, 7 de novembro de 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/nov/07/brazil-artists-death-threats-censorship-intimidation-jair-bolsonaro>>. Acesso em: 21/9/2023.
- 5 A exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, foi acusada de sacrilégio, pedofilia e zoofilia. Cinco obras foram particularmente visadas: *Cruzando Jesus Cristo com deusa Shiva* (1996), de Fernando Baril; *Adriano Bafônica e Luiz França Sbe-bá* (2013) e *Travesti da lambada e deusa das águas* (2013), de Bia Leite; *Et Verbum* (2011) de Antonio Obá; e *Cena interior II* (1994) de Adriana Varejão.
- 6 Para considerações sobre a recente censura ao universo da arte brasileira, ver: DUARTE, Luisa (org.). **Arte censura liberdade**: reflexões à luz do presente. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. A propósito da cobertura de imprensa da censura da exposição *Queermuseu* como uma tática de guerra cultural, ver: MARTÍ, Silas. Caso da *Queermuseu* corre o risco de se tornar triste rotina no país. **Folha de São Paulo**, 12 de setembro de 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1917632-caso-da-queermuseu-arrisca-se-tornar-triste-rotina-no-pais.shtml>>. Acesso em: 21/9/2023.
- 7 CONDURU, Roberto. Op. cit., p. 6.
- 8 Conversa entre MacKenzie Stevens, Matthew Wood, Renato Silva e Nancy Brown da Mendes Wood DM em Nova York, 10 de dezembro de 2021.
- 9 Antonio Obá, citado em: MARTÍ, Silas. Exilado após ameaças de religiosos, brasileiro expõe em Nova York. **Folha de São Paulo**, 29 de maio de 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/exilado-apos-ameacas-de-religiosos-brasileiro-expoe-em-nova-york.shtml>>. Acesso em: 21/9/2023.
- 10 BARROS, Janaína. *Fecha Corpo/Body-Close: Transmutation of Memory and the Performativities of the Sacred* in Antonio Obá. In: **Mendes Wood DM presents Antonio Obá at Foire internationale d’art contemporain (FIAC) 2019**. São Paulo: Mendes Wood DM, 2019. Disponível em: <<https://mendeswooddm.com/user/library/documents/main/antonio-oba-selected-texts.pdf>>



Rosana Paulino Martha Scott Burton

Há mais de vinte e cinco anos, Rosana Paulino desenvolve uma prática artística expansiva que explora a representação visual e as experiências de pessoas negras brasileiras, especialmente mulheres, por meio do legado e da história de escravidão e colonialismo de ocupação do país. Com vasta formação em gravura, a artista faz uso de uma ampla gama de meios: desenho, colagem, processos de impressão variados, costura e bordado (que aprendeu com sua mãe), além de instalação, escultura e vídeo.¹ Sua iconografia é diversa e aproxima, por exemplo, linhas fluidas de leite materno, menstruação, teias de aranha e raízes de ilustrações científicas, referências ao tráfico transatlântico de escravizados e mais. O corpo e a memória histórica são marcos fundamentais em seu trabalho, os quais ela investiga e reitera ao percorrer arquétipos do poder feminino negro. Sua obra examina as construções psicossociais das mulheres negras no tecido social brasileiro, renarrativizando fotografias coloniais do século XIX, produzidas para fins supremacistas brancos.

Em diversas séries, Paulino hibridiza o humano e o animalesco em criaturas simbólicas e metafóricas. Em *Tecelãs* (2003), ela se inspira em memórias de sua mãe bordando com outras mulheres em silêncio – “como aranhas” – e esculpe mulheres-bichos-da-seda em faiança e terracota, parcialmente envoltas em algodão (ver imagem 50), que se contorcem na parede.² Muitas têm fileiras de seios, como tetas, e fios saindo de suas bocas. Aterrando a instalação, dezenas de pequenos vasos irregulares, fortemente texturizados, evocam ninhos ou uma colmeia. As criaturas lutam para emergir de seus casulos, talvez em estado de evolução e transformação. Mas, se considerarmos que o processo produtivo comercial de seda consiste em matar bichos-da-seda depois de terem produzido esse precioso recurso de luxo, de maneira a colher um produto de maior qualidade, então o trabalho

se torna um comentário sobre a extração multifacetada de trabalho e recursos das mulheres negras.

Ao sondar “arquetipos da sabedoria feminina” fundamentadas em cosmologias afro-brasileiras, indígenas e outras, seus trabalhos recentes *Jatobá* e *Búfala* trazem mulheres fortalecidas por sua conexão com o mundo natural, evocando uma plenitude fecunda.³ *Jatobá* (2019), uma série de aquarelas de dimensões variadas, retrata mulheres negras ligadas à terra, suas pernas se expandindo como troncos e se estendendo na forma de raízes (ver imagens 59 e 60). Elas seguram maços de folhas e vegetais em suas mãos, de onde crescem finas gavinhas que pendem em cascata. Esses brotos se assemelham ao fluxo de leite materno, remetendo à série *Ama de leite* (2005), mas lançados de maneira mais nutritiva (figura 3). No livro de artista *Búfala e senhora das plantas*, as figuras de *Jatobá* são pareadas com poderosas búfalas, fazendo referência à orixá Oyá, ou Iansã, no Candomblé, a guerreira que comanda tempestades, e também à deusa hindu Kali, que simboliza a destruição e o renascimento (ver imagem 61). A artista pensa em *Búfala* como “liberdade, sexualidade saudável e determinação”, em uma “tentativa de usar novos parâmetros para pensar sobre o que é ser [uma mulher negra] em um país como o Brasil”.⁴

Em *Tecido social* (2010), que inspirou o título desta exposição, Paulino investiga o imaginário social da mulher negra como empregada doméstica, enfermeira, babá e objeto de prazer sexual e exploração – temas recorrentes em sua prática (ver imagem 51). *Monotipias*



Figura 3. Rosana Paulino. *Ama de leite n. 1*, 2005. Terracota, plástico e fitas de cetim. 32 × 17,5 × 8,2 cm. Coleção particular. Cortesia da artista e Mendes Wood DM, São Paulo, Bruxelas, Nova York. Fotografia: Isabella Matheus.

de armas e retratos de presas denotam as altas taxas de violência – doméstica e de outros tipos – e a criminalização e o encarceramento desproporcionais. Um feto no útero faz referência à exploração reprodutiva, e uma modelo *pin-up* denuncia a contínua hipersexualização. Diversas imagens evocam o trabalho forçado de babás, incluindo a inquietante fotografia de Jorge Henrique Papf (cerca de 1899) em que uma criança branca posa montada na babá negra, que a sustenta tensamente nas costas. Essas imagens são produzidas como silhuetas, sugerindo o caráter anônimo e substituível dessas figuras, bem como a recusa de semelhantes representações. Da mesma forma, Paulino cobre os olhos de várias figuras, evocando tanto a censura, quanto as tarjas de privacidade, um elemento que atravessa sua prática. Outra técnica recorrente aplicada em *Tecido social* é a materialização da linha impressa por meio de um fio exposto e da sutura rústica de peças de tecido. A artista remenda os panos de modo a enrugá-los e esticá-los tensionando os fios, criando a imagem de um tecido social fragmentado e precário e de uma integração violenta.

Na década de 2010, Paulino se envolveu especialmente com a fotografia como matéria-prima, apropriando-se e intervindo nos chamados retratos forenses e em retratos de estúdio de mulheres e homens africanos feitos no século XIX. As pessoas retratadas, algumas das quais podem ter sido escravizadas, aparecem sem nome e muitas vezes despidas, tendo suas subjetividades apagadas e seus corpos espetacularizados.⁵ Essas imagens, tidas como “tipos” raciais, constituíram um novo modelo de documentação visual que representava as pessoas africanas e afrodescendentes como “o outro”, consolidando o papel da fotografia no fortalecimento do controle social colonial e contribuindo para a formulação de classificações raciais. Embora se interesse especificamente pelo passado e presente do Brasil, a representação racializada escavada pela artista informa a identidade nacional, a memória e a amnésia nas Américas.

Na série litográfica *Assentamento* (2012–2013), Paulino edita fotografias duras de Augusto Stahl, encomendadas por Louis Agassiz, a fim de romper a serialidade e a desumanização do tríptico original, em que uma mulher nua é identificada apenas pela origem “étnica”, “Mina Bari”.⁶ Em *Assentamento no. 2*, ela representa um feto no útero fluindo das pernas da mulher, conectado a um sistema radicular em expansão (ver imagem 52). Em *Assentamento no. 3*, ela desenha raízes que se espalham por debaixo da mulher e ramos que se tornam estrelas, estendendo-se para o alto a partir de sua coluna (ver imagem 53).⁷ Assim, a artista justapõe os horrores da escravidão com uma afirmação da construção formativa da nação brasileira pelas pessoas africanas escravizadas, e também com uma reinscrição gerativa da individualidade e da subjetividade nas mulheres.

As séries de colagens-gravuras *Paraíso tropical* (2017) e *A geometria à brasileira chega ao paraíso tropical* (2018) conjugam sua pesquisa continuada sobre as ciências naturais e o racismo científico, sua crítica da imagem internacional do Brasil como um “paraíso tropical” vendável e a desconstrução da representação fotográfica aplicada para ambos os fins (ver imagens 55–58). Nessa última série, Paulino sobrepõe ilustrações científicas da flora e da fauna nativas do Brasil e blocos de cor vermelha, amarela, azul e verde, fazendo referência a “essa suposta (que é falada até hoje) vocação brasileira para geometria”, importada da Europa e não da geometria de matrizes indígena ou africana.⁸ As fotografias de pessoas africanas e indígenas,

destinadas a naturalizar sua presença na paisagem para turistas anglo-europeus, não cabem dentro dessas caixas, mas, como ela explica, resistem e “rompem” com os moldes.⁹

Paulino usa essas mesmas fotografias em *Atlântico vermelho* (2017) – uma variação do *Atlântico negro* de Paul Gilroy – para associar explicitamente a economia do tráfico de pessoas africanas à diáspora da representação fotográfica de escravizados (ver imagem 54). Ela sinaliza o papel condutor de Portugal e a brutalidade da Passagem do Meio com imagens dos tumbeiros (os “túmulos flutuantes”, navios que levavam as pessoas escravizadas) e de azulejos portugueses, costurados com fios vermelhos agrupados que escorrem como sangue.¹⁰ Paulino usa ainda as fotografias de Stahl e, em outras duas ocasiões, um retrato de estúdio de uma mulher negra com um barril na cabeça, do fotógrafo João Goston. A foto foi tirada em frente a um cenário pintado que representa uma vegetação exuberante emoldurando a vista da costa. Segundo a análise de Krista Thompson em *An Eye for the Tropics*, trata-se de uma cena imaginada de uma “nativa pitoresca” no “paraíso”.¹¹ Uma versão da imagem foi manipulada para parecer um raio-X – uma inversão, seu negativo. Na outra, a artista recorta o rosto da mulher, deixando uma ausência e um vazio gritantes. Mais uma vez, o trabalho é unido pela sutura, os fios seguem até as bordas, como se sugerisse que um puxão poderia desmanchar tudo.

Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua faz uma leitura sensível do “vazio” na obra de Paulino, compreendendo a técnica da excisão como “metáfora para a falta de representação e para o não reconhecimento ou não pertencimento da população negra [...], como metáfora do autorreconhecimento, ainda que na dor compartilhada causada pela herança persistente e nefasta da escravidão”.¹² Da mesma forma, Paulino sutura ou carimba vendas sobre os olhos de algumas figuras, um gesto que indica sua falta de cidadania plena, ou seu status de “sombras de cidadãos”.¹³

A artista traz para o primeiro plano o que se mantém escondido, o que é ignorado e recusado. Ela se aproxima dessas imagens assombradas “de uma forma meio homeopática”, e afirma que, se na história da cultura visual “as imagens foram usadas para marcar uma posição de sujeição para o corpo negro, que seria mais músculo do que intelecto, então intervir nessas fotografias e alterar seus significados, para mim, tem um sentido de cura”.¹⁴ Por meio de um processo de refazer, inverter e inventar imagens de mulheres negras, algumas míticas, outras muito reais, ela recupera a memória ancestral ao vislumbrar a transformação e a liberdade.

NOTAS

- 1 Paulino fez bacharelado e doutorado em Artes Visuais, com ênfase em gravura, na Universidade de São Paulo, e especialização no London Print Studio e na residência Tamarind Institute.
- 2 Rosana Paulino, Rosana Paulino Artist Talk, Center for Latin American Visual Studies e Visual Arts Center, Universidade do Texas em Austin, 19 de fevereiro de 2020. Disponível em: <<https://www.facebook.com/utxaaah/videos/rosana-paulino/176857670278331/>>. Acesso em: 21/9/2023.
- 3 Rosana Paulino, citada em Bienal de Sydney, “Rosana Paulino”, 2020. Disponível em: <<https://www.biennaleofsydney.art/participants/rosana-paulino/>>. Acesso em: 21/9/2023.
- 4 Idem, *ibidem*.

- 5 Para um relato elucidativo de Rosana Paulino e sua perspectiva sobre a fotografia, ver: ANTONACCI, Célia. **Parede da memória:** Rosana Paulino, 2014. vídeo, 2:40–10:47 min. Disponível em: <<https://vimeo.com/111885499>>. Acesso em: 21/9/2023.
- 6 Para conhecer mais sobre Agassiz e seus esforços para estabelecer diferentes “tipos raciais” por meio de arquivos fotográficos, ver: MACHADO, Maria Helena P. T.; HUBER, Sasha. **Rastros e raças de Louis Agassiz:** fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje. São Paulo: Capacete Entretenimentos, 2010; e BARBASH, Ilisa; ROGERS, Molly; WILLIS, Deborah (orgs.). **To Make Their Own Way in the World:** The Enduring Legacy of the Zealy Daguerreotypes. Cambridge: Peabody Museum Press, 2020. Para mais sobre a diversidade étnica africana no Rio de Janeiro e as pessoas fotografadas por Agassiz, ver: GOMES, Flávio dos Santos. “Pure Race”: Africans and Ethnic Diversity in Nineteenth-Century Rio de Janeiro, **The Mirror of Race Project**, 8 de maio de 2012. Disponível em: <<http://mirrorofrace.org/gomes/>>. Acesso em: 21/9/2023.
- 7 “Assentamento” também significa fundamento; e faz referência ao lugar e à força do terreiro de Candomblé. Para uma análise perspicaz sobre os trabalhos de Rosana Paulino realizados sob o signo do assentamento, ver: FELINTO, Renata. **A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas:** estudos de produções e de poéticas. Tese de Doutorado, Instituto de Artes da Universidade de Estado de São Paulo, 2016, pp. 282–283; ARAÚJO, Flávia Santos de. Rosana Paulino and the Art of Refazimento: Reconfigurations of the Black Female Body. **Brasiliana: Journal for Brazilian Studies**, v. 8, n. 1–2, pp. 72–73, 2019; LEU, Lorraine. Settlement: Rosana Paulino and Black Women’s Insubordinate Geohistories. In: LEU, Lorraine; SMITH, Christen A. (orgs.). **Black Feminist Constellations:** Dialogue and Translation across the Americas. Austin: University of Texas Press, 2023.
- 8 Rosana Paulino, citada em “Rosana Paulino: Inside the Studio”, Mendes Wood DM, sem data. Disponível em: <<https://website-artlogicwebsite0032.artlogic.net/viewing-room/26-rosana-paulino-inside-the-studio/>>. Acesso em: 21/9/2023.
- 9 Idem, ibidem.
- 10 Passagem do Meio [Middle Passage] é o nome dado à travessia das pessoas escravizadas pelo oceano Atlântico. O nome se refere à jornada que constituía o meio do caminho entre o sequestro das populações em território africano e a sua chegada às colônias europeias. (N.T.)
- 11 THOMPSON, Krista. **An Eye for the Tropics:** Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque. Durham: Duke University Press, 2007.
- 12 BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. O vazio na obra de Rosana Paulino. In: PICCOLI, Valéria; NERY, Pedro (orgs.). **Rosana Paulino:** a costura da memória. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 155.
- 13 Rosana Paulino, depoimento em ANTONACCI, Celia. **A costura da memória: Rosana Paulino**, 2018, vídeo, 26:44 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uNEIJArBdKw>>. Acesso em: 21/9/2023.
- 14 Rosana Paulino, “In Conversation with Rosana Paulino: The Body Is a Political Issue”, entrevista por Victor da Rosa, trad. Zoë Perry. **Contemporary & América Latina**. 21 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/editorial/researcher-and-artist-rosana-paulino/>>. Acesso em: 21/9/2023.



Sallisa Rosa Eva Caston

Com uma prática multimídia que une cerâmica, escultura, instalação, ações na rua, desenho, fotografia e vídeo, Sallisa Rosa costura histórias de perda, resistência e retomada que recusam o arquétipo romantizado que o público não indígena geralmente espera de povos indígenas. Seus trabalhos, muitas vezes colaborativos, remapeiam o espaço colonial, gerando visualidades de futuros indígenas.¹ Ela descreve suas práticas do seguinte modo: “Eu sigo caminhando no escuro, mas o meu corpo brilha e ilumina o caminho. Caminho é o escrito que a natureza conta. A minha caminhada é para lembrar dos que tiveram que se esquecer”.²

As raízes são um tema recorrente em seu trabalho. A instalação interativa de argila *Raízes*, montada pela primeira vez em 2019, transforma o barro local em raízes arbóreas maciças (figura 4). O público agrega novas conexões à rede existente, vinculando-se pelo ato de criação. A série *Lembranças* (2021) é um conjunto de desenhos de sistemas radiculares feito com bico de pena, cinco dos quais foram exibidos em *Tecido social: arte e ativismo no Brasil contemporâneo* (ver imagens 63–67). As raízes são meticulosamente desenhadas em folhas de papel colorido, delicadamente suspensas no espaço e apartadas de qualquer contexto ecológico. O complexo sistema de raízes e seus caminhos irregulares evocam uma série de sistemas interdependentes, como os rios e seus afluentes ou as vias neurais. O título *Lembranças* sugere que os desenhos são uma forma de registro sentimental. A conotação familiar do termo “raízes” e a alusão nominal a lembranças indicam como a transmissão de histórias de pessoas e povos indígenas é um ato de resistência contra a ameaça de apagamento colonial.

Na série *Resistência* (2017–), a artista fotografou facões de amigos e familiares (ver imagem 62). As fotos têm uma composição semelhante: a lâmina, apontando sempre para a direita de quem olha, divide o quadro ao meio. Cada fundo, no entanto, nos oferece um vislumbre da



Figura 4. Público interage com a obra *Raízes*, de Sallisa Rosa, em 2019, na segunda Bienal do Barro, em Caruaru (PE), Brasil. Instalação em barro, arte interativa. Cortesia da artista. Fotografia: Geyson Magno.

diversidade de topografias e ambientes onde essas ferramentas são usadas. O projeto liga-se intimamente a práticas de arte de rua, como o lambe-lambe, um modo de aplicar cartazes nos muros para divulgar eventos, bem como mensagens políticas.³ No trabalho original e na iteração em andamento do projeto, a artista cola a série de facões em muros por todo o Rio de Janeiro. Em 2019, ela criou a primeira versão do projeto para um espaço artístico, organizando as fotos em um grande mural.

Resistência também tem raízes em uma práxis social: as intervenções de lambe-lambe destacam perspectivas historicamente marginalizadas no espaço

público. A escolha de fazer do facão o tema da série fotográfica sublinha a ubiquidade desse objeto no trabalho agrícola em comunidades indígenas e não indígenas. O facão também tem um papel simbólico proeminente para a resistência indígena e para a luta pelo direito à terra entre povos do campo e comunidades rurais em todo o Brasil.⁴ O trabalho de Rosa destaca não apenas a presença de povos indígenas em espaços urbanos, onde são frequentemente invisibilizados, mas sobretudo sua resistência ativa contra a usurpação do Estado.

NOTAS

- 1 Ver Sallisa Rosa, entrevista com Sandra Benites, em **América**: da série Supernova. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2022, p. 39. A instalação *Oca do futuro* foi montada na fundamental exposição *Dja guata porã: Rio de Janeiro Indígena* (Museu de Arte do Rio, 2017), com curadoria de Sandra Benites, Clarissa Diniz, José Ribamar Bessa e Pablo Lafuente, em colaboração com representantes das comunidades indígenas Guarani, Puri e Pataxó.
- 2 Sallisa Rosa, Memórias são presságios, em **América**: da série Supernova, op. cit., p. 23.
- 3 Ver: SILVA, Hertha Tatiely. **Desvios**: cartaz lambe-lambe, comunicação visual e arte nos espaços de trânsito. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5390>>. Acesso em: 21/9/2023. “Lambe-lambe” também remete aos fotógrafos de rua do início do século XX, que costumavam ficar em parques e fazer retratos a preços baixos. Na década de 1970, a profissão declinou rapidamente com a introdução de câmeras baratas, como as Polaroids. Ver: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Lambe-lambe: fotógrafos de rua em São Paulo nos anos 1970. **Google Arts & Culture**, sem data. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/story/lambe-lambe-the-street-photographers-in-são-paulo-in-1970s/KgWhczTDBudLLw>>. Acesso em: 21/9/2023.
- 4 Comunicação pessoal por e-mail de Rosa com MacKenzie Stevens, 20 de abril de 2023.



Memórias, histórias e ficções

O SOCIOGRAMA COMO MÉTODO

Catalina Cherñavvsky Sequeira

Inspirado no título do trabalho *Tecido social* (2010), de Rosana Paulino, o sociograma é um mapa conceitual que entrelaça momentos, pessoas e geografias do Brasil (ver página 100). Trata-se de uma tapeçaria de ideias que busca contextualizar os temas que prevalecem na exposição *Tecido social: arte e ativismo no Brasil contemporâneo*. O sociograma não pretende abarcar tudo; antes, ele é catalisado pelas sessenta e sete obras apresentadas na mostra. Na concepção de histórias alternativas, é preciso considerar que a compreensão ocidental moderna do tempo não é neutra nem apolítica. A constelação particular de ideias e eventos do sociograma convida quem visita a exposição ou lê este catálogo a repensar a temporalidade e refletir sobre como a história hegemônica tem apagado deliberadamente as realidades e cosmologias de comunidades negras e indígenas.



O sociograma é resultado de uma pesquisa realizada entre 2019 e 2022 por estudantes dos seminários de pós-graduação coordenados por Adele Nelson (ver página 100 e figura 5).¹ As pessoas participantes, em sua maioria estudantes de mestrado e doutorado em História da Arte na Universidade do Texas em Austin, traziam em seu repertório diversas pesquisas e especializações linguísticas. Algumas eram falantes de português ou leitoras com alguma experiência no Brasil, e outras eram brasileiras ou de ascendência brasileira.² A maioria, contudo, assumiu a tarefa de criar uma linha do tempo alternativa do ponto de vista de pessoas estranhas ao Brasil. Ao longo de três seminários, os estudantes debateram quais informações sobre a história e a sociedade brasileiras seriam necessárias para o público da exposição em Austin, que, com exceção do grande número de pesquisadores de estudos brasileiros da UT e da notável comunidade brasileira de estudantes de pós-graduação, não tem laços fortes com o país.

No primeiro seminário, os estudantes discutiram sobre como criar uma cronologia ilustrada para a exposição que não enquadrasse cada artista e seu trabalho de maneira historicista ou redutiva, nem recortasse os acontecimentos políticos e sociais atuais que pertencem a histórias mais longas, as quais incluem a invasão colonial, a escravidão, a ditadura militar e suas sobrevidas. Os estudantes concluíram que seria insuficiente mapear apenas as últimas duas décadas e o recente crescimento da extrema direita no país, e que as obras de cada artista só poderiam ser entendidas a partir de um recorte mais amplo e multivalente. Dois anos depois, no seminário de 2022, dei continuidade à pesquisa e ao trabalho feito por alunas e alunos anteriores e desenvolvi o esboço inicial do sociograma. Em meados de 2022, Maria Emilia Fernandez

Figura 5. Exposição do sociograma criado por Catalina Cheriavsky Sequeira e Maria Emilia Fernandez, com design de Hunter Thomas, 2022.

e eu elaboramos a versão completa do sociograma, em colaboração com o designer Hunter Thomas e com o aconselhamento de Adele Nelson e dos estudantes dos seminários anteriores.³

Diversos modelos e diálogos moldaram essa representação multidimensional do tempo, que também procura ser acessível e informativa para as pessoas visitantes. A exposição *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, exibida pela primeira vez em 2012 no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madri, foi uma fonte de inspiração. O coletivo responsável pela curadoria da exposição, a Red Conceptualismos del Sur, desejava “reverter o fluxo do dreno da memória” para apresentar “conceitualismos” latino-americanos, escapando de uma abordagem totalizante.⁴ Dois diagramas foram elaborados para contextualizar a mostra: o primeiro era um mapa conceitual ilustrado em forma de rede com os principais temas em questão; o segundo era uma linha do tempo linear que buscava estabelecer conexões transcronológicas por meio de múltiplas setas sobrepostas.

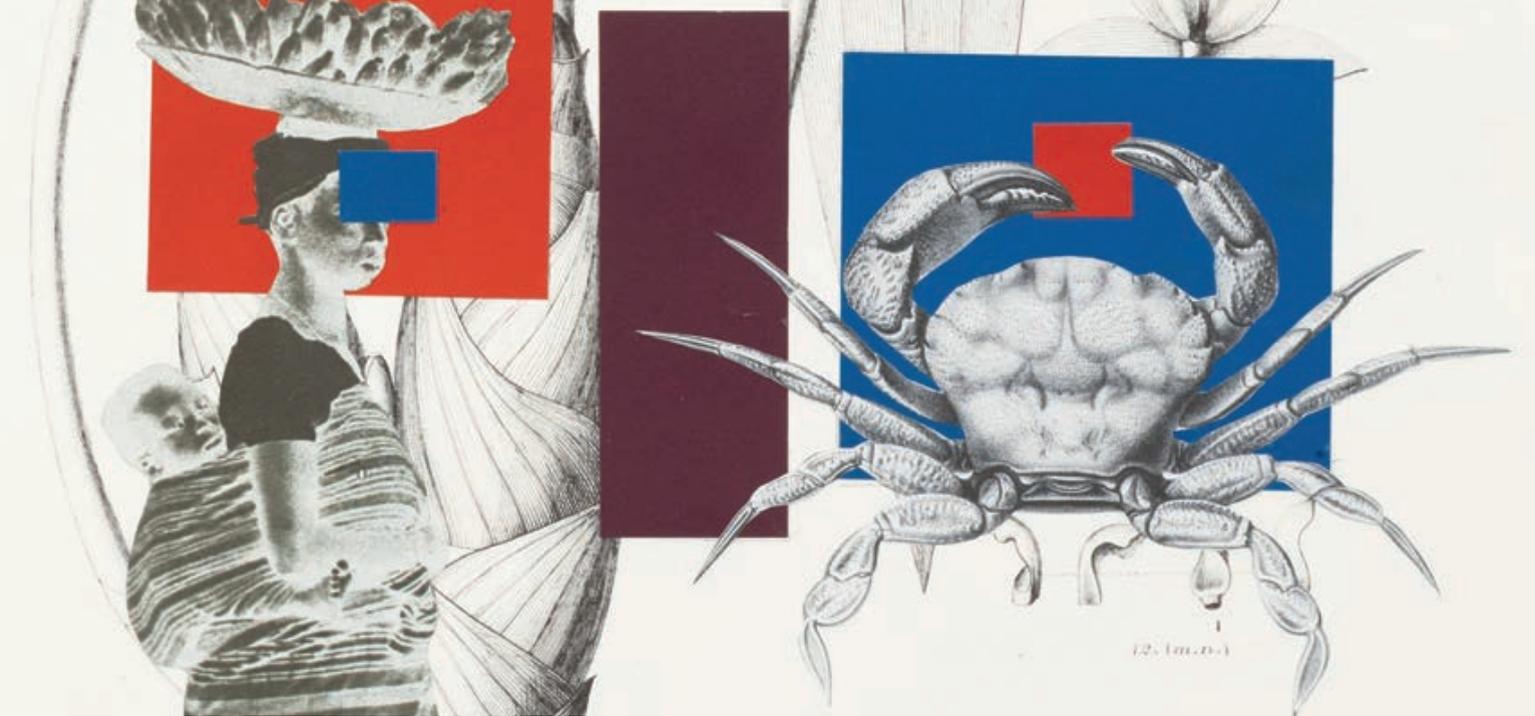
A exposição *Vaivém*, exibida no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2019, foi outra referência importante. O curador Raphael Fonseca convidava as pessoas visitantes a entender as ligações entre diferentes épocas, geografias e linguagens a partir de iconografias da rede, uma estrutura tradicionalmente indígena, que se move de maneira pendular.⁵ Também foram influências fundamentais: o trabalho de articulação contundente de Aline Motta sobre o que é apagado pela temporalidade linear ocidental em *Trilogia* (2017–2019); a compreensão de Castiel Vitorino Brasileiro do espaço museológico como colonial, e de suas obras como “espaços perecíveis de liberdade”; e a linha do tempo multimídia, não linear, de Denilson Baniwa, feita para a exposição *Dja guata porã: Rio de Janeiro indígena*, em 2017.⁶ Além disso, as conversas realizadas em 2021 com os artistas Christopher Cozier e Rosana Paulino, a curadora Carla Acevedo-Yates e a arquivista Rachel E. Winston elucidaram não apenas as distorções e os riscos para artistas do sul global que participam de exposições com enquadramentos nacionais ou regionais no norte global, mas também os perigos das linhas do tempo elaboradas para essas mostras: concebidas como didáticas, elas podem facilmente se transformar em dispositivos coloniais.⁷

No texto “Performances do tempo espiralar”, Leda Maria Martins explica como o corpo se torna o local através do qual o tempo se transforma na performance ritual. Ela afirma: “A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. [...] Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta”.⁸ Os artistas que participam de *Tecido social* não apenas desafiam nossa noção de tempo, mas, assim como Martins, nos convidam a conhecer outras formas de

compreender e incorporar a temporalidade. O sociograma é uma ferramenta pedagógica que busca fazer o mesmo, enfatizando os vínculos inextricáveis e insolúveis entre passado, presente e futuro.

NOTAS

- 1 Participaram do seminário: Chasitie Brown, Laurel Brown, Martha Scott Burton, Sara Carrillo, Eva Caston, Maria Emilia Fernandez, Thiago Ferreira, Devon Gerstenhaber, Jana La Brasca, Izzy Lee, Darren Longman, Victoria McCausland, Sean McPherson, Alexandra Mendez, Aja Edwin Mujinga, Caitlin O’Beirne, Lucy Quezada, Karina Salcido, Jennifer Sales, Marina Schneider, Nicole Smythe-Johnson, Grace Sparapani, Alejandra Valdez Carrasco, André Vechi e Catalina Cheriavsky Sequeira.
- 2 Das pessoas que participaram do seminário, duas eram estudantes de doutorado e pesquisadoras visitantes brasileiras na UT (Ferreira e Vechi); uma era brasileira e americana (Sales) e outras tinham passado longos períodos no Brasil, ou eram estudantes de português (Carrillo, Cheriavsky Sequeira, Fernandez, Longman, McPherson e Quezada).
- 3 Burton, Caston, Ferreira, Gerstenhaber, Quezada, Sales e Smythe-Johnson deram retornos generosos e sugeriram mudanças nas versões de trabalho do sociograma, assim como Clare Donnelly, ex-gerente de Exposições e Programas do VAC. O sociograma foi elaborado como um elemento didático que cobria a parede da última sala da exposição, que funcionava como sala de leitura e espaço de aprendizagem (ver páginas 98–99). Havia também uma seleção de livros e artigos relacionados aos temas; publicações de autoria dos artistas da exposição ou sobre seus trabalhos; um exercício pedagógico interativo, bilíngue (em inglês e espanhol), desenvolvido por Donnelly com a colaboração de Fernandez e Hunter Thomas; além de um código QR vinculado a uma bibliografia compilada por mim, Caston, Fernandez e Martins, disponível na página da exposição *Tecido social* no site do VAC. Para a bibliografia e a versão para *download* do sociograma, ver: <<https://utvac.org/event/social-fabric-art-activism-contemporary-brazil>>. Acesso em: 21/9/2023. O exercício interativo foi inspirado em uma atividade de arte-educação realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, vivenciada por Fernandez durante uma visita em abril de 2023. Trata-se de um fichário composto de perguntas, colocado para que as pessoas visitantes conheçam as galerias do acervo permanente.
- 4 “Red Conceptualismos del Sur Manifesto”, fevereiro de 2009, citado em: BORJA-VILLEL, Manuel. Introdução. In: LONGONI, Ana et al. (orgs.). **Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina**. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, p. 9.
- 5 FONSECA, Raphael (org.). **Vaivém / To-and-Fro**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2019.
- 6 Ver os textos sobre cada artista participante da exposição e as entrevistas com Castiel Vitorino Brasileiro e Aline Motta neste volume.
- 7 Acevedo-Yates, Cozier, Paulino e Winston participaram como palestrantes do Afro-Caribbean and Afro-Brazilian Art and Visual Culture Seminar [seminário de arte e cultura visual afro-caribenha e afro-brasileira] organizado por Eddie Chambers, George Flaherty e Adele Nelson, entre 17 e 19 de agosto de 2021, no Center for Latin American Visual Studies, UT Austin.
- 8 MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 84. Martins depois expandiu esse ensaio em um livro: MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.



Citação, tradução e representação

EXPOSIÇÕES DE ARTE BRASILEIRA NOS ESTADOS UNIDOS

Adele Nelson

Quando era estudante, fiquei impactada com as diferenças entre as práticas de citação incentivadas nos programas de pós-graduação em História da Arte nos EUA e no Brasil. Eu e meus colegas nos Estados Unidos fomos treinados para colocar em primeiro plano nossos argumentos, apoiados pelo trabalho de outros estudiosos, mas com nossas contribuições diferenciadas. Meus contemporâneos brasileiros se dedicavam com grande profundidade à discussão de estudos anteriores sobre seus temas, e esperava-se que soubessem discorrer não apenas sobre as narrativas nacionais, mas também sobre aquelas de pensadores europeus, latino-americanos e estadunidenses. O que mais me impressionou, como uma jovem escritora, foi a forma que essas citações tomavam: múltiplas, extensas, multilíngues e em bloco.

Aquilo que, a princípio, me parecia um estilo retórico – blocos de texto acompanhados por notas de rodapé *versus* um coro de vozes múltiplas – era,

evidentemente, muito mais: tratava-se de uma diferença entre éticas de acesso e atribuição, marcada pelos hábitos extrativistas da academia dos EUA com relação ao sul global. Pesquisadoras feministas negras têm centrado a política e a ética da citação de maneira frutífera. Projetos como a campanha Cite Black Women [Cite mulheres negras], fundada em 2017 por Christen A. Smith, evidenciam a urgência de mudanças na formação acadêmica em geral, enquanto Jennifer C. Nash reclama o cultivo da “citação como uma forma de liberdade” em seu campo, de modo a não ignorar que “a própria citação é tanto um lugar de violência quanto uma lógica de propriedade”.¹

E quanto às exposições de arte e suas práticas de citação, tradução e representação? Como argumentou Mari Carmen Ramírez, em 1992:

As exposições de arte são veículos privilegiados para a representação de identidades individuais e coletivas, quer tenham sido propostas conscientemente com esse objetivo ou não. Ao reunir trabalhos produzidos por artistas enquanto indivíduos ou enquanto membros de uma comunidade específica, elas possibilitam percepções sobre os modos como esses grupos constroem visualmente sua autoimagem. Esse papel de projeção de identidade das exposições tem estado no centro de controvérsias em torno do número sem precedentes de exposições de arte latino-americana e *latino* organizadas e financiadas por instituições dos EUA (museus, galerias, espaços alternativos) nos últimos dez anos.²

Esse “papel de projeção de identidade” é frequentemente roteirizado por curadores que não fazem parte das comunidades representadas. Isso vale para a exposição *Tecido social: arte e ativismo no Brasil contemporâneo*, organizada por duas mulheres cisgênero, heterossexuais e brancas dos EUA e uma mulher cisgênero, heterossexual e mexicana. Segundo a análise de Ramírez, *Tecido social* participa do “número sem precedentes” de mostras centradas em artistas afrodescendentes, indígenas, LGBTQIA+ e mulheres – com enfoques globais, nacionais, regionais e temáticos – e financiadas por instituições brasileiras e estadunidenses (museus, galerias, prêmios de arte, espaços alternativos) nos últimos dez anos.³ As exposições que ocorreram entre meados da década de 2010 e o início da década de 2020 são também reações ao *impeachment* da primeira presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, que muitos veem como um golpe velado; ao assassinato de Marielle Franco, Paulo Paulino Guajajara, George Floyd e outros ativistas e cidadãos; ao ressurgimento de movimentos negros, indígenas, LGBTQIA+ e de direitos das mulheres; à necropolítica dos governos de Jair Bolsonaro e Donald Trump; e, no Brasil, à guerra cultural da extrema direita contra as artes visuais.⁴

Mas a tentativa de instituições e curadores de destacar a resistência de artistas brasileiros a essas tendências opressivas não é, de forma alguma, a história toda. Como Jota Mombaça escreveu em 2020 – em diálogo com as

ideias da filósofa Denise Ferreira da Silva, do músico Baco Exu do Blues e outros, dedicado à artista Musa Michelle Mattiuzzi –, o mundo da arte, como outras indústrias culturais, deve ser entendido como um “sistema de apropriação da vida negra”, uma “plantação cognitiva”:

Meus ancestrais todos foram vendidos / Deve ser por isso que meu som vende.

Deve ser por isso que este texto vende. Ou que, do ponto de vista de certas instituições, a explosão de arte e pensamento negros e anticoloniais, que parecem definir hoje os rumos dos sistemas de arte e produção de conhecimento em escala global, seja referida como uma moda, uma tendência de mercado. Uma vez que a *commodificação* dessas perspectivas – nossas perspectivas – depende diretamente de uma certa continuidade entre a nossa produção artística e a nossa posição sócio-histórica, talvez faça sentido afirmar que a venda de nossos sons, textos, ideias e imagens reencena, como tendência histórica, os regimes de aquisição dos corpos negros que fundaram a situação-problema da negritude no marco do mundo como o conhecemos.⁵

Assim, a visibilidade atual de artistas negros e de outras identidades historicamente marginalizadas no mundo das artes dos Estados Unidos e do Brasil não pode ser separada, e até mesmo depende, dos sistemas violentos das duas sociedades. Aline Motta fez essa pergunta a mim e a minhas colaboradoras em nossa primeira visita a seu estúdio: Por que não nos dar, aqui no Brasil, acesso aos recursos institucionais que vocês têm na sua instituição e estão reunindo para esse projeto de exposição? O questionamento torna evidente e indiscutível o extrativismo das exposições de arte.

Em 2023, Diane Lima elucidou para o público da Universidade do Texas em Austin (e aqui me incluo) como os artistas navegam o capitalismo racial e “seus sistemas de representação e ultravisibilidade”.⁶ Ao refletir sobre o trabalho de Paulo Nazareth, Lima sublinhou as intervenções institucionais, as recusas e as reivindicações de artistas e curadores negros e negras. Ela também articulou uma importante periodização da rápida mudança nas condições e discussões críticas acerca da participação negra no mundo da arte na última década:

Tais questões me fazem retornar aos anos de 2014 e 2015, quando vivíamos no Brasil, um momento-chave de reivindicações em relação às nossas ausências e presenças nos espaços institucionais, o que consequentemente levou a um debate acirrado acerca dos regimes de visibilidade. Regimes estes que, se hoje se concentram especialmente ao redor de críticas sobre a ultravisibilidade e a captura, naquele momento giravam especialmente em torno das problemáticas sobre apagamento e invisibilidade institucionais.⁷

Esta exposição de arte brasileira nos Estados Unidos faz parte (e deve estar sujeita a escrutínio) do segundo momento mapeado por Lima, entre o final dos anos 2010 e início dos anos 2020. A reflexão crítica sobre a iniciativa da mostra *Tecido social* se deve a Lima, Mombaça, Motta, Ramírez, às coeditoras desta publicação, ao comitê consultivo do projeto, a meus alunos e alunas e muitas outras pessoas. Essa lista inclui, em primeiro lugar, Rosana Paulino, que construiu caminhos vitais para artistas e curadores negros e negras, sendo precursora de uma prática multivocal, manifestamente multimídia, que pensa profundamente sobre as questões relativas à citação, tradução e representação. A artista intervém nas representações passadas e presentes de corpos negros e torna tangíveis, por meio de procedimentos de remontagem, justaposição e transformação material, os significados ideológicos e violentos dessas representações. Os títulos de suas obras não são eufemismos:

A permanência das estruturas

Ainda a lamentar

Atlântico vermelho (ver imagem 54)

Tecido social (ver imagem 51)⁸

Paulino e os outros artistas que participam de *Tecido social* ressaltam a persistência dos sistemas coloniais do passado na composição da trama da vida contemporânea, mas com novas roupagens: os navios tumbeiros se tornam veículos policiais blindados, as cortes imperiais dão lugar à arquitetura modernista, o racismo científico é promovido como turismo e as exposições coloniais se transformam em exposições de arte. Em atos de profunda generosidade, que talvez possam ser descritos como práticas de pedagogia crítica, cada artista convida o público visitante e leitor a questionar as narrativas oficiais, dando acesso a seus próprios métodos de reorientação, reparação e transmutação.⁹

NOTAS

- 1 NASH, Jennifer C. Citational Desires: On Black Feminism's Institutional Longings. *Diacritics*, v. 48, n. 3, p. 83, 2020. A propósito do *Cite Black Women*, ver <<https://citeblackwomenscollective.org>>. Acesso em: 21/9/2023.
- 2 RAMÍREZ, Mari Carmen. Beyond "The Fantastic": Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art. *Art Journal*, v. 51, n. 4, p. 60, inverno de 1992.

O termo *latino/a* e suas versões de gênero neutro *latine* e *latinx* descrevem, de modo abrangente, pessoas de ascendência latino-americana que vivem ou trabalham nos Estados Unidos. Trata-se de uma categoria pan-étnica e diaspórica que inclui *chicanos*, porto-riquenhos, cubano-americanos, dominicano-americanos, e centro americanos, comunidades que participaram dos movimentos pelos direitos civis no país na década de 1960, bem como os chamados *new latinos* (como pessoas de ascendência brasileira e venezuelana). Para uma discussão perspicaz e concisa sobre a arte *latinx* e as categorias étnicas e raciais

- estadunidenses e hemisféricas, ver Tatiana Reinoza, **Reclaiming the Americas: Latinx Art and the Politics of Territory**. Austin: University of Texas Press, 2023, pp. 7–17. (N.E.)
- 3 A exposição *Histórias Afro-Atlânticas*, apresentada no Instituto Tomie Ohtake e no Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 2018, com curadoria de Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Adriano Pedrosa, Lília Moritz Schwarcz e Tomás Toledo, teve grande visibilidade, com extensa circulação nos EUA entre 2021 e 2024. Para uma análise perspicaz, ver: CROCKETT, Vivian A. *A Place to Call Home: Reflections on Transnational Translations*. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (orgs.). *Afro-Atlantic Histories*. Nova York: DelMonico, 2021, pp. 52–62.
 - 4 Outros importantes projetos educativos e exposições organizados ou coorganizados exclusivamente por artistas e curadoras negras, negros, indígenas e racializados incluem *AfroTranscendence*, dirigido por Diane Lima, em São Paulo e Munique, entre 2015 e 2019; *Diálogos ausentes*, com curadoria de Diane Lima e Rosana Paulino, no Itaú Cultural, São Paulo, em 2016; *Dja guata porã: Rio de Janeiro indígena*, com curadoria de Sandra Benites, Clarissa Diniz, José Ribamar Bessa e Pablo Lafuente, no Museu de Arte do Rio, em 2017; *Vexóá: nós sabemos*, com curadoria de Naine Terena na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2020; *Dos Brasis: arte e pensamento negro*, com curadoria de Igor Simões no Sesc Belenzinho, em 2023; *35ª Bienal de São Paulo: coreografias do impossível*, com curadoria de Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes, e Manuel Borja-Villel, em 2023.
 - 5 MOMBANÇA, Jota. A plantação cognitiva. **Arte e descolonização**: MASP Afterall, 2020. Disponível em: <<https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>>. Os versos em itálico são da canção “Imortais e fatais”, de Baco Exu do Blues, lançada no álbum *Estú*, de 2017.
 - 6 LIMA, Diane. **Negros na piscina / Blacks in the Pool**: Hypervisibility, Art and Curatorship in Brazil, palestra na UT Austin, 10 de março de 2023. Disponível em: <<https://utvac.org/event/clavis-permanent-seminar-latin-american-art-diane-lima>>. Acesso em: 21/9/2023. Ver também o ensaio de Diane Lima em *Paulo Nazareth*. São Paulo / Toronto: Pivô / Power Plant, no prelo; e *Negros na piscina*. Rio de Janeiro: Fósforo / Luna Parque, no prelo, editada por Lima.
 - 7 LIMA. **Negros na piscina**, op. cit.
 - 8 Para imagens e uma leitura perspicaz sobre a produção artística de Rosana Paulino, incluindo trabalhos que não fizeram parte da exposição *Tecido social*, ver: PICCOLI, Valéria; NERY, Pedro (orgs.). **Rosana Paulino**: a costura da memória. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
 - 9 Inspira-me a metodologia de Anna Arabindan-Kesson, que considera os trabalhos de artistas contemporâneos na pesquisa histórica, de maneira a pensar com (e não apenas sobre) artistas. ARABINDAN-KESSON, Anna. **Black Bodies, White Gold**: Art, Cotton, and Commerce in the Atlantic World. Durham: Duke University Press, 2021, p. 6.

Biografia dos artistas

Denilson Baniwa (Rio Negro, Brasil, 1984) vive e trabalha em Niterói, Brasil. Realizou exposições individuais na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2023); no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (2022); no Centro Cultural São Paulo (2019); no Museu do Índio, Uberlândia (2019); e na Galeria de Arte UFF, Niterói (2019). Suas obras também foram apresentadas em mostras coletivas, com destaque para: The Getty Center, Los Angeles (2022); Kunsthalle Wien, Viena (2021); Museu de Língua Portuguesa, São Paulo (2021); Kixpatla, Mexico City (2021); Pivô, São Paulo (2021); Frestas – Trienal de Artes, Sorocaba (2020/2021); ONCA, Brighton (2020); Sesc Santana, São Paulo (2020); Pinacoteca do Estado de São Paulo (2020); Museu de Arte de São Paulo (2020); Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro (2020); Museum of Contemporary Art Metelkova, Liubliana (2020); Bienal de Sydney (2020); Museu Afro Brasil, São Paulo (2020); e Bienal de São Paulo (2023). Foi vencedor do Prêmio PIPA em 2019, na categoria on-line, tendo sido selecionado pelo júri para o prêmio principal em 2021. Realizou a residência Corpus Urbis em Oiapoque, Brasil, em 2018.

Castiel Vitorino Brasileiro (Vitória, Brasil, 1996) vive e trabalha no planeta Terra. Formou-se em Psicologia pela Universidade Federal do Espírito Santo (2019), com mestrado em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2021). Realizou exposições individuais na Mendes Wood DM, Nova York (2022); no Hessel Museum of Art, Bard College, Nova York (2021); e na Galeria Homero Massena, Vitória (2019). Seus trabalhos também fizeram parte de mostras coletivas na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2022); no Museo de Arte Contemporáneo de Panamá (2022); no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2021); no Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro (2021); na LUX, Londres (2021); na Kunsthalle Wien, Viena (2021); no Centro Cultural São Paulo (2020/2021); na Frestas – Trienal de Artes, Sorocaba (2020/2021); no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (2019); no Museu Capixaba do Negro, Vitória (2019); e na Bienal de São Paulo (2023); entre outras. Foi contemplada com o Prêmio PIPA (2021) e a Bolsa de Fotografia ZUM/Instituto Moreira Salles (2021). Participou das residências La Becque, Lausanne, em 2022; no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2021; e no ateliê de Rosana Paulino em 2018.

Guerreiro do Divino Amor (Genebra, Suíça, 1983) vive e trabalha no Rio de Janeiro, Brasil. cursou mestrado em arquitetura na École Nationale Supérieure

d'Architecture de Grenoble, na França, e La Cambre, em Bruxelas, na Bélgica (2006). Realizou exposições individuais no Centre d'Art Contemporain Genève (2022); no Centro de Arte Contemporânea W, Ribeirão Preto (2019); e no Paço das Artes do Museu da Imagem e do Som, São Paulo (2018). Também fez parte de mostras coletivas na Frestas – Trienal de Artes, Sorocaba (2020/2021); no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro (2020); no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (2019); e no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo (2019); entre outras. Foi contemplado com o Prêmio DAAD Artists-in-Berlin Award Grant (2021); o Prêmio PIPA (2019); e o Prêmio do 24º Salão Anapolino de Arte (2019). Realizou residências junto ao DAAD em Berlim, entre 2021 e 2022, e na Casa de Cultura da América Latina, na Universidade de Brasília, em 2018. Em 2024, será um dos artistas a representar a Suíça na Bienal de Veneza (2024).

Jaime Lauriano (São Paulo, Brasil, 1985) vive e trabalha em São Paulo, Brasil. Formou-se em Artes Visuais no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (2011). Realizou exposições individuais no Museu de Arte do Rio (2023), na Fundação Joaquim Nabuco, Recife (2018); no Sesc Santana, São Paulo (2018); e no Museu de Arte Contemporânea de Niterói (2018). Suas obras fizeram parte de mostras coletivas no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2022); no Museu de Arte de São Paulo (2022); na National Gallery of Art, Washington, D.C. (2022); no Museum of Fine Arts, Houston (2021); no Museu da Língua Portuguesa, São Paulo (2021); na NGBK, Berlim (2021); no Instituto Moreira Salles, São Paulo (2021); na Anya and Andrew Shiva Gallery, Nova York (2020); na Maus Hábitos, Porto (2020); na Caixa Cultural Brasília (2020); na Caixa Cultural Rio de Janeiro (2019); no Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro (2018); e no Museu de Arte de São Paulo e no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo (2018); entre outras. Recebeu o Prêmio O.F.F. no 20º Festival de Arte Contemporânea Sesc Videobrasil (2018) e o Prêmio FOCO Bradesco ArtRio (2016). Participou das residências Q21 Museums Quartier, em Viena (2017); Casa Wabi, em Oaxaca (2017); e Hotel Cambridge, em São Paulo (2016).

Maré de Matos (Governador Valadares, Brasil, 1987) vive e trabalha em São Paulo, Brasil. Fez bacharelado em Artes Visuais na Universidade do Estado de Minas Gerais (2009) e mestrado em Teoria Literária na Universidade Federal de Pernambuco (2019); atualmente é doutoranda na Universidade de São Paulo. Realizou exposições individuais na Galeria Lume, São Paulo (2022); no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife (2016); e na Casa do Cachorro Preto, Olinda (2016). Seus trabalhos também foram incluídos em exposições coletivas no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2022); no Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro (2022); no Museu de Arte de São Paulo (2022); no Museu da Língua Portuguesa, São Paulo (2021); no Museu Afro Brasil, São Paulo (2021); no Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia, São Paulo (2021); no Instituto Moreira Salles, São Paulo (2021); no Centro Cultural São Paulo (2020); no Sesc Pompeia, São Paulo (2020); no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2019); no Museu da Abolição, Recife (2019); e no Museu Murilo La Greca, Recife (2018); entre outras. Realizou as residências Koda, em Nova York, em 2022; Veículo Sur, entre 2021 e 2022; Pivô Pesquisa, em São Paulo, em 2021; e Afro-Transcendence, em São Paulo, em 2016.

Aline Motta (Niterói, Brasil, 1974) vive e trabalha em São Paulo, Brasil. Formou-se em Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro (1995), com especialização em produção de cinema pela The New School, Nova York (2004). Realizou exposições individuais no Museu de Arte de São Paulo (2022); no Sesc Belenzinho, São Paulo (2022); no New Museum, Nova York (2021); e no Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro (2021); entre outras instituições. Suas obras fizeram parte das exposições coletivas: Sharjah Biennial (2023); Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2022); Les Rencontres de la Photographie Arles (2021); Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires (2021); Museu de Artes do Espírito Santo, Vitória (2021); Bienal do Mercosul, Porto Alegre (2020); Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis (2020); Goethe-Institut Salvador-Bahia (2020); Museu de Arte de São Paulo (2019); e Bienal de São Paulo (2023); entre outras. Foi contemplada com o 7º Prêmio da Indústria Nacional Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas (2019) e a Bolsa de Fotografia ZUM/Instituto Moreira Salles (2018).

Lais Myrrha (Belo Horizonte, Brasil, 1974) vive e trabalha em São Paulo, Brasil. É mestre e doutoranda em Artes Visuais (2007) pela Universidade do Estado de Minas Gerais. Participou de exposições individuais na Galeria Millan, em São Paulo (2023); na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2021); no Blanton Museum of Art, Austin, no Texas (2017); na Galeria Athena Contemporânea, no Rio de Janeiro (2017); na Broadway 1602, em Nova York (2017); e no Sesc Bom Retiro, em São Paulo (2017); entre outras. Seus trabalhos fizeram parte de mostras coletivas no Museu Nacional da República, em Brasília (2023); no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2022); no Centro Cultural Maria Antônia – USP, em São Paulo (2022); na Galleria Ron Manos, em Amsterdam (2020); no Museu de Arte do Rio, no Rio de Janeiro (2020); na Bienal de La Habana (2019); no Palácio das Artes, em Belo Horizonte (2019); na Sala de Arte Santander, em Madri (2019); na Bienal de Gwangju (2018); no Museu de Arte de São Paulo (2017); no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto (2022, 2017); na Bienal de São Paulo (2016); na Los Angeles Municipal Art Gallery (2017); e na Bienal do Mercosul, em Porto Alegre (2011); entre outras. Foi contemplada com os prêmios: Prêmio honra ao mérito Arte e Patrimônio, Paço Imperial, Rio de Janeiro (2013); Bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais, Rio de Janeiro (2012); Bolsa Pampulha do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (2003). Realizou a residência IASPIS (International Artist Studio Programme in Stockholm) em 2022.

Antonio Obá (Ceilândia, Brasil, 1983) vive e trabalha em Brasília, Brasil. Estudou na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes em Brasília (2010). Apresentou seu trabalho em exposições individuais na Oude Kerk, Amsterdam (2022); no X Museum, Pequim (2022); na Mendes Wood DM, Bruxelas (2021); e na Galeria Cândido Portinari, UERJ, Rio de Janeiro (2016). Suas obras também fizeram parte de exposições coletivas, com destaque para: Museum de Fundatie, Zwolle (2023); Museu de Arte de São Paulo (2022); Zeitz Museum of Contemporary Art Africa, Cidade do Cabo (2022); Pinacoteca do Estado de São Paulo (2021); Instituto Moreira Salles, São Paulo (2021); Bourse de Commerce – Pinault Collection, Paris (2021); MO.CO, Montpellier (2020); Museu de Arte Moderna de São Paulo (2019); Museu de Arte de São Paulo

e Instituto Tomie Ohtake, São Paulo (2018); Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro (2018); Casa da Cultura da América Latina, Brasília (2016); e Museu Nacional da República, Brasília (2015).

Rosana Paulino (São Paulo, Brasil, 1967) vive e trabalha em São Paulo. Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2011), é bacharel em Gravura pela mesma instituição (1995) e especialista em gravura pelo London Print Studio, de Londres (1998), além de ter realizado uma residência com foco em litografia pelo Tamarind Institute, em Albuquerque (2012). Suas exposições individuais incluem: Kunstverein Braunschweig, Braunschweig, Alemanha (2022); Mendes Wood DM, Bruxelas (2022); Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro (2019); The Frank Museum of Art, Otterbein University, Westerville, Ohio (2019); Pinacoteca do Estado de São Paulo (2018); Museu de Artes Visuais da Unicamp, Campinas (2018); Senac, São Paulo (2017); e Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural, Lisboa (2017). Suas obras fizeram parte de exposições coletivas, com destaque para: Museu Nacional da República, Brasília (2023); Centro Cultural São Paulo, São Paulo (2022); Instituto Inhotim, Brumadinho (2022); Sesc Pinheiros, São Paulo (2022); Bienal de Veneza (2022); DePaul Art Museum, Chicago (2022); Museu de Arte de São Paulo, São Paulo (2022); Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Belo Horizonte (2022); Public Art Foundation, Nova York, Boston e Chicago (2022); National Gallery of Art, Washington, D.C. (2022); Museum of Fine Arts, Houston (2021); Museu Judaico de São Paulo (2021); Instituto Moreira Salles, São Paulo (2021); Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro (2020); Sesc Pinheiros, São Paulo (2020); Mana Contemporary, Chicago (2020); Kunstverein Hannover (2020); Sydney Biennial (2020); e Bienal de São Paulo (2023). Foi bolsista do Programa Bolsa da Fundação Ford (2006–2008) e CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2008–2011). Em 2014 foi agraciada com a bolsa da Fundação Rockefeller para a residência no Bellagio Center, em Bellagio, Itália. Em 2022, recebeu o Prêmio Konex Mercosur para as Artes Visuais, Argentina.

Sallisa Rosa (Goiânia, Brasil, 1986) vive e trabalha no Rio de Janeiro, Brasil. Apresentou sua primeira exposição individual em 2021, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Participou das mostras coletivas: Théâtre de L'Usine, Genebra (2022); Royal Academy of Arts, Londres (2021); Paço das Artes, São Paulo (2021); Frestas – Trienal de Artes, Sorocaba (2020/2021); Anya and Andrew Shiva Gallery, Nova York (2020); Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro (2020, 2017); Museu de Arte de São Paulo (2022, 2020, 2019); Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro (2019); e Bienal do Barro de Caruaru (2019); entre outras. Foi indicada para o Prêmio PIPA (2022, 2020) e recebeu o prêmio Prince Claus Fund Seed Award (2021).

Colaboradores

Chasitie Brown (Raleigh, Carolina do Norte, 1993) é doutoranda no Departamento de Arte e História da Arte da Universidade do Texas em Austin, com especialização em arte contemporânea caribenha e latino-americana e enfoque em Cuba. Sua tese analisa práticas expositivas centradas em raça em Cuba e a diáspora cubana nos Estados Unidos e na Espanha durante os anos 1990 e início dos anos 2000. Ela obteve o mestrado na Universidade de Tulane e o bacharelado na Southern Methodist University.

Martha Scott Burton (Winston-Salem, Carolina do Norte, 1992) é uma trabalhadora das artes e da cultura do Brooklyn, atualmente na Mellon Foundation. Ocupou cargos de curadoria e pesquisa no Whitney Museum of American Art, na Morgan Library e no Studio Museum em Harlem e contribuiu para uma ampla gama de catálogos de exposições, publicações acadêmicas e obras literárias. Graduada na Universidade de Columbia, fez mestrado na Universidade do Texas em Austin.

Eva Caston (Washington, D.C., 1998) fez mestrado em História da Arte na Universidade do Texas em Austin. Graduou-se em História da Arte com honras pela Universidade de Michigan em 2020. Ocupou cargos no Museu de Arte da Universidade de Michigan, no Museu de Arte de Cranbrook e no Museu de Arte de Dallas. Sua pesquisa analisa o trabalho dos artistas Regina Vater e Cecilia Vicuña no início dos anos 1970, por um viés ecocrítico.

Catalina Cherñavvsky Sequeira (Buenos Aires, Argentina, 1995) é doutoranda na Universidade do Texas em Austin, com especialização em arte moderna e contemporânea latino-americana. Sua pesquisa é centrada em redes artísticas, cinema experimental e vídeoarte, materialidade e produção de arte durante a ditadura na Argentina e no Brasil, dos anos 1960 aos anos 1980. Graduada pela Universidade de Yale, onde se formou em História da Arte e Psicologia, fez mestrado em História da Arte no Courtauld Institute of Art.

Maria Emilia Fernandez (Cidade do México, México, 1990) foi, até 2023, curadora assistente no Visual Arts Center da Universidade do Texas em Austin. É bacharel em História da Arte pelo Vassar College, fez mestrado em História da Arte na Universidade do Texas em Austin e é parte do Center for Latin American Visual Studies

(CLAVIS). Antes de entrar no mestrado, trabalhou como assistente de curadoria no Museo Jumex, na Cidade do México.

Thiago Ferreira (São Gotardo, Brasil, 1991) fez doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com foco em história e teoria da arte e arquitetura brasileira moderna e contemporânea. É graduado em Arquitetura e mestre em História da Arte, Teoria e Crítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde também foi professor assistente de História da Arte de 2018 a 2020. Em 2021, foi aluno visitante do Center for Latin American Visual Studies (CLAVIS) da Universidade do Texas em Austin.

Pilar Dirickson Garrett (São Sebastião, Brasil, 1993) é doutoranda em História da Arte na Universidade do Texas em Austin, com especialização em arte e arquitetura latino-americana moderna e foco em história das exposições no pós-guerra, história da arte e do design vernaculares, e discursos políticos de meados do século XX no Brasil. É bacharel em História pela Universidade da Colúmbia Britânica e mestre em estudos latino-americanos e estudos museológicos pela Universidade de Nova York.

Jana La Brasca (Los Angeles, Califórnia, 1989) é doutoranda em História da Arte na Universidade do Texas em Austin e pesquisadora curatorial da exposição *Groundswell: Women of Land Art* no Nasher Sculpture Center. Anteriormente, foi co-organizadora de *Without Limits: Helen Frankenthaler, Abstraction, and the Language of Print*, no Blanton Museum of Art e bolsista de pesquisa em catálogo na Judd Foundation em Marfa, Texas e Nova York.

Lorraine Leu (Trindade e Tobago, 1969) é professora de Estudos Culturais Latino-Americanos na Universidade do Texas em Austin, com nomeação conjunta no Teresa Lozano Long Institute for Latin American Studies e no departamento de Espanhol e Português. Seus livros mais recentes incluem *Defiant Geographies: Race and Urban Space in 1920s Rio de Janeiro* (2020) e as antologias coeditadas *Latin American Cultural Studies: A Reader* (2017) e *Black Feminist Constellations: Dialogue and Translation across the Americas* (2023). É editora do *Journal of Latin American Cultural Studies* desde 2000.

Maysa Martins (Londrina, Brasil, 1989) é doutoranda em História da Arte pela Universidade do Texas em Austin. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista, fez mestrado em História da Arte na Universidade Federal de São Paulo. Seus interesses de pesquisa incluem arte moderna e contemporânea da diáspora negra na América Latina e no Caribe e perspectivas decoloniais em relação às espiritualidades diaspóricas, luto coletivo e práticas de cura.

Adele Nelson (Fort Worth, Texas, 1976) é professora associada de História da Arte e codiretora do Center for Latin American Visual Studies (CLAVIS) na Universidade do Texas em Austin. É autora de *Forming Abstraction: Art and Institutions in Postwar Brazil* (2022) – vencedor do Prêmio Antonio Candido 2023 de melhor livro

de humanidades da Seção Brasil, da Latin American Studies Association – e de *Jac Leirner in Conversation* (2011; edição em português de 2013). Sua pesquisa foi apoiada pela American Philosophical Society, pelo Fulbright US Scholar Program e pelo National Endowment for the Humanities.

Lucy Quezada (Talagante, Chile, 1990) é doutoranda em História da Arte na Universidade do Texas em Austin, onde sua pesquisa foi apoiada pela Agência Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento do Chile e pelo Programa Fulbright. Tem graduação e mestrado na Universidad de Chile. É coautora de publicações com foco em instituições culturais do começo dos anos 1970 no Chile, como o Museo de la Solidaridad (2019) e o Instituto de Arte Latinoamericano (2022).

Jennifer Sales (São Francisco, Califórnia, 1988) é doutoranda no Departamento de Arte e História da Arte da Universidade do Texas em Austin, com especialização em arte moderna e contemporânea latino-americana e *latinx*. Sua tese examina subjetividades raciais, de gênero e *queer* na produção de arte experimental durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Graduada pela California State University, em Long Beach, fez mestrado em História da Arte na Universidade de Utah.

MacKenzie Stevens (Corpus Christi, Texas, 1978) foi, até 2023, diretora e curadora do Visual Arts Center da Universidade do Texas em Austin. Organizou exposições individuais com Carmen Argote, Nikita Gale, Juan Pablo González, Madeline Hollander, Lisa Lapinski, Kate Newby, Michael Queenland, Luiz Roque e Kenneth Tam, entre outros, e é editora de *Miss Swiss* (2023), o primeiro trabalho monográfico com foco na obra de Lisa Lapinski.

Lista de obras

- 1 Denilson Baniwa
Zoo terra indígena
2018
Impressão a jato de tinta em papel
15 × 15 cm
Cortesia do artista (este trabalho foi feito como um cartão postal)
- 2 Denilson Baniwa
A Amazônia é uma invenção, da série *Todo território é invenção*
2019
Caneta e tinta sobre papel
30 × 30 cm
Cortesia do artista
- 3 Denilson Baniwa
Kwatá-tapuya, da série *Perspectivismo ameríndio*
2019
Impressão a jato de tinta em PhotoTex
70 × 100 cm
Cortesia do artista
- 4 Denilson Baniwa
Sukuryu-tapuya, da série *Perspectivismo ameríndio*
2019
Impressão a jato de tinta em PhotoTex
70 × 100 cm
Cortesia do artista
- 5 Denilson Baniwa
Voyeurs
2019
Impressão a jato de tinta, nanquim e colagem sobre papel
40 × 51,5 cm
Coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
- Doação dos Patronos da Arte Contemporânea da Pinacoteca do Estado de São Paulo, pela Associação Pinacoteca Arte e Cultura
- 6 Denilson Baniwa
Carta aos indígenas do planeta Marte com códigos de reconhecimento do planeta Terra
2020/2022
Acrílica
219 × 310 cm
Cortesia do artista (este trabalho foi feito como um mural, pintado por Maggie Exner)
- 7 Castiel Vitorino Brasileiro
Jupiter is Here. Celestial is Everytbing. [Júpiter é aqui. Celestial é tudo.]
2022
Instalação *site-specific*
Solo, calcário, parede de tijolos de taipa, tinta acrílica, vidro, água, fóssil *Craginites serratescens*, luzes de led; *Bandeira VI* da série *Prosperidade são memórias e escolhas* (tecido pintado); três esculturas da série *Translate. Learn. Angola. All is about that fear and that love* [Traduzir. Aprender. Angola. Tudo é sobre aquele medo e aquele amor] (madeira de algaroba queimada).
(2022–presente)
Cortesia da artista
- 8 Guerreiro do Divino Amor
A cristalização de Brasília, da série *Atlas superfuncional mundial*
2019
Vídeo, cor, som
9'46"
Cortesia do artista

- 9 Guerreiro do Divino Amor
O mundo mineral, da série *Atlas superficial mundial*
2019
Vídeo, cor, som
7'44"
Cortesia do artista
- 10 Guerreiro do Divino Amor
Trilogia cristalizada de Brasília: formação, cristalização e desabrochar de uma nova Alvorada
2022
Tríptico retroiluminado, madeira, impressão a jato de tinta em acrílico, luzes de led, mecanismo de luz cinética
Imagem dividida em 3 partes de 100 × 66 cm cada
Cortesia do artista
- 11 Guerreiro do Divino Amor
Trilogia mineral
2022
Tríptico retroiluminado, madeira, impressão a jato de tinta em acrílico, luzes de led, mecanismo de luz cinética
Imagem dividida em 3 partes de 100 × 66 cm cada
Cortesia do artista
- 12 Jaime Lauriano
Invasão
2017
Lápis dermatográfico sobre tecido
160 × 310 cm
Coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo
Doação da Coleção de Otavio e Gustavo Cutait Abdalla
- 13 Jaime Lauriano
America meridionalis: invenção, epistemicídio, contrato racial e genocídio
2019
Pemba e lápis dermatográfico sobre algodão cru
140 × 188 cm
Cortesia da Galeria Leme, São Paulo
- 14 Jaime Lauriano
Bandeirante #1
2019
Miniatura de monumento fundida em latão e cartuchos de munições, taipa de pilão
- 48 × 20 × 20 cm (base)
22 × 20 × 20 cm (miniatura)
Coleção do Instituto PIPA, Rio de Janeiro
- 15 Jaime Lauriano
Bandeirante #2
2019
Miniatura de monumento fundida em latão e cartuchos de munições, taipa de pilão
48 × 20 × 20 cm (base)
37,5 × 20 × 20 cm (miniatura)
Coleção do Instituto PIPA, Rio de Janeiro
- 16 Maré de Matos
Fundamento
2019
Tinta sobre tela, tecido, argila, madeira, painel de acrílica, painel de led, vídeo, cor, som
300 × 500 cm
Cortesia da artista
- 17 Maré de Matos
História
2019–presente
Impressão a jato de tinta sobre papel
100 × 150 cm
Cortesia da artista
- 18 Maré de Matos
Racismo
2019–presente
Impressão a jato de tinta sobre papel
100 × 150 cm
Cortesia da artista
- 19 Maré de Matos
Mais nascimento que morte
2021–2022
Bordado em tecido (díptico)
À esquerda: 125 × 71 cm
À direita: 174 × 93 cm
Cortesia da artista
- 20a Aline Motta
Pontes sobre abismos
2017
Instalação de vídeo em 3 canais, cor, som
8'28"
Cortesia da artista

- 20b Aline Motta
Se o mar tivesse varandas
2017
Instalação de vídeo em 2 canais, cor, som
9'11"
Cortesia da artista
- 20c Aline Motta
(Outros) Fundamentos
2017–2019
Instalação de vídeo em 1 canal, cor, som
15'48"
Cortesia da artista
- (Esses três trabalhos foram expostos como uma instalação em seis canais intitulada *Trilogia*.)
- 21 Aline Motta
Pontes sobre abismos #2
2017
Impressão a jato de tinta sobre papel
70 × 125 cm
Cortesia da artista
- 22 Aline Motta
Pontes sobre abismos #2.4
2017
Impressão a jato de tinta sobre papel
70 × 125 cm
Cortesia da artista
- 23 Aline Motta
Pontes sobre abismos #6
2017
Impressão a jato de tinta sobre papel
70 × 125 cm
Cortesia da artista
- 24 Aline Motta
Se o mar tivesse varandas #3
2017
Impressão a jato de tinta sobre papel
70 × 125 cm
Cortesia da artista
- 25 Aline Motta
Se o mar tivesse varandas #4
2017
Impressão a jato de tinta sobre papel
70 × 125 cm
Cortesia da artista
- 26 Aline Motta
(Outros) Fundamentos #2
2017–2019
Impressão a jato de tinta sobre papel
70 × 125 cm
Cortesia da artista
- 27 Aline Motta
(Outros) Fundamentos #3
2017–2019
Impressão a jato de tinta sobre papel
70 × 125 cm
Cortesia da artista
- 28 Aline Motta
(Outros) Fundamentos #4
2017–2019
Impressão a jato de tinta sobre papel
70 × 125 cm
Cortesia da artista
- 29 Lais Myrrha
Bestiário
2005
Vídeo, cor, som
40'35"
Coleção do Blanton Museum of Art,
The University of Texas at Austin
Gift of Antonio C. La Pastina e Dale A. Rice, 2016
- 30 Lais Myrrha
27-04-2016. *Articulação (vampiros não aparecem no espelho)*, da série *Reparação de danos*
2016
Colagem de jornal
14,5 × 7,5 cm sem moldura
Cortesia da artista e da Galeria Millan, São Paulo
- 31 Lais Myrrha
27-04-2016. *Painel do futuro (Raimundo Lira e outros)*, da série *Reparação de danos*
2016
Colagem de jornal
12,5 × 20 cm sem moldura
Cortesia da artista e da Galeria Millan, São Paulo

- 32 Lais Myrrha
27-04-2016. *Vultos do Brasil #1 (Aécio Neves e Antonio Anastasia)*, da série *Reparação de danos*
2016
Colagem de jornal
12,5 × 20 cm sem moldura
Coleção de Fábio Tremonte, São Paulo
- 33 Lais Myrrha
04-05-2016. *Isola! (Maria Thereza de Assis Moura e Gilmar Mendes)*, da série *Reparação de danos*
2016
Colagem de jornal
12 × 14,2 cm sem moldura
Cortesia da artista e da Galeria Millan, São Paulo
- 34 Lais Myrrha
04-05-2016. *Vultos do Brasil #2 (Delcídio do Amaral)*, da série *Reparação de danos*
Colagem de jornal
12,5 × 20 cm com moldura
Coleção de Júlia Rebouças, Belo Horizonte
- 35 Lais Myrrha
13-05-2016. *Ratos (andam baixo mas também fazem sombra) (Michel Temer e seus ministros)*, da série *Reparação de danos*
2016
Colagem de jornal
12,5 × 20 cm com moldura
Coleção de Antonio C. La Pastina e Dale A. Rice, College Station
- 36 Lais Myrrha
13-05-2016. *Ratos (sempre deixam buracos) (Michel Temer e seus ministros)*, da série *Reparação de danos*
2016
Colagem de jornal
12,5 × 20 cm com moldura
Cortesia da artista e da Galeria Millan, São Paulo
- 37 Lais Myrrha
16-06-2016. *Problema de fundo #1 (Michel Temer)*, da série *Reparação de danos*
2016
Colagem de jornal
15 × 14,5 cm com moldura
Coleção de Antonio C. La Pastina e Dale A. Rice, College Station
- 38 Lais Myrrha
16-06-2016. *Tudo azul #2 (Michel Temer)*, da série *Reparação de danos*
2016
Colagem de jornal
8 × 9,5 cm com moldura
Coleção de Yudi Rafael, Rio de Janeiro
- 39 Lais Myrrha
Um futuro construído
2018
Xilogravura, litografia e serigrafia em papel Rives
80 × 60 cm sem moldura
Coleção de Antonio C. La Pastina e Dale A. Rice, College Station
- 40 Lais Myrrha
Dupla exposição (cena #2). Vista do Palácio do Planalto e vista interna do Itamaraty com a pintura A coroação de Dom Pedro I, de Jean-Baptiste Debret
2022
Fac-símile e impressão a jato de tinta em PhotoTex
79,5 × 103,5 cm
Cortesia da artista e da Galeria Millan, São Paulo
- 41 Lais Myrrha
Dupla exposição (cena #3). Vista do Palácio do Planalto e Congresso Nacional
Fac-símile e impressão a jato de tinta em PhotoTex
79,5 × 103,5 cm
Cortesia da artista e da Galeria Millan, São Paulo
- 42 Lais Myrrha
Dupla exposição (cena #5). Os Três Poderes (Senado, Câmara dos Deputados e Supremo Tribunal Federal)
2022
Fac-símile e impressão a jato de tinta em PhotoTex
79,5 × 119,5 cm
Cortesia da artista e da Galeria Millan, São Paulo
- 43 Lais Myrrha
Dupla exposição (cena #7). Vista do Palácio do Planalto e vista interna da catedral de Brasília
2022
Fac-símile e impressão a jato de tinta em PhotoTex
79,5 × 119,5 cm
Cortesia da artista e da Galeria Millan, São Paulo

- 44 Antonio Obá
Mãe
2017
Aquarela sobre papel
39,5 × 28,8 cm com moldura
Cortesia de Mendes Wood DM, São Paulo,
Bruxelas, Nova York
- 45 Antonio Obá
Mãe
2017
Aquarela sobre papel
39,5 × 28,8 cm com moldura
Cortesia de Mendes Wood DM, São Paulo,
Bruxelas, Nova York
- 46 Antonio Obá
Mãe
2017
Aquarela sobre papel
39,5 × 28,8 cm com moldura
Cortesia de Mendes Wood DM, São Paulo,
Bruxelas, Nova York
- 47 Antonio Obá
Mãe
2017
Aquarela sobre papel
39,5 × 28,8 cm com moldura
Cortesia de Mendes Wood DM, São Paulo,
Bruxelas, Nova York
- 48 Antonio Obá
Mãe
2017
Aquarela sobre papel
39,5 × 28,8 cm com moldura
Cortesia de Mendes Wood DM, São Paulo,
Bruxelas, Nova York
- 49 Antonio Obá
Mãe
2017
Aquarela sobre papel
39,5 × 28,8 cm sem moldura
Cortesia de Mendes Wood DM, São Paulo,
Bruxelas, Nova York
- 50 Rosana Paulino
Tecelãs
2003
Faiança, terracota, algodão e fio sintético
Dimensões variáveis
Coleção do Instituto Inhotim, Minas Gerais
- 51 Rosana Paulino
Tecido social
2010
Monotipia e costura em tecido
230 cm × 292 cm
Cortesia de Mendes Wood DM, São Paulo,
Bruxelas, Nova York
- 52 Rosana Paulino
Assentamento no. 2
2012–2013
Litografia a cores sobre papel
76,2 × 56,5 cm sem moldura
Coleção da Professora Lorraine Leu, Austin
- 53 Rosana Paulino
Assentamento no. 3
2012–2013
Litografia a cores sobre papel
76,2 × 56,5 cm sem moldura
Coleção particular, Austin
- 54 Rosana Paulino
Atlântico vermelho
2017
Impressão a jato de tinta, costura e colagem sobre
tecido
127 × 110 cm sem moldura
Coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo
Doação da coleção de Fernando Assad Abdalla
- 55 Rosana Paulino
Paraíso tropical
2017
Impressão a jato de tinta, colagem e gravura em
linóleo sobre papel
48 × 33 cm sem moldura
Cortesia de Mendes Wood DM, São Paulo,
Bruxelas, Nova York

- 56 Rosana Paulino
Paraíso tropical
2017
Impressão a jato de tinta, colagem e gravura em linóleo sobre papel
48 × 33 cm sem moldura
Cortesia de Mendes Wood DM, São Paulo, Bruxelas, Nova York
- 57 Rosana Paulino
A geometria à brasileira chega ao paraíso tropical
2018
Impressão a jato de tinta, colagem e monotipia sobre papel
48 × 33 cm sem moldura
Cortesia de Mendes Wood DM, São Paulo, Bruxelas, Nova York
- 58 Rosana Paulino
A geometria à brasileira chega ao paraíso tropical
2018
Impressão a jato de tinta, colagem e monotipia sobre papel
48 × 33 cm sem moldura
Cortesia de Mendes Wood DM, São Paulo, Bruxelas, Nova York
- 59 Rosana Paulino
Sem título, da série *Jatobá*
2019
Aquarela e grafite sobre papel
65 × 50 cm com moldura
Coleção da Fairfax Dorn, Nova York
- 60 Rosana Paulino
Sem título, da série *Jatobá*
2019
Aquarela e grafite sobre papel
65 × 50 cm com moldura
Coleção da Fairfax Dorn, Nova York
- 61 Rosana Paulino
Búfala e senhora das plantas
2021
Livro de artista em offset
28,6 × 22,5 × 0,9 cm
Coleção da Benson Latin American Collection, The University of Texas at Austin
- 62 Sallisa Rosa
Resistência
2017–presente
Impressão a jato de tinta sobre papel, lambe-lambe
Dimensões variáveis
Cortesia da artista
- 63 Sallisa Rosa
Sem título, da série *Lembranças*
2021
Tinta sobre papel
29,7 × 21 cm
Cortesia da artista
- 64 Sallisa Rosa
Sem título, da série *Lembranças*
2021
Tinta sobre papel
29,7 × 21 cm
Cortesia da artista
- 65 Sallisa Rosa
Sem título, da série *Lembranças*
2021
Tinta sobre papel
29,7 × 21 cm
Cortesia da artista
- 66 Sallisa Rosa
Sem título, da série *Lembranças*
2021
Tinta sobre papel
29,7 × 21 cm
Coleção de Antonio C. La Pastina e Dale A. Rice, College Station
- 67 Sallisa Rosa
Sem título, da série *Lembranças*
2021
Tinta sobre papel
29,7 × 21 cm
Coleção de Antonio C. La Pastina e Dale E. Rice, College Station

Agradecimentos

Este projeto deve sua existência à assistência e colaboração de muitas pessoas e instituições. Em primeiro lugar, agradecemos a cada artista que participou da exposição, cujas contribuições sobre arte e ativismo para as discussões internacionais e locais começam agora a ser compreendidas. Denilson Baniwa, Castiel Vitorino Brasileiro, Guerreiro do Divino Amor, Jaime Lauriano, Maré de Matos, Aline Motta, Lais Myrrha, Antonio Obá, Rosana Paulino e Sallisa Rosa, somos profundamente gratas por sua confiança, cuidado, tempo e compromisso com seu próprio trabalho e com o das demais pessoas. A colaboração em cada etapa dessa empreitada cheia de camadas foi ainda mais notável porque a pesquisa e o planejamento da exposição ocorreram durante a pandemia de COVID-19.

Muitas pessoas e museus fizeram empréstimos essenciais. Na Pinacoteca do Estado de São Paulo, somos profundamente gratas a Jochen Volz, Valéria Piccoli, Fernanda Pitta, Teodora Carneiro, Gabriela Pessoa de Oliveira, Rafael Guarda Laterza, Priscila Alegre e Tatiana Russo dos Reis, bem como aos colegas da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico e da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, por sua grande parceria, experiência e determinação para tornar possíveis três grandes empréstimos da coleção de referência de sua instituição. Agradecimentos muito especiais por empréstimos-chave são devidos a Julieta González, Bruna Oliveira, Paulo Rodrigues e André Chaves do Instituto Inhotim, Brumadinho, Minas Gerais; Luiz Camillo Osorio e Patrícia Bello do Instituto PIPA, Rio de Janeiro; Simone Wicha, Vanessa K. Davidson, Cassandra Smith e Meredith Sutton do Blanton Museum of Art, Universidade do Texas em Austin; e Lisa Boucher, do Laboratório de Paleontologia Não Vertebrada, Jackson School Museum of Earth History, UT Austin.

Agradecemos calorosamente a Francisco Cestero, Fairfax Dorn, Antonio C. La Pastina e Dale A. Rice, Lorraine Leu, Yudi Rafael, Júlia Rebouças e Fábio Tremonte, por se separarem de trabalhos queridos, com especial gratidão a Antonio e Dale por nos receberem em sua casa, prepararem uma refeição tão deliciosa e, sobretudo, pelo apoio

precursor que vocês deram à arte contemporânea, do Brasil e de outros lugares, no centro do Texas – a cena artística daqui e as histórias que as instituições de arte podem contar não seriam as mesmas sem essa visão e generosidade. Empréstimos essenciais foram viabilizados pela liderança das equipes das galerias: Eduardo Leme e Tathiane Oberleitner da Galeria Leme, São Paulo; Hena Lee e Thalyssa Araújo da Galeria Millan, São Paulo; e Matthew Wood, Renato Silva, Nancy Natalia Brown, Stephanie Lucchese, Melissa Ganaha, Rafaella Tamm, Taciana Birman e Viviana Bejarano da Mendes Wood DM, São Paulo, Bruxelas e Nova York. Quando a viagem ao Brasil foi proibida durante a pandemia de COVID-19, a oportunidade de estudar obras de arte na Mendes Wood DM de Nova York foi fundamental para nossa pesquisa.

Rosana Paulino foi um pilar para nós desde o início deste projeto, e agradecemos a ela e a toda sua equipe, incluindo Caio Carpinelli e Irana Gaia, por sua colaboração e orientação essenciais ao longo do caminho. Gostaríamos de agradecer igualmente a Rafaela Campos, do ateliê de Denilson Baniwa, por seu apoio dedicado, e a Giulia Bravo, por sua colaboração no projeto da instalação de Castiel Vitorino Brasileiro. Também somos gratos a outras pessoas que prestaram assistência essencial com empréstimos e outros assuntos: Stephanie Alvarado, Leticia Becker Savastano, Jonathan Mergele e Molly Rindfuss.

Agradecemos a Ana Gonçalves Magalhães e colegas, incluindo Ana Maria Antunes Farinha, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Embora as restrições financeiras tenham impedido a exposição de viajar para o MAC-USP, agradecemos sua colaboração e parceria: a exposição e o catálogo se beneficiaram de nosso diálogo.

Especialistas e acadêmicos da UT Austin e de outras instituições generosamente doaram seu tempo, experiência e encorajamento. Nossos sinceros agradecimentos a Beverly Adams, Ana Avelar, Paul Bonin-Rodriguez, Roberto Conduru, Vivian A. Crockett, Vanessa K. Davidson, Patience Epps, Seth Garfield, James N. Green, Wendy

Hunter, Abigail Lapin Dardashti, Lorraine Leu, Diane Lima, D Ryan Lynch, Luiz Camillo Osorio, Sônia Roncador, Lúcia Sá, Igor Simões e Christen A. Smith. Os conselhos desses pesquisadores e pesquisadoras, incluindo a orientação incisiva de Camillo no estágio inicial do projeto, bem como as discussões individuais e em grupo com eles, foram essenciais para a conceituação, planejamento e execução da exposição, dos programas e do catálogo. Diversos estudiosos compartilharam sua experiência com o público da UT e de Austin em programas públicos, incluindo Vivian e Abigail, virtualmente, e Roberto, Diane, Camillo e Christen, presencialmente.

Pelo generoso patrocínio da exposição, somos imensamente gratas a Rachel Bers e James Bewley da Andy Warhol Foundation for the Visual Arts; Diane e Bruce Halle, Kim Miller e Jared Leslie da Diane and Bruce Halle Foundation; Shannon e Mark Hart e Janet Evans; Khib Kugler da Jedel Family Foundation; Geoffrey Raynor, Bethany Cale e Spencer Meeks da Once Upon a Time...; Judy e Charles Tate; Deborah Dupré e Richard Rothberg; Kathleen Irvin Loughlin e Chris Loughlin; e o VAC Circle. Agradecimentos especiais a Daniel Guilarducci Lopes, diplomata primeiro-secretário do ministério de Relações Exteriores do Brasil, e à embaixadora Maria Izabel Vieira, Cônsul-Geral do Brasil em Houston, pelo incentivo e pela assistência prestada para obtenção do financiamento para esta publicação junto ao Instituto Guimarães Rosa. Esta publicação não teria sido possível sem o apoio da Andy Warhol Foundation for the Visual Arts; do Instituto Guimarães Rosa; da Mendes Wood DM em São Paulo, Bruxelas e Nova York; da galeria Nara Roesler em Nova York, Rio de Janeiro e São Paulo; e de Allison e David Ayers. Nossa profunda gratidão a Renato Silva da Mendes Wood DM, e a Daniel Roesler, Luis Pérez-Oramas e Camila Bechelany da Nara Roesler. Tracy Mann imaginou um maravilhoso evento de encerramento para as pessoas brasileiras que participaram do SXSW 2023 e garantiu o apoio da Invest SP.

Na UT Austin, agradecemos o apoio à exposição e a esta publicação do Center of Latin American Visual Studies (CLAVIS), do Center for Women's and Gender Studies (CWGS), da Jackson School of Geosciences, do LLILAS Brazil Center, do Meredith and Cornelia Long Chair in Art and Art History, da Reitoria da Faculdade de Belas Artes (College of Fine Arts, COFA), do Office of the Vice President for Research, Scholarship, and Creative Endeavors e da Texas Global. Também agradecemos a Sonia Feigenbaum, vice-reitora sênior de engajamento global; Dan Jaffe, vice-presidente de pesquisa; e Jennifer Lyon Gardner, vice-presidente adjunta de pesquisa; Ramón H. Rivera-Servera, reitor, e Raquel Monroe, reitora associada de pós-graduação e assuntos acadêmicos da COFA; David

Mohrig, reitor associado de pesquisa da Jackson School of Geosciences; Susan Rather, chefe do Departamento de Arte e História da Arte; George Flaherty, codiretor do CLAVIS; Marcelo Paixão, diretor do Brazil Center; e Christen A. Smith, diretora do CWGS.

A preparação da exposição, do programa público e desta publicação reuniram recursos de muitos órgãos dentro da UT Austin. Nosso maior agradecimento vai para Ramón H. Rivera-Servera, reitor da COFA, que, apesar das pressões de um cronograma exigente em um novo cargo, ofereceu apoio incansável desde o momento em que ingressou na UT Austin, em 2021. Linda Shaunessy, administradora de contratos comerciais; Cynthia O. Akatugba, vice-presidente adjunta para assuntos jurídicos, e seus colegas; o Gabinete da Presidência da UT Austin; e o Conselho de Regentes e o Gabinete do Chanceler da Universidade do Texas foram fundamentais para facilitar os empréstimos da Pinacoteca. Kayla Dryden, agente de desenvolvimento de pesquisa para Artes e Humanidades, e Bob McGarrett, diretor de programas do Office of the Vice President for Research, Scholarship, and Creative Endeavors, foram essenciais para a realização dessa exposição. Alex Christiansen e Sean Redmond da Foundation Relations, Laura Caloudas e Lena Suk da Texas Global, Leslie Martinez do gabinete de financiamento de projetos, e Erik Cabrera, Karli Capps, Murphy Crain, Kevin Crook, Lauren Cunningham, Alicia Dietrich, Gina Hollis, Joseph Jernejcic, Sondra Lomax, Trey Mitchell, Raquel Monroe, Alex Scull, Richard Stimpert, Jackie Tamayo e Cami Yates, da COFA, também ofereceram seu apoio extraordinário. Agradecemos calorosamente a Douglas Dempster, reitor anterior da COFA, por seu apoio a este projeto em seu início.

Contamos com a cooperação constante e criativa de muitas pessoas em diferentes arquivos, institutos, bibliotecas e museus da UT Austin. Carla O. Alvarez, Liz Garza, Melissa Guy, Adrian Johnson, D Ryan Lynch e Rachel E. Winston da Benson Latin American Collection; e Paloma Diaz, Seth Garfield, Marcelo Paixão, Adela Pineda Franco, Sônia Roncador e Susanna Sharpe, do Lozano Long Institute of Latin American Studies (LLILAS) e seu Brazil Center foram parceiros indispensáveis ao longo do planejamento, pesquisa e programação pública do projeto. A exposição não teria sido possível sem a excepcional comunidade intelectual promovida pelo LLILAS Benson Latin American Studies and Collections; a rede de pesquisadores, especialistas e alunos de estudos brasileiros; a bolsa Mellon Faculty Research, do LLILAS, com que Adele Nelson foi contemplada em um momento crucial; e o apoio do Brazil Center aos programas da exposição. Cherise Smith e Phillip Townsend, da Art Galleries at Black Studies; Lorraine Leu, Rachel E. Winston e a iniciativa Archiving Black América,

do LLILAS Benson; e Christen A. Smith, do Center for Women's and Gender Studies, não foram apenas parceiros criativos na programação da exposição, mas também interlocutores intelectuais, cujo pensamento e liderança em estudos negros na UT Austin moldaram fundamentalmente este projeto. Luis E. Cárcamo-Huechante, do programa Native American and Indigenous Studies (NAIS), nos ajudou a moldar a programação junto a Denilson Baniwa; sua orientação e a inovação curricular do programa NAIS também deram forma a essa iniciativa. Neville Hoad e o Rapoport Center for Human Rights and Justice; Fernando Luiz Lara, da Faculdade de Arquitetura; Samantha Pinto e Pauline Strong do Humanities Institute; e Jeff Chipps Smith, da Art History Lecture Series, do Departamento de Arte e História da Arte, foram parceiros essenciais para a elaboração do programa público. Agradecemos a todas as pessoas nessas e em outras unidades que nos ofereceram grande assistência: Ashley Berry, Melissa Biggs, Anna Gallio, Caroline Hahn, Patricia Heisler, Josette Lehman, Joy Scanlon, Mallary Tenore e Jill Velez.

Tracy Bonfitto e Rachel Mochon, do Harry Ransom Center, generosamente compartilharam suas ideias sobre questões técnicas relacionadas a trabalhos em papel. Cassandra Smith, do Blanton Museum of Art, compartilhou sua experiência incomparável em empréstimos internacionais, e discussões com Florencia Bazzano, Holly Borham, Vanessa K. Davidson, Claire Howard e Veronica Roberts, bem como o estudo de obras de seu acervo, enriqueceram e sustentaram nosso pensamento à medida que o projeto se desenvolvia.

A exposição foi ativada durante seus seis meses no VAC graças a muitas pessoas em todo o campus. Agradecemos profundamente às professoras e professores da UT que trouxeram suas turmas para a exposição, com quem aprendemos muito. Os nomes são muito numerosos para listar, mas queremos agradecer especialmente a Eugenio Y. Arima, Pam Arnold, Alexander Birchler, Paul Bonin-Rodriguez, Denise Braz, Michael Charlesworth, Erin Cunningham, Patricia Epps, Enrique Figueredo, Scherezade García, Julia Guernsey, Donalyn Heise, Teresa Hubbard, Lindsey Jamieson, Yuliya Lanina, Janice Leoshko, Lorraine Leu, Eric McMaster, Marcelo Paixão, Margo Sawyer, Jeff Williams, Jennifer Wilson e Pilar Zazueta. Também agradecemos a Pam Arnold, Christina Bain, Donalyn Heise, Pam Reyes, Dawn Stienecker e aos estudantes de graduação e pós-graduação em Arte Educação pelo inovador Dia da Família, que conceberam e ajudaram a realizar no VAC durante a exposição. Além das pessoas já nomeadas, *Tecido social* foi enriquecida por conversas com muitos artistas, pesquisadores e especialistas, incluindo Carla Acevedo-Yates, Nicole Awai, Allison Ayers, Eddie Chambers,

C. Ondine Chavoya, Laura Copelin, Christopher Crozier, Aglaíze Damasceno, Esther Gabara, Gris García, Verónica Gerber Bicecci, Fabiola Iza, Dária Jaremtchuk, Jennifer Josten, Harper Montgomery, Daisy Nam, Cassandra Nollmann, Ann Reynolds, Matthew H. Robb, Roxanne Schroeder-Arce, Rob Storr e Edward Sullivan.

Contamos com a experiência e as habilidades de muitas pessoas para realizar essa exposição. A primeira delas foi Jacqueline Cabrera, documentalista imperturbável do projeto, que o guiou com desenvoltura e bom senso. Antonio Madrid e Jim Hallock, da Native Earth Block, materializaram habilmente a estrutura de tijolos da instalação de Castiel Vitorino Brasileiro, assim como os pedestais de taipa para as esculturas de Jaime Lauriano. Estamos em dívida com Ty Kasey e sua equipe da UT Landscape Services por oferecer experiência e muitos dos materiais para a instalação de Brasileiro. Gostaríamos também de agradecer aos moldureiros Laura Caffrey, Jody Arthur Mercado (Fine Arts Services) e Ryan Huseman (East Side Picture Framing); John Maisano, montador; e Kat Paez, impressora de *fine art* (Miller Imaging and Digital Solutions). Agradecemos ainda a Anoush Crane, planejadora de eventos; Zach Knight (do catering Tivity); e a Steven Mines, Annette Candanedo e Corrie Ault, intérpretes (Interpret Language Services). Art Quality, Compu Signs, Eriksen Translations, Holland Photo Imaging, Masterpiece e McCarthy Print tornaram possíveis a exposição, seus eventos e programas.

Este catálogo, em suas duas versões, em inglês e em português, não teria sido possível sem a excelente orientação e administração de Gretchen Otto, da Motto Publishing Services, e o entusiasmo de Robert Kimzey, da University of Texas Press. Também agradecemos calorosamente a M. Wright pelo lindo design, a Alison Rainey pela edição detalhada, a Christine Gever pela revisão, Gianna LaMorte pelo *marketing* e a Kerry Webb da UT Press, por seu interesse inicial no projeto. Libby Hruska compartilhou seu *feedback* especializado e sensível sobre os rascunhos da introdução e o ensaio de Adele. Aprendemos muito com a tradutora Ana Luiza Braga e a revisora Graziela Marcolin, parceiras verdadeiramente excepcionais na realização da edição em português. Além de estar disponível no site do VAC, a distribuição do catálogo em português pela Cultura Acadêmica Editora garante que o público brasileiro tenha maior acesso à publicação, e agradecemos vivamente a Jézio Hernani Bomfim Gutierre da Fundação Editora da Unesp e seus colegas Thaís de Oliveira Silva, Cyntia Vasconcellos, Jéssica Letícia de Holanda, Rosa Maria Capabianco, Giovanna Lopes Andreani e Leandro Rodrigues por tornar isso possível.

Somos muito gratas a todos os autores e autoras que contribuíram para este catálogo, incluindo Lorraine Leu e Rosana Paulino, que nos permitiram republicar sua conversa

sensível; Castiel Vitorino Brasileiro e Aline Motta, que compartilharam seu tempo e percepções nas belas entrevistas com Maria Emilia Fernandez; Denilson Baniwa, Brasileiro e Maré de Matos, que trabalharam conosco para realizar as traduções trilingües de seus textos para a exposição; e os alunos, alunas, ex-alunos e ex-alunas de pós-graduação, que escreveram textos novos, rigorosos e ponderados sobre cada artista e ainda o sociograma.

Pela pesquisa e assistência à tradução em várias etapas do projeto e pela realização de seus componentes pedagógicos on-line e na exposição, Adele e MacKenzie agradecem calorosamente a Kendall Ayers, Regina Balmaceda, Taylor Bradley, Eva Caston, Catalina Cherniavsky Sequeira, Isabella (Bella) Ditzler, Maria Emilia Fernandez, Thiago Ferreira, Devon Gerstenhaber, Maysa Martins, Sean McPherson e Nicole Smythe-Johnson. Somos gratas pela participação de estudantes que contribuíram com suas pesquisas e *insights* nos seminários coordenados por Adele em 2019, 2020 e 2022, incluindo Chasitie Brown, Laurel Brown, Martha Scott Burton, Sara Carrillo, Eva Caston, Catalina Cherniavsky Sequeira, Thiago Ferreira, Devon Gerstenhaber, Jana La Brasca, Izzy Lee, Darren Longman, Victoria McCausland, Sean McPherson, Alexandra Mendez, Aja Edwin Mujinga, Caitlin O'Beirne, Lucy Quezada, Karina Salcido, Jennifer Sales, Marina Schneider, Nicole Smythe-Johnson, Grace Sparapani, Alejandra Valdez Carrasco e André Vechi.

A maior parte do peso desse projeto recaiu sobre o departamento de Arte e História da Arte e sobre o VAC. Agradecemos à liderança da chefe do departamento, Susan Rather, que ofereceu conselhos sábios em inúmeros momentos, inclusive quando os problemas inevitavelmente surgiam, e muito generosamente apoiou esta publicação. Agradecemos de coração a Anita Bennett, Brittny Johnson e Theron Smith, bem como aos ex-colegas Michelle Harper, Amy Hautt, Lauren MacKnight, Jack Risley, Clare Thoman e, especialmente, Jill Velez, que facilitou a indicação de assistentes de pesquisa a Adele, além de ter sido fundamental para os ambiciosos programas públicos durante as etapas de pesquisa e exibição da exposição, e cuja perspicácia administrativa e parceria foram imensas. O designer Hunter Thomas, que trabalha com o departamento de Arte e História da Arte e com o VAC, foi um verdadeiro parceiro na realização da exposição, que incluiu a colaboração criativa na concepção do sociograma e sua materialização como uma ilustração didática em grande escala na mostra e nessa publicação. Ele também desenhou um *banner*, uma retroprojeção e inúmeros cartazes e impressos, além de ajustar pacientemente as etiquetas multilingües. Jennifer Irving, coordenadora de assuntos públicos, se juntou à UT Austin quando estávamos prestes a instalar a exposição,

e rapidamente se tornou uma parceira confiável na promoção de *Tecido social*. Clare Donnelly, ex-gerente de Exposições e Programas, cuidou habilmente dos contratos de empréstimo e de montes de correspondências enquanto desenvolvia um exercício pedagógico que constituía um componente interativo essencial da exposição. Kate Joly, cujo bom humor se iguala apenas a sua sagacidade administrativa, navegou com desenvoltura os processos complexos da UT Austin e de uma exposição com empréstimo internacional de obras. Lauz Bechelli, Rowan Howe e Melissa Fandos generosamente ofereceram sua colaboração e apoio nos estágios finais da publicação, inclusive contribuindo para a realização do alegre lançamento da edição em inglês do livro no Visual Arts Center, em novembro de 2023.

Marc Silva, montador chefe, mergulhou nessa mostra às vezes desafiadora do ponto de vista da logística, envolvendo diversos empréstimos internacionais e domésticos, várias novas obras comissionadas pela curadoria para a exposição e todas as mídias possíveis, com uma determinação silenciosa e muitas habilidades, além de um compromisso intransigente com a excelência. Nossos mais sinceros agradecimentos. Adrian Aguilera, assistente de montagem, ofereceu sua experiência para a obra de Guerreiro do Divino Amor e apoiou todos os aspectos da instalação; Rachael Starbuck, montadora e coordenadora da galeria, foi uma colaboradora alegre e dedicada; e Zoe Berg trouxe seu excepcional conhecimento de vídeo para o planejamento e execução da instalação. Agradecemos profundamente a Mark Kovitya, Kerry Maguire, Kaya Halil Sümer e Ariel Wood por seu belo trabalho.

A exposição e o catálogo não teriam existido se não fosse por Maria Emilia Fernandez, que se juntou ao projeto quando fazia seu mestrado em História da Arte, transformando-se de assistente de pesquisa em curadora assistente da exposição e, depois da defesa, em assistente de curadoria do VAC. Foi maravilhoso testemunhar sua curiosidade intelectual, inteligência e visão extraordinárias, suas habilidades linguísticas e sua abordagem sempre gentil e organizada com cada aspecto do projeto.

MacKenzie agradece a Adele e Maria Emilia por serem colaboradoras incrivelmente atenciosas e perspicazes. Ao longo da longa jornada desse projeto, aprendi muito com ambas, especialmente com seu compromisso com a pesquisa, com o aprendizado e com os artistas. Admiro a generosidade e o cuidado com que fazem seu trabalho. Meu marido, Gavin Stevens, encorajou-me a cada passo do caminho, sendo amoroso, paciente e solidário. Minhas filhas, Eleanor e Aden Stevens, sempre fazem as perguntas mais difíceis, e por isso sou grata.

Adele gostaria de agradecer sinceramente a MacKenzie e Maria Emilia por embarcarem com ela na aventura dessa

exposição. Tem sido uma jornada incrível, cheia de aprendizados, unhas roídas e alegrias. Amigas, amigos e familiares, incluindo Amanda Ellis, Aubrey Ellman, Sophie Gibson, Jennifer Kane, Nan Nelson e Perry Nelson, ofereceram apoio e perspectivas sábias. Scott Campbell tem sido, como sempre, um companheiro e pai devotado, que segura a onda quando começo mais um projeto. Obrigada a você e aos mágicos Arthur e Evelyn, por serem pacientes com minhas longas horas de trabalho – vocês têm todo o meu amor.

Maria Emilia gostaria de agradecer às cocuradoras dessa exposição pela oportunidade de trabalhar e aprender ao lado delas e por sua orientação, confiança e generosidade em todos os aspectos, pessoais e profissionais. Ela também é grata pelo apoio inabalável de sua família, a José Enrique Fernandez, Juan Pablo Fernandez e Maria Eugenia Nadurille, que muitas vezes desempenham o papel de parceiros pensantes, editores e primeiros leitores. E a Patrick Stephens, por seu amor e compreensão generosos.

Publicado por ocasião da exposição *Social Fabric: Art and Activism in Contemporary Brazil* [Tecido social: arte e ativismo no Brasil contemporâneo], organizada pelo Visual Arts Center da Universidade do Texas em Austin, entre 23 de setembro de 2022 e 10 de março de 2023, com curadoria de Adele Nelson, professora associada de História da Arte (UT Austin), MacKenzie Stevens, diretora e curadora (Visual Arts Center), e Maria Emilia Fernandez, curadora assistente (Visual Arts Center).

A edição impressa em inglês foi publicada em 2023 pelo Visual Arts Center e distribuída pela Tower Books, The University of Texas Press. Para mais informações, entrar em contato com a distribuidora.

Tradução: Ana Luiza Braga

Produção: Motto Publishing Services

Projeto gráfico: M. Wright

Preparação de texto: Graziela Marcolin

Tipografia do texto: Merlo, de Mário Feliciano, Feliciano Type

Tipografia dos títulos: Texturina, de Guillermo Torres, Omnibus-Type

A exposição *Social Fabric: Art and Activism in Contemporary Brazil* [Tecido social: arte e ativismo no Brasil contemporâneo] foi possível graças ao financiamento de The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts. Também ofereceram apoio fundamental: The Diane & Bruce Halle Foundation; Shannon e Mark Hart; The Jedel Family Foundation; Once Upon a Time...; e Judy e Charles Tate. Forneceram apoio adicional: Center for Latin American Visual Studies (CLAVIS); Deborah Dupré e Richard Rothberg; Irvin-Loughlin Family Fund; Marsh Family Foundation; Texas Global; e VAC Circle.

Esta publicação, com edições em inglês e em português, se tornou possível graças ao financiamento de The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts. Também ofereceram apoio fundamental: Instituto Guimarães Rosa do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, através do Consulado Geral do Brasil em Houston; Mendes Wood DM, São Paulo, Bruxelas, Nova York; e Nara Roesler, Nova York, Rio de Janeiro e São Paulo. Forneceram apoio adicional: Allison e David Ayers; Center for Latin American Visual Studies (CLAVIS); Center for Women's and Gender Studies; Jackson School of Geosciences; LILAS Brazil Center; Meredith and Cornelia Long Chair in Art and Art History; Office of the Dean, College of Fine Arts e Office of the Vice President for Research, Scholarship, and Creative Endeavors of The University of Texas at Austin.

As operações e programas do Visual Arts Center são possíveis graças ao apoio do Curtis R. e Carol O. Kayem Endowment for Visual Arts Center; ao Endowment for the Visual Arts Center; ao VAC Artist-in-Residence Endowed Fund; ao departamento de Arte e História da Arte; à Reitoria da Faculdade de Belas Artes da UT Austin.



Andy Warhol

The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts



FOTOGRAFIA

Todas as imagens são da exposição *Social Fabric: Art and Activism in Contemporary Brazil* [Tecido social: arte e ativismo no Brasil contemporâneo], Visual Arts Center, UT Austin. Salvo nota em contrário, as imagens são cortesia dos artistas.

Blanton Museum of Art: imagem 29.

© Alexander Boeschstein: imagem de capa; páginas 75–76, 78–79, 80 (topo), 81–88, 89 (topo), 90–91, 93, 95–99; imagens 2, 5, 10–11, 16, 19, 34–35, 37–38, 50–51, 61.

© Sandy Carson: páginas ii, 10, 80 (embaixo), 89 (embaixo), 92, 94, 103, 129; imagens 7, 62.

Galeria Leme: imagem 13, foto: Filipe Berndt.

© Geyson Magno: página 127.

Instituto PIPA, Rio de Janeiro, Brasil: imagens 14–15.

Mendes Wood DM, São Paulo, Bruxelas, Nova York: páginas 5, 118–119, 121, 122; foto Isabella Matheus, 132; imagens 44–49, 52–53, 55–60.

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo: páginas 6, 108; imagens 12, 54, foto: Isabella Matheus.

Stanford Libraries, David Rumsey Map Center: página 109.

Hunter Thomas: páginas 100, 128.

CONSELHO EDITORIAL ACADÊMICO

Eddie Chambers
C. Ondine Chavoya
George F. Flaherty
Ann Reynolds

COLLEGE OF FINE ARTS

Ramón H. Rivera-Servera

Reitor e Professor da Faculdade de Belas Artes

Effie Marie Cain Regents Chair in Fine Arts

DEPARTMENT OF ART AND ART HISTORY

Anita Bennett

Assistente executiva

Jennifer Irving

Coordenadora de relações públicas, departamento de Arte e História da Arte e Visual Arts Center

Brittney Johnson

Chefe de contabilidade

Tawnya Palmquist

Colaboradora administrativa

Susan Rather

Professora e chefe do departamento de História da Arte, Cornelia and Meredith Long Chair in Art and Art History

Theron Smith

Assistente de gerência de operações

Hunter Thomas

Designer gráfico sênior, departamento de Arte e História da Arte e Visual Arts Center

VISUAL ARTS CENTER

ATÉ 2023

Adrian Aguilera

Montador assistente

Maria Emilia Fernandez

Curadora assistente

Kate Joly

Colaboradora administrativa

Marc Silva

Montador chefe

Rachael Starbuck

Coordenadora de galeria

MacKenzie Stevens

Diretora e curadora

Montadores do projeto

Zoe Berg

Mark Kovitya

Kerry Maguire

Kaya Halil Sümer

Ariel Wood

Documentalista do projeto

Jacqueline Cabrera

Assistentes de pesquisa do projeto

Eva Caston

Catalina Chernavsky Sequeira

Maria Emilia Fernandez

Thiago Ferreira

Maysa Martins

Bolsistas de curadoria

Taylor Bradley (2018–2019)

Devon Gerstenhaber (2021–2022)

Nicole Smythe-Johnson (2022–2023)

Estagiários de curadoria

Kendall Ayers (2021)

Regina Balmaceda (2021–2022)

Isabella Ditzler (2022–2023)

Monitores de galeria (2022–2023)

Antje Idsellis Arthur

Gabriel Casanova

Ethany Castillo

Ye Ji (Jinnie) Jung

Grace Lee

Mathew McIntyre

Doadores fundadores do VAC

Curtis R. e Carol O. Kayem

Ollabelle e Gary Hall

Anne Scott Ebert

Charlene Cline Marsh

Ann S. Butler

Robin e Trey Hancock

Alma C. Madden

Allison e David Ayers

Carla e Kelly Thompson

Sara e Robert Hallam

Margaret Wilson Reckling

Mary Crouch

VAC Circle

Allison Ayers

Deborah Dupre

Andee Friedrich

Amanda Kadinov

Sarah Kitchen

Kathleen Irvin Loughlin

C. C. Marsh

Lynsey Provost

Robyn Siegel

Charlie Tames

Anna Wulfé

Mary Frances Young

Denilson Baniwa
Castiel Vitorino Brasileiro
Guerreiro do Divino Amor
Jaime Lauriano
Maré de Matos
Aline Motta
Lais Myrrha
Antonio Obá
Rosana Paulino
Sallisa Rosa

Organizado por Adele Nelson,
Maria Emilia Fernandez, e MacKenzie Stevens



The University of Texas at Austin

Distribuído por Cultura Acadêmica Editora
www.culturaacademica.com.br

**CULTURA
ACADÊMICA**

Editora

Fundação Editora da Unesp