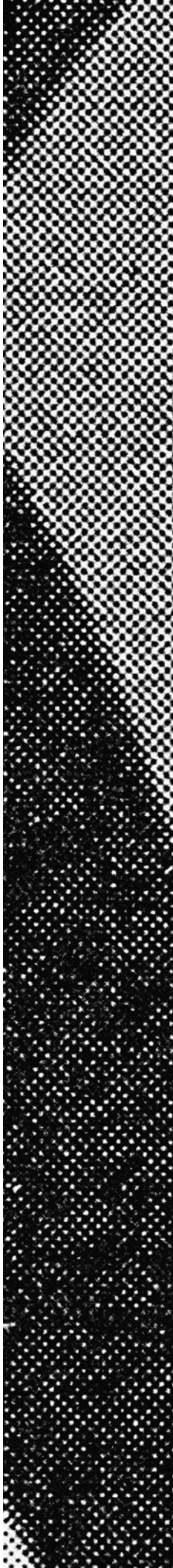
mas
eu
canto

Ministério do Turismo, Governo do Estado de São Paulo, por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa, Fundação Bienal de São Paulo e Itaú apresentam

Faz escuro

mas eu canto

34ª Bienal de São Paulo



A ronda da morte 32, 196, 308
Abel Rodríguez 39, 156, 321
Abismo 17, 72, 86, 108, 169, 308, 363, 379
Abolição 29, 32, 106, 119, 130, 201, 382, 385, 411
Acústica 18, 52, 54, 79, 102, 114, 188, 196, 279, 304, 326, 349, 352, 358, 368, 396, 402, 408, 410
Adrián Balseca 296, 322, 412
África 130, 133, 134, 251, 276, 331, 341, 369, 375, 385, 391, 394, 406, 410, 411
Água 121, 122, 124, 137, 162, 198, 246, 248, 298, 299, 300, 325, 332, 349, 380, 397, 398, 404, 407
Alain Resnais 220
Alexander von Humboldt 84
Alfredo Jaar 23, 308, 323, 412
Alice Shintani 41, 156, 182, 324
Almirante Negro 106, 201
Amazônia 39, 72, 86, 156, 194, 219, 225, 246, 264, 298, 300, 316, 321, 324, 338, 359, 371, 374, 404
Amie Siegel 285, 325
Ana Adamović 175, 241, 326
Ana Kiffer 12, 242, 252, 352
Ana Roman 100, 252
Andrea Fraser 212, 327
Angústia 60, 86, 109, 228, 252, 258, 408
Anna-Bella Papp 120, 138, 328
Antonin Artaud 242, 252, 352
Antonio Dias 24, 177, 264, 329, 412
Antonio Vega Macotela 112, 330
Arjan Martins 124, 130, 331
Arqueologia 42, 44, 50, 58, 62, 84, 96, 105, 137, 200, 224, 284, 348, 373
Arquitetura 66, 126, 192, 196, 235, 246, 305, 308, 323, 339, 372, 379, 389, 392
Bandeira 24, 25, 28, 29, 46, 48, 204, 211, 379
Beatriz Santiago Muñoz 51, 332, 412
Belkis Ayón 61, 156, 333
Bendegó 44, 274, 286, 354
Botânica 20, 38, 39, 40, 41, 51, 80, 132, 156, 163, 164, 185, 276, 292, 296, 321, 324, 367, 404, 407, 410
Brandon LaBelle 12, 268
Caderno 25, 54, 66, 84, 153, 154, 196, 211, 238, 242, 244, 252, 280, 328,350, 365
Canto 8, 32, 72, 79, 86, 153, 165, 166, 171, 175, 188, 190, 194, 252, 264, 308, 326, 344, 358, 369, 385, 396, 402
Capital 22, 32, 112, 126, 132, 136, 187, 227, 228, 236, 245, 248, 268, 285, 296, 306, 322, 325, 327, 330, 336, 339, 343, 384, 403, 406, 407
Carla Zaccagnini 72, 194, 264, 292
Carmela Gross 111, 334
Carolina Maria de Jesus 280, 286, 412
Caupolicán 29, 397
Cerâmica paulista 96
Christoforos Savva 92, 335
Cildo Meireles 45
Cinzas 42, 44, 114, 133, 218, 219, 220, 264, 285, 354
Circulação 17, 42, 44, 48, 56, 62, 64, 79, 92, 96, 102, 104, 112, 120, 121, 122, 124, 126, 128, 130, 132, 133, 137, 138, 156, 198, 227, 242, 251, 262, 285, 296,

298, 299, 304, 325, 341, 345, 348, 353, 366, 369, 370, 378, 385, 390, 391, 394, 405
Círculo 79, 80, 81, 83, 128, 136, 192, 391
Clara Ianni 46, 180, 308, 336, 412
Claude Cahun 154, 337
Coatlicue 84
Colonial 26, 28, 29, 30, 32, 39, 40, 44, 47, 56, 62, 71, 84, 92, 96, 99, 122, 124, 132, 136, 137, 165, 166, 204, 226, 236, 240, 242, 244, 245, 246, 248, 251, 252, 260, 274, 278, 279, 284, 289, 292, 294, 296, 316, 321, 322, 323, 330, 331, 333, 335, 341, 347, 348, 349, 355, 357, 360, 362, 371, 374, 375, 382, 384, 385, 390, 391, 393, 397, 399, 400, 405, 406, 407, 409, 410
Constantin Brancusi 64, 299
Correspondência 12, 58, 100, 138, 150, 194, 216, 264, 292
Corte 51, 62, 140, 242, 244, 250, 252, 289, 308, 336, 348, 357, 369, 390
Covid-19 32, 58, 72, 100, 156, 192, 194, 196, 216, 228, 304, 308, 390
Daiara Tukano 246, 338
Daniel de Paula 126, 339, 378
Darcy Lange 103, 340
Deana Lawson 283, 308, 341, 412
Dirk Braeckman 219, 222, 342
E.B. Itso 10, 318, 343
Édouard Glissant 32, 56, 71, 72, 150, 156, 185, 242, 244, 245, 252, 308, 341, 352, 375, 405
Eduardo Viveiros de Castro 72, 308
Edurne Rubio 102, 156, 182, 344
Eleonora Fabião 192, 345
Eleonore Koch 66, 181, 346
Elvira Dyangani Ose 2, 12
Ensaio 10, 32, 56, 67, 99, 128, 174, 194, 190, 196, 238, 244, 262, 280, 299, 306, 308, 319, 326, 328, 334, 345, 346, 350, 351, 366, 377, 386, 391, 412
Enterro 84, 192, 194, 252
Enunciado 12, 26, 32, 42, 56, 66, 72, 84, 96, 106, 130, 134, 166, 194, 198, 204, 220, 242, 280
Eric Baudelaire 156, 214, 347
Escuro 8, 10, 26, 32, 40, 45, 46, 56, 72, 83, 86, 106, 110, 128, 140, 152, 154, 165, 166, 192, 194, 196, 198, 202, 219, 222, 228, 264, 268, 300, 308, 316, 319, 324, 329, 333, 334, 336, 342, 344, 370, 379, 392, 410
Esforço 32, 69, 72, 81, 96, 103, 104, 166, 169, 194, 218, 220, 224, 228, 234, 308, 322
Espelho 72, 180, 186, 192, 212, 353, 361, 396
Floresta 11, 20, 38, 39, 40, 51, 72, 80, 86, 132, 156, 163, 164, 165, 166, 219, 225, 236, 246, 264, 274, 276, 278, 290, 292, 298, 300, 316, 321, 324, 365, 367, 371, 374, 376, 374, 389, 399, 400, 404, 410
Fogo 42, 44, 45, 86, 114, 200, 218, 219, 220, 242, 264, 285, 308, 319, 334, 354, 362, 381, 388
Francesco Stocchi 58, 156, 162, 194
Frederick Douglass 29, 130
Frida Orupabo 62, 348, 412
Fronteira 104, 114, 120, 121, 122, 124,

126, 133, 198, 228, 258, 262, 268, 285, 297, 308, 325, 331, 375, 385, 405
Futuro 12, 26, 32, 56, 58, 71, 72, 79, 100, 102, 114, 130, 140, 163, 164, 166, 169, 200, 252, 264, 304, 308, 353, 362, 381, 384, 409, 411
Gala Porras-Kim 156, 174, 284, 349
Giorgio Griffa 152, 350
Giorgio Morandi 69, 351, 412
Grace Passô 18, 352, 412
Gruta 106, 237, 274, 344, 373
Guan Xiao 48, 353
Gustavo Caboco 274, 354
Haiku 10, 22, 23, 46, 56, 105, 106, 306, 308, 319, 328, 372
Hanni Kamaly 99, 355
Haris Epaminonda 50, 356
Helena Chávez Mac Gregor 228
Hélio Oiticica 32, 196, 202, 203, 308, 329
Hiroshima mon amour 220
Hsu Che-Yu 223, 357
Ídolo de Shigir 58
Imaginação 12, 32, 40, 41, 54, 60, 61, 66, 68, 71, 84, 98, 152, 154, 156, 242, 268, 274, 291, 308, 316
Ion Grigorescu 217
Jacopo Crivelli Visconti 2, 194, 252, 308
Jacqueline Nova 171, 188, 358
Jaider Esbell 83, 86, 175, 359, 412
Jaune Quick-to-See Smith 294, 360
Joan Jonas 100, 170, 178, 186, 361, 412
João Cândido 106, 201
Joel Rufino dos Santos 26
Jota Mombaça 114, 128, 362, 412
Jungjin Lee 224, 363
Juntos 28, 30, 86, 92, 94, 102, 103, 104, 114, 134, 165, 166, 169, 178, 186, 190, 192, 194, 198, 202, 203, 204, 214, 216, 220, 222, 228, 260, 262, 266, 268, 299, 305, 306, 308, 316, 326, 362, 375, 381, 387, 388, 399, 412
Juraci Dórea 211, 286, 364, 412
Kaimote Kamayurá 42
Kelly Sinnapah Mary 40, 365
Koki Tanaka 174, 262, 366
Lasar Segall 38, 367, 412
Lawrence Abu Hamdan 52, 368
Lee "Scratch" Perry 22, 369
León Ferrari 32, 177, 279, 308, 370
Liberdade 10, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 45, 46, 52, 54, 56, 62, 66, 81, 92, 94, 105, 106, 112, 114, 121, 130, 134, 190, 194, 196, 198, 201, 204, 211, 226, 260, 262, 264, 268, 280, 283, 288, 298, 299, 319, 326, 332, 335, 336, 337, 341, 343, 344, 350, 377, 395, 406, 411
Lothar Baumgarten 278, 371
Luisa Cunha 297, 372
Lydia Ourahmane 226, 373
Lygia Pape 225, 374
Madrugada camponesa 8, 26, 32, 194, 264
Manifesto 8, 10, 22, 23, 24, 138, 192, 225, 246, 248, 250, 306, 319
Manthia Diawara 71, 314, 375, 412
Manuel Casanueva 299, 305
Mapuche 28, 29, 348, 397
María Salgado 140

Mariana Caló e Francisco Queimadela 60, 376
Marinella Senatore 190, 377
Marissa Lee Benedict e David Rueter 126, 339, 378
Máscara 28, 29, 61, 114, 130, 186, 202, 203, 204, 212, 223, 274, 276, 283, 294, 304, 305, 316, 330, 333, 337, 355, 359, 399, 401, 404, 409, 410, 411
Mauro Restiffe 121, 379
Mediação 2, 12, 23, 41, 52, 64, 84, 96, 102, 103, 126, 128, 134, 150, 166, 174, 192, 202, 203, 260, 262, 268, 274, 276, 279, 294, 316, 326, 327, 329, 332, 336, 339, 340, 345, 352, 357, 362, 364, 366, 371, 376, 378, 381, 394, 404
Melvin Moti 68, 380
Memória 12, 28, 29, 32, 39, 41, 42, 44, 45, 50, 52, 54, 56, 58, 66, 68, 72, 79, 84, 86, 92, 96, 99, 102, 105, 119, 154, 166, 169, 194, 201, 204, 220, 223, 226, 240, 245, 246, 248, 251, 252, 264, 286, 308, 321, 323, 326, 338, 344, 357, 365, 368, 374, 379, 380, 381, 383, 386, 388, 397, 403, 404, 405, 407, 409
Meteorito 42, 44, 334
Mette Edvardsen 238, 381
Migração 42, 44, 64, 79, 92, 94, 96, 104, 126, 133, 165, 166, 172, 173, 198, 214, 226, 262, 285, 306, 323, 325, 347, 365, 366, 367, 375, 391
Miguel Rubio 25, 204, 409
Monumento 28, 29, 41, 44, 45, 46, 84, 96, 99, 126, 183, 196, 220, 224, 241, 245, 258, 322, 328, 329, 336, 339, 345, 355, 357, 371, 379, 382, 386, 389, 395, 397, 405
Movimento 12, 54, 56, 64, 72, 79, 80, 81, 86, 92, 100, 104, 114, 120, 121, 122, 124, 126, 128, 130, 132, 133, 137, 156, 190, 192, 196, 198, 204, 211, 250, 251, 268, 280, 285, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 304, 308, 322, 325, 339, 343, 345, 350, 354, 361, 369, 372, 377, 378, 387, 382, 386, 387, 388, 398, 401, 406, 408
Mudança 8, 12, 21, 28, 30 32, 42, 56, 68, 72, 99, 100, 102, 133, 134, 138, 156, 204, 214, 252, 264, 283, 283, 308, 345, 357, 401
Multidão 28, 29, 30, 94, 102, 114, 190, 198, 204, 216, 264, 379, 385, 388
Musa Michelle Mattiuzzi 128, 156, 382
Museu Nacional 42, 44, 200, 308, 354
Música 22, 32, 54, 56, 72, 166, 171, 174, 175, 176, 188, 190, 194, 196, 204, 279, 306, 326, 341, 349, 350, 358, 368, 369, 384, 385, 402, 408
Nalini Malani 109, 383
Naomi Rincón Gallardo 156, 236, 384
Neo Muyanga 32, 122, 194, 308, 385, 412
Nina Beier 132, 386
Noa Eshkol 81, 387
Noite 8, 10, 32, 40, 45, 46, 51, 107, 114, 140, 154, 166, 177, 180, 194, 216, 219, 228, 264, 319, 324, 334, 336, 329
Olhos 17, 58, 61, 62, 72, 86, 114, 130, 140, 154, 156, 162, 186, 194, 200, 201, 202, 203, 212, 214, 216, 220, 228, 238,

250, 264, 268, 274, 283, 288, 323, 333, 341, 344, 347, 348, 355, 366, 364, 368, 371, 394, 397, 404, 407, 411
Olivia Plender 94, 388
Opacidade 17, 19, 22, 24, 32, 41, 42, 44, 50, 51, 58, 61, 71, 96, 98, 106, 109, 128, 136, 137, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 238, 242, 244, 245, 252, 308, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 340, 341, 342, 343, 344, 347, 348, 349, 351, 352, 353, 355, 356, 357, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 368, 375, 376, 379, 394, 398, 403, 404, 405, 406, 410, 411
Oscar Tuazon 80, 389
Outro lugar 12, 40, 42, 44, 47, 48, 64, 66, 80, 84, 92, 98, 100, 104, 112, 136, 154, 166, 190, 194, 198, 223, 244, 252, 284, 285, 292, 296, 297, 298, 325, 328, 332, 339, 343, 344, 346, 352, 364, 367, 376, 380, 401, 406
Palhaço 12, 268
Passagem do meio 17, 32, 72, 122, 124, 132, 252, 331, 365, 369, 385, 405
Paulo Freire 28, 134, 412
Paulo Kapela 70, 390
Paulo Miyada 2, 32, 194, 252, 264
Paulo Nazareth 133, 172, 173, 183, 391
Pavilhão Ciccillo Matarazzo 32, 100, 169, 192, 194, 308, 372, 392, 396, 398, 407
Pedra 42, 44, 68, 84, 99, 236, 245, 252, 308, 334, 344, 354, 373, 380, 384
Perspectiva 12, 32, 62, 64, 66, 101, 150, 166, 192, 202, 203, 220, 248, 250, 252, 258, 260, 262, 268, 290, 292, 294, 323, 376, 379, 395, 410
Philipp Fleischmann 250, 392
Pia Arke 240, 393
Pierre Verger 17, 394, 412
Poesia 8, 10, 22, 23, 32, 46, 50, 56, 98, 105, 106, 121, 128, 137, 140, 152, 154, 156, 166, 186, 188, 190, 225, 228, 237, 242, 249, 252, 264, 266, 268, 280, 291, 306, 308, 319, 328, 350, 353, 358, 369, 371, 372, 401, 402
Projeto 45, 46, 54, 66, 72, 80, 96, 134, 152, 188, 190, 192, 194, 196, 211, 228, 252, 258, 280, 308
Regina Silveira 102, 178, 258, 395, 412
Relação 17, 32, 39,51, 64, 71, 72, 92, 94, 96, 102, 103, 104, 134, 150, 156, 164, 174, 175, 186, 190, 192, 202, 203, 204, 220, 228, 242, 252, 260, 262, 268, 283, 298, 299, 305, 308, 316, 325, 326, 331, 333, 347, 354, 356, 357, 359, 360, 366, 369, 371, 373, 375, 376, 380, 387, 388, 391, 393, 395, 398, 405, 406
Repetição 10, 56, 67, 69, 94, 96, 102, 103, 225, 238, 318, 326, 334, 350, 351, 381, 406
Resiliência 10, 24, 28, 30, 42, 44, 50, 71, 84, 96, 106, 130, 150, 156, 163, 164, 165, 166, 178, 186, 187, 194, 204, 211, 219, 224, 227, 237, 264, 268, 288, 308, 316, 318, 335, 382, 384, 388, 411
Respiro 86, 100, 114, 152, 162, 169, 216, 292, 346, 350, 351, 380, 381
Riso 12, 52, 102, 228, 268, 299, 308, 372
Roger Bernat 187, 396

Ruth Estévez 194, 204, 216
Saber 39, 50, 51, 58, 71, 72, 79, 81, 83, 86, 96, 102, 103, 112, 128, 134, 152, 156, 166, 192, 204, 211, 240, 241, 242, 246, 266, 268, 292, 321, 330, 333, 338, 339, 340, 349, 360, 364, 369, 375, 377, 381, 386, 387, 394, 403, 404, 405
Santa Luzia 42, 274, 391
Sebastián Calfuqueo 28, 248, 397
Segredo 17, 22, 40, 102, 112, 128, 152, 154, 156, 166, 216, 330, 333, 337, 373, 376, 381, 394, 400, 410
Silke Otto-Knapp 20, 398
Sino de Ouro Preto 56, 176
Sociedade 12, 22, 23, 25, 26, 28, 30, 99, 103, 105, 106, 134, 156, 166, 174, 177, 190, 194, 198, 204, 216, 252, 260, 262, 268, 285, 306, 308, 325, 347, 366, 368, 370, 371, 375, 377, 379, 381, 382, 388, 389, 402
Sonhos 18, 23, 60, 61, 72, 98, 100, 105, 114, 140, 152, 154, 162, 228, 238, 246, 274, 280, 291, 361, 376
Sueli Maxakali 260, 399
Sung Tieu 136, 400
Tamara Henderson 98, 401
Teatro 18, 20, 98, 178, 186, 190, 202, 204, 286, 326, 337, 339, 370, 377, 381, 388, 396, 398, 401, 403, 411
Teresa Ralli 25, 204, 409
Terra 72, 84, 156, 192, 345, 358, 364
Tiradentes 45, 56
Thiago de Mello 266, 291, 293, 298, 300
Tikmũ'ũn / Maxakali 165, 166, 184, 399
Tocaia 264
Tony Cokes 306, 402
Tornar-se 10, 12, 114, 169, 308, 319
Tradução 22, 52, 71, 72, 79, 86, 92, 96, 102, 103, 112, 128, 132, 134, 150, 190, 202, 212, 220, 242, 244, 245, 246, 248, 252, 262, 279, 284, 286, 289, 304, 326, 332, 333, 334, 336, 349, 354, 358, 360, 368, 370, 371, 374, 380, 381, 387, 391, 392, 395, 397, 406, 407, 409
Trajal Harrell 108, 403
Uýra 316, 404
Vento 32, 54, 100, 169, 170, 178, 185, 186, 266, 267, 308
Victor Anicet 137, 245, 405
Vida y muerte del Fantoche Lusitano 202
Vigilância 30, 52, 112, 126, 196, 216, 218, 304, 330, 343, 344, 362
Vincent Meessen 251, 406
Violeta Parra 291
Vitor Cesar 12, 150
Ximena Garrido-Lecca 184, 185, 194, 235, 308, 407, 412
Yuko Mohri 54, 408, 412
Yuyachkani 25, 204, 409
Zina Saro-Wiwa 276, 410
Zózimo Bulbul 119, 411

Thiago de Mello, “Madrugada camponesa”, in *Faz escuro mas eu canto* (1965). São Paulo: Global editora, 2017.

Madrugada camponesa,
faz escuro ainda no chão,
mas é preciso plantar.
A noite já foi mais noite,
a manhã já vai chegar.
Não vale mais a canção
feita de medo e arremedo
para enganar solidão.
Agora vale a verdade
cantada simples e sempre,
agora vale a alegria
que se constrói dia a dia
feita de canto e de pão.
Breve há de ser (sinto no ar)
tempo de trigo maduro.
Vai ser tempo de ceifar.
Já se levantam prodígios,
chuva azul no milharal,
estala em flor o feijão,
um leite novo minando
no meu longe seringal.
Já é quase tempo de amor.
Colho um sol que arde no chão,
lavro a luz dentro da cana,
minha alma no seu pendão.
Madrugada camponesa.
Faz escuro (já nem tanto),
vale a pena trabalhar.
Faz escuro mas eu canto
porque a manhã vai chegar.
(Faz escuro, mas eu canto)

O que você leva anos construindo pode ser destruído da noite para o dia.

Construa mesmo assim.

Elvira Dyangani Ose

Doc: Sem dúvida, há uma palavra que designa este corpo, e que você pode usar para me chamar, para falar sobre mim, isso está claro. Mas ao mesmo tempo – e isto é o que me cativa – aqui chegamos ao ponto crucial da questão – sou também aquele que escapa ao nome – este é o meu trabalho, a minha função, é isso que sou chamado a fazer: criar incerteza. Personificar a margem.
Z: O riso é uma expressão de incerteza?
Doc: É sem dúvida a expressão de uma certa fronteira. Ele mostra essa fronteira, ao cruzá-la.

Brandon La Belle, "Entrevista com um palhaço"
(Correspondência #9, 34ª Bienal de São Paulo)

É isso.
Para a nossa geração: aqueles de nós que vivem em cidades do Ocidente, onde guerras ou conflitos ocorrem em uma terra distante. Nós que vivemos no Sul Global, onde os políticos parecem responder a uma dimensão paralela, enquanto as comunidades a que juraram servir já não têm medo de sair às ruas para reivindicar os seus direitos nesta dimensão vivida de forma tão intensa. Protestos em Hong Kong que duraram um ano, o *estallido social* no Chile e marchas contra as expropriações em Sheikh Jarrah, na Jerusalém ocupada, são apenas três casos em questão. Aqueles de nós que despertaram contra os regimes políticos distópicos, tais quais os conduzidos por líderes de Estados-nação como Donald Trump, Viktor Orbán e Boris Johnson, reminiscências de uma espécie de opereta antes vista apenas na Itália de Silvio Berlusconi. Aqueles de nós que lutam pela desmilitarização das fronteiras e pela restauração da condição humana para todos os seres humanos. Aqueles de nós exaustos pela fome, devastação ambiental, desigualdade social, governos neoliberais opressores e pelo racismo estrutural. Aqueles de nós em todo o mundo cuja respiração literal e metaforicamente parou – por alguns segundos – na noite de 25 de maio de 2020, e desde então têm reivindicado a resolução e a punição por assassinatos que não testemunhamos.

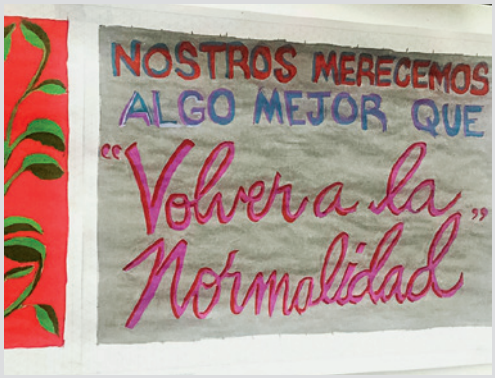
Para nós, cujo futuro foi adiado por alguns meses naquele ano, foi dada a chance de nos apoderarmos dele – ou, pelo menos em nossa imaginação, de reinventá-lo. Para todos nós, esta pandemia foi e será um momento decisivo.

Nessas condições de possibilidades, deu-se a formulação da 34ª edição da Bienal de São Paulo. E, como tal, não havia modo de escapar da realidade. O projeto foi concebido como uma análise do caráter especulativo da arte como campo de produção de conhecimento e experiência. Como tal, motivou a proposição de fazer exposições como abordagem metodológica de estéticas vernaculares e de epistemologias esquecidas, abrindo espaço para que artistas, curadores e autores reagissem a essa proposta. Objetivou gerar leituras e interpretações de obras de arte em diferentes condições de exibição, incluindo a exposição física em diferentes espaços do pavilhão, além de outras plataformas como publicações e espaços de parceria. Com tais premissas em sua gênese, ao lado da evidência de um mundo à beira de um novo paradigma médico, social, econômico e político, essa exposição não poderia ser – não deveria ser – baseada nas mesmas prerrogativas que normalmente teriam envolvido um projeto dessa magnitude.

Claro que este não foi o único evento de arte em grande escala afetado pelas condições únicas de nosso tempo. No entanto, enquanto alguns eventos internacionais continuaram com um escasso público IRL [*in real life*, na vida real], outros tentaram alcançar uma audiência global

Correspondência #20
19 ago 2021

Traduzido do inglês por Rafael Falasco



Caullen Smith. Postagem no Instagram no dia 29 de maio, 2020

online. Testemunhamos projetos reinventando formatos, às vezes adaptando-os à dissolução do "aqui e ali". Esta edição da Bienal continuou sua jornada com os mecanismos existentes, as exposições em vários locais da cidade, e novas plataformas em todo o mundo digital, a fim de permanecer tanto no lugar quanto no momento, ligadas a uma realidade que é cada vez mais parte do resto do mundo. A verdade é que, enquanto o mundo estava saindo do primeiro e do segundo *lockdowns* da Covid-19, notícias aterrorizantes do Brasil continuavam a reportar mortes diárias equivalentes a quedas de aviões transcontinentais. Mas isso não impediu a poesia, a realidade não parou a arte ou suas exibições, pelo menos por algum tempo. E aquela cisão na temporalidade comunal – daquele portal inicial que o autor indiano Arundhati Roy narrou de forma tão linda ao definir a pandemia – tornou-se algo ainda mais pertinente do que as próprias prerrogativas dos curadores, uma estrutura sob a qual a exposição e o livro que você está prestes a ler foram formulados.

Este volume contém respostas a esse tempo épico e sem precedentes. Conforme os curadores e o resto da equipe embarcavam em uma edição da Bienal como nenhuma outra, decidimos coletivamente que não poderíamos produzir um catálogo convencional. Precisávamos capturar a essência do momento e colher algo que superasse a atualidade da questão e suas consequências inevitáveis. Assim, além de imagens que referenciam obras de artistas, biografias, ensaios e diálogos, solicitamos outros tipos de material: imagens que representassem a prática de um artista aos seus próprios olhos – às vezes em forma de palavras ou obras de outros artistas – e referências visuais oferecidas pelos curadores para uma representação do irrepresentável. Havia toneladas, mais do que as incluídas aqui, infelizmente – quase impossíveis de reproduzir ou financeiramente inacessíveis. Muitas eram vívidas de forma incrível, de valor inestimável. Material para outro livro, para outra hora.

Ao que foi finalmente reunido, adicionamos contribuições extraordinárias, conversas, poemas e panfletos. Oferecemos a você a chance de ler e ver este material de vários pontos de vista e nos diversos sentidos embutidos neste conjunto caleidoscópico de imaginários. Eles ecoam as observações que Ana Kiffer, escritora e professora da PUC-Rio, torna palatável em sua leitura do arquivo e da exposição de arte como algo que está "deslocando-se do conceito de uma reunião de objetos de curiosidade, ou visões da beleza",[1] tornando-se "esse tipo de sótão do futuro, cuja função seria a de acolher isso que deverá nascer, mas que ainda não está aqui".[2] A esse respeito, quase imagino as escadas e corredores centrais do Pavilhão Ciccillo Matarazzo como tiras de um filme analógico, ao qual a materialidade física das obras acrescenta uma realidade reformulada e aprimorada – ou uma versão dela, de qualquer forma. A beleza complexa das obras expostas, a assertividade de suas reivindicações e a dívida profunda que pagam ao dar visibilidade a certas histórias e agentes são traduzidas nestas páginas de várias maneiras, desde a presença visual até a interpretação crítica.

Os *enunciados* são pontos de entrada sutis para algumas das estruturas curatoriais e narrativas que o público encontrará no espaço expositivo. As *correspondências* de curadores, artistas e escritores nos levam de volta no tempo às sementes germinativas do projeto. Essas cartas escritas entre nós serviram para tornar público o processo da exposição e as discussões nos últimos dois anos. Várias imagens serão familiares para aqueles que se envolveram com *Tenteio*, a segunda publicação da Bienal, que apresenta a lista de artistas participantes por meio de um ensaio visual não intencional. As imagens do *Tenteio* estão aqui deslocadas e apresentadas em referência a outras nuances possíveis – visuais e além. É também um exercício de retorno a um único plano, mantendo aspectos de uma linguagem visual tridimensional ao longo da Bienal e sua rede de

1

Ver pp. 252-257 deste livro.

2

Achille Mbembe, *Brutalisme*. Apud Ana Kiffer, pp. 252-257 deste livro

instituições parceiras, em última análise, formulados como uma mediação – uma estrutura institucional – como seu autor, o artista Vitor Cesar, observa em sua correspondência #11. O tom geral do livro todo é às vezes sombrio, às vezes evocativo, mas sempre envolvente, abertamente político.

Pode-se afirmar que o formato da Bienal propõe um exercício de escrita da história da arte, em que se narra um esboço de episódios possíveis de uma história da arte especulativa. Um projeto que, se criado com certa sensibilidade e interligado com o contexto imediato, oferece às iniciativas locais – seus agentes e instituições – a medida certa de interlocuções internacionais. Uma Bienal deveria empregar seus recursos humanos e financeiros para que os efeitos positivos da exposição possam florescer depois que o evento passar. Deveria refletir sobre algo fundamental para aquele ecossistema específico e relevante para o campo da arte em geral. Para o público, deveria ser única e memorável, mas acessível e familiar – como acredito que seja esta edição da Bienal. Alguns dos múltiplos caminhos que exploramos neste volume serão interrompidos, descartados ou ampliados na exposição, mas não se engane: eles serão apenas outras interpretações e diálogos, em oposição à interpretação em si. Eles são a expressão de uma certa definição, de uma certa narrativa, de um certo limite. Como observa Doc, o palhaço da correspondência #9, isso "mostra essa fronteira, ao cruzá-la"[3]. Tudo é permeável, mutável, em constante mudança.

Não faz muito tempo, eu estava lendo uma reflexão sobre a miríade de histórias definidoras que teriam ocorrido nos últimos dezoito meses. O número de ocasiões que alguém teria entendido na suspensão do tempo que nós experimentamos: a possibilidade de reparar danos, reinventar ou mudar seu presente, e possivelmente seu caminho para o futuro, de uma vez por todas. Quantas resoluções de ano novo existiram, quão clarividentes as conclusões das jornadas do *Dia da Marmota* teriam enchido cadernos e diários. Ausências de fé, abraços de despedida, momentos de risos nervosos impossíveis, frustrações e silêncios esmagadores. E então eu me lembro de quando eu era uma criança. Durante algum tempo, entre meados da década de 1970 e o final da década de 1980, costumávamos viajar a cada dois anos de uma cidade espanhola para outra. Uma família negra de cinco pessoas, começando um lar em novo lugar. Minha mãe se esforçando para ajustar os quartos àquilo que não conhecíamos na época, mas se chamava nostalgia. Refletir sobre isso da perspectiva de um adulto, uma tarefa difícil.

Para uma criança, para meus irmãos e eu, foi uma mudança imposta e extrema para o nosso mundo. Com a primeira e a segunda mudanças, sofremos. Essas rupturas iniciais tinham a ver com perda, com o que ficou para trás; atendo-se ao que não estava mais lá, ao que não era mais possível. Então, não muito tempo depois, essas mudanças de universos – escola nova, vizinhança nova, que para uma menina de sete ou treze anos eram quase tudo – tornaram-se uma estranha plataforma para a *fabulação*, para a novidade. Não posso falar pelos outros, mas para mim tornou-se uma oportunidade de reformulação, de mudança, de renovação incorporada. Uma estranha busca se desenvolveu para mudar os aspectos de coisas que não teriam funcionado em cidades anteriores, que teriam dado errado com esse ou outro amigo.

"É inofensivo", pensei.

De todas as versões possíveis de mim mesma que poderiam ser personificadas por mim, decidi pela transitória, aquela que não poderia ser rotulada ou fixada, que oferecia a ela mesma um direito constante de ser uma e múltipla, única ainda que permeável, aberta à mudança, comprometida com a transformação sem fim. Foi um alívio. Aquela sensação de que nada existia para sempre, de que tudo era mutável – certamente a felicidade era, assim como a tristeza e o medo.

3

Ver pp. 268-273 deste livro.

Cette photo.
J'aurais voulu la publier.
À l'envers, et uniquement le détail.
L'œil…

ARTISTS
UNWANTER
GOD PAMS
ONE BE$$ts
achiever
HEART RITIST
CONQUOROR

Notas sobre *Teach Us to Outgrow Our Madness*

"O Japão perdeu o poder de conectar o princípio ou a teoria à realidade. Para mim, o valor da literatura está em fazer essas conexões. Essa é a missão da literatura. A ética é significativa".

Kenzaburo Ōe

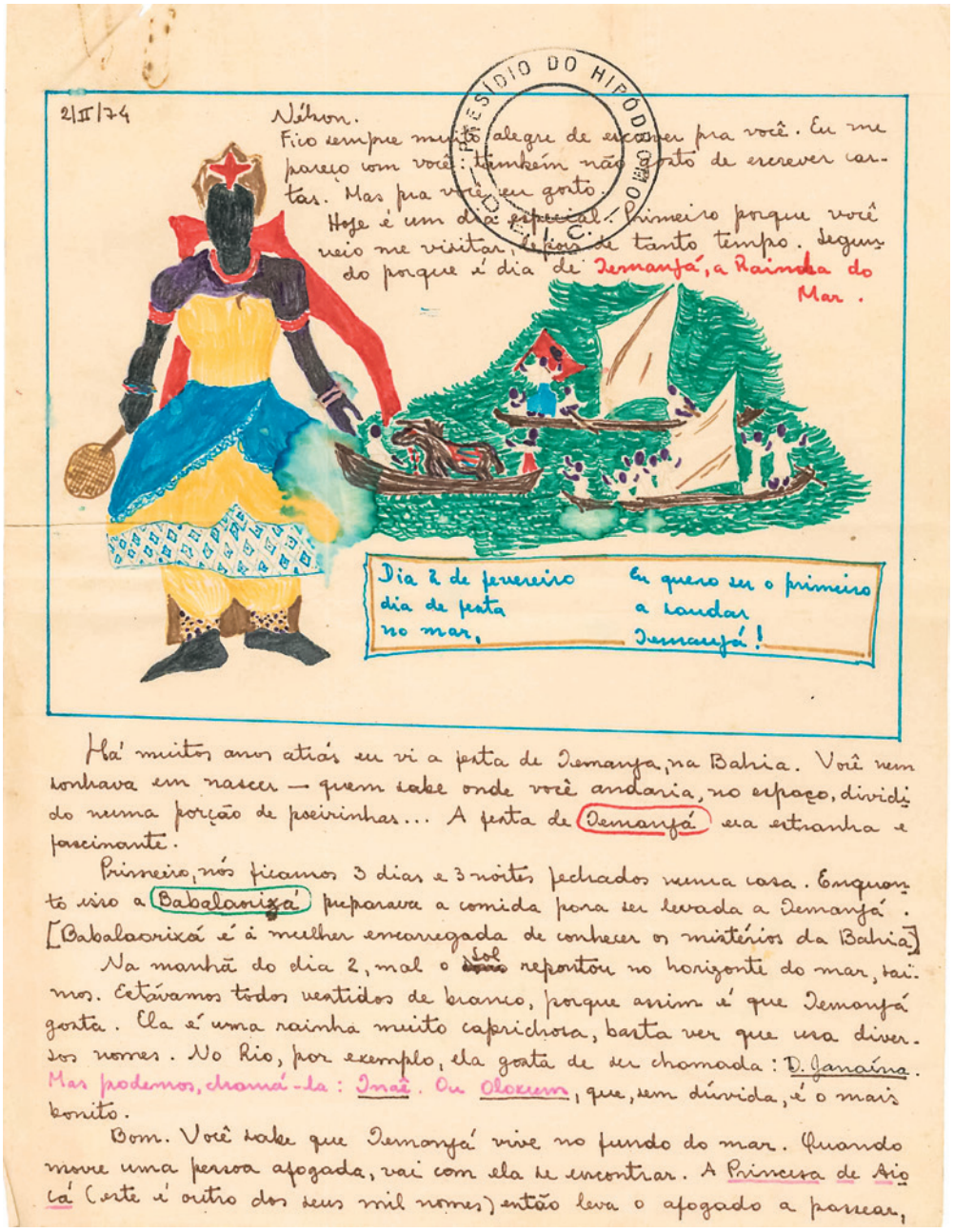
Teach Us to Outgrow Our Madness [Ensina-nos a superar nossa loucura] foi publicado em 1969. Ōe reflete de forma brilhante sobre a complexidade da relação entre pai e filho, enquanto tenta encontrar sentido nas convicções e ações da geração do período da guerra, particularmente a de seu pai. Em escritos anteriores, Ōe centrou-se nos traumas persistentes de Hiroshima e Nagasaki, mas aqui há o eterno sentido de obsessão e o profundo sentimento de culpa que encontram intensa manifestação literária. *Teach Us to Outgrow Our Madness* é um reconhecimento de falha, um pedido desesperado de ajuda de pai para filho, de uma geração à próxima. É um lamento profundamente pessoal, íntimo e poético de um dos maiores escritores do século 20.

Teach Us to Outgrow Our Madness é uma performance na qual eu me transformo num homem-sanduíche e caminho pela cidade, pregando, mendigando, pedindo a estranhos que me ajudem a superar minha loucura. É um trabalho catártico, em que lamento as falhas miseráveis da minha geração, e peço ajuda à nova.

Contra a restauração como estratégia da sobrevivência. Hoje nos encaminhamos para um tempo de reavaliação das próprias forças. Mais claramente, poderíamos dizer que cada um procura reencontrar-se são apesar da sua pequena, reduzida condição. Isto não deve, entretanto, levar a pensar que, agindo deste modo, é mantida a mesma diferença que caracterizou o nosso trabalho. Sobretudo não deve ser esquecido que os tempos duros não são a simples redução dos tempos de abundância. Nenhuma redução pode conter a diferença.

Nenhuma redução pode conter a diferença.

ANTONIO DIAS



Joel Rufino dos Santos. Carta para o filho, fev. de 1974.

Alguns professores nos ensinam mais do que o previsto em lei. Joel Rufino dos Santos deve ter sido um professor assim, alguém que, ao falar sobre os acontecimentos e as ideias do passado, é capaz de transformar o entendimento do presente e gerar novos desejos para o futuro. No início dos anos 1960, Rufino dos Santos integrou uma equipe, liderada por Nelson Werneck Sodré, encarregada de escrever a coleção *História Nova do Brasil*, um conjunto de livros didáticos que eles mesmos definiam como a "Reforma de Base no Ensino da História". Reescrever e recontar a história do país era parte de um projeto

de nação que visava o fim do analfabetismo, com o Método Paulo Freire; reformas estruturais, que incluíam a democratização da terra; justiça fiscal e direito à moradia. Foi por esses anos, também, que Thiago de Mello escreveu "Madrugada camponesa": "Faz escuro (já nem tanto), / vale a pena trabalhar. / Faz escuro mas eu canto / porque a manhã vai chegar".

É difícil não nos perguntarmos em que país viveríamos hoje se João Goulart não tivesse sido deposto. Mas a história foi outra. E o projeto que apontava a um Brasil mais igualitário viu-se interrompido pelo golpe militar de 1964, iniciando um período de mais de vinte anos em que o Estado prendeu, torturou e executou homens e mulheres que trabalhavam pela chegada desse novo dia.

Thiago de Mello não foi exceção. Nem o foi Joel Rufino dos Santos, preso em 1972, quando seu filho, chamado Nelson em homenagem a Werneck Sodré, tinha oito anos. Durante os dois anos em que esteve encarcerado, sem outra acusação que não o teor de seus escritos, Joel enviou a seu filho as cartas que aqui estão. Cartas escritas na prisão, revisadas por censores, carimbadas, enviadas por correio, seguradas pelas mãos do Nelson, lidas em voz baixa, lidas em voz alta por Teresa Garbayo dos Santos, guardadas por anos, relidas e finalmente tornadas públicas. Cartas que falam de amor, de saudades, do dia a dia no cárcere; cartas que falam da história deste país, que ajudam a entender o presente e criar desejos para o futuro. Cartas que, como as obras ao redor, apontam para as frestas que permitem driblar a censura e escapar de aprisionamentos, seja fisicamente, seja com imaginação e criatividade. Vale a pena lê-las. Pois elas podem, como escreve Thiago de Mello na apresentação do livro que reúne essa correspondência, "lavar das aderências de enganos que nos fazem dano à vida, ferem a nossa inteligência e mancham a infância que lateja no peito do homem".

Este texto, juntamente com as cartas que ele acompanha e contextualiza, compõe um dos *enunciados* que, carregados de histórias marcantes e complexas, pontuam a 34ª Bienal para fazer reverberar, com maior intensidade, algumas das questões que as obras ao redor suscitam.

TOMAR AGUA
NOS DA VIDA
TOMAR
CONCIENCIA
NOS DA
AGUA

BLACK
LIVES
MATTER
HOW
CAN U
BLACK
LIVES
MATTER

DOUGLASS

NÃO ME MATE!!
MATE O RACISMO

970
970X
971
XPX

End of bus lane
巴士專用綫
到此為止
Subway to cross
Nathan Road
請用隧道
CITYBUS 城巴
銀行中心
Bank Centre
N21
N21A
www.citybus.com.hk
CityFlyer
城巴機場快線
A21
往 紅磡車站
to Hung Hom Station

Paulo Miyada

A manhã vai chegar

1. Houve um ponto de 2020 – quando do oceano de incertezas trazido pela pandemia de Covid-19 emergia a convicção de que a 34ª Bienal de São Paulo não poderia ser realizada naquele ano – em que aventamos uma ideia excêntrica. E se a mostra que vinha sendo desenvolvida há muitos meses sob o título *Faz escuro mas eu canto*, ao invés de postergada em um ano, fosse realizada de modo fragmentário, condensado em diversas exposições de pequeno e médio porte distribuídas pelas instituições integrantes da rede que já havia sido montada por essa edição da Bienal? Tais exposições absorveriam obras, relações e enunciados já delineados e poderiam ser feitas aos poucos, de acordo com os limites impostos pelos cuidados sanitários e respeitando o ritmo de retomada de cada instituição parceira que se interessasse em acolher um ou mais desses capítulos. A ideia por trás dessa ideia era que o momento pedia menos pela insistência em retomar os modelos e formatos que existiam antes da pandemia e mais por apoio interinstitucional e por oportunidades de encontro com a arte, mesmo que em formatos leves e locais.

Como a imaginação voa rápido, naquela mesma conversa especulamos que essa mostra difusa no tempo e no espaço não precisaria ser considerada uma edição da Bienal de São Paulo, *stricto sensu*, mas algo que nasceu dela e carregaria o nome *Faz escuro mas eu canto*, que a cada dia ganhava mais conotações. A 34ª Bienal, então, seria aquela feita quando as condições permitissem, traria novos artistas e obras e se chamaria *Porque a manhã vai chegar*. É esse o encadeamento dos dois últimos versos do poema "Madrugada camponesa", de Thiago de Mello: "Faz escuro mas eu canto / porque a manhã vai chegar", e seria poderoso se a edição seguinte da mostra trouxesse elementos que ajudassem a fabular e a lutar pela aurora já sonhada pelo poeta.

Esse encadeamento especulativo, porém, logo mudou de rumo. As conversas subsequentes deixaram clara a importância de preservar o intento de realizar a 34ª Bienal ocupando o pavilhão, ainda que fosse necessário um grande adiamento, e passamos a discutir outras formas de demonstrar que os planos dessa mostra haviam se transformado pela gravidade da situação. Isso resultou na mostra experimental *Vento*, em dezenas de programas públicos digitais e em inúmeras reflexões que impactaram o desenho final da Bienal e mesmo a formalização e apresentação de suas obras.

Havia ainda um problema conceitual naquela formulação. Quem é que em sã consciência pode afirmar com certeza que a manhã irá chegar? O potencial destrutivo da existência humana tem se multiplicado muitíssimo mais rápido do que as demonstrações de que somos capazes de alterar comportamentos, ideologias, instituições, estruturas de poder, pactos sociais e modelos produtivos para preservar a vida, seja dos humanos, seja de todos os demais entes que constituem a vitalidade deste planeta. No âmbito brasileiro, do qual esta Bienal é indissociável, esse balanço tem sido ainda mais desalentador, a tal ponto que as políticas que governam o país hoje são vistas como ameaça tanto para seu povo quanto para todo o futuro planetário. Setembro de 2021 ainda encontra a promessa do amanhã como algo distante, tanto ou mais quanto o era em meados de 2020.

Proponho-me então a discutir por que indagações sobre o presente, o passado e o futuro do país são condicionantes tão importantes para a concepção desta Bienal. Para isso, será preciso tomar certa distância e refletir sobre o caráter específico da relação das Bienais de São Paulo com o seu tempo.

Existe um ensaio de Aracy Amaral chamado "Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo". Escrito em 2001, por ocasião das, segundo ela, decepcionantes comemorações do cinquentenário do evento, esse texto remete a diversos momentos da sua história tão tumultuosa quanto renovadora. Seu título resume a promessa sempre incompleta associada às bienais de todo o mundo: reter o tempo presente. Esse talvez seja o mote mais constantemente atribuído a eventos dessa natureza: registrar seu momento e fazer circular o que há de mais inovador ou contundente na produção contemporânea de diversas partes do mundo. É natural que essa também seja uma expectativa associada à Bienal de São Paulo, a primeira empreitada que se propôs a emular a fórmula da Bienal de Veneza. Mas me parece que, desde o princípio, a motivação do evento criado nesta metrópole sul-americana sempre carregou também outra vocação: ser uma máquina prospectiva e mnemônica.

É fácil perceber o sentido prospectivo da criação da Bienal em 1951, pois ela resulta de alianças entre

intelectuais e burgueses que o gestor Ciccillo Matarazzo soube amealhar e aprofundar nas décadas de 1940 e 1950. Tais alianças pretendiam atualizar e internacionalizar o debate cultural na cidade, com o objetivo de aproveitar o momento de reembaralhamento global de forças que se sucedia à Segunda Guerra Mundial e o acúmulo de capital na cidade que liderava o processo de industrialização nacional e pretendia legitimar-se como liderança política e simbólica dos rumos do país. Para citar apenas iniciativas em que Ciccillo esteve envolvido, essas alianças resultaram na criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), este último responsável pela implementação da Bienal. Cada uma dessas iniciativas almejava construir estruturas para o futuro, fosse por meio do debate e da circulação de novas ideias, fosse pelo experimentalismo, fosse pelo amadurecimento institucional. De lá para cá, o sentido do futuro transformou-se sucessivas vezes. Tornaram-se patentes os (muitos) limites e contradições dos desígnios daquela geração, enquanto houve ciclos de ativo desmanche das institucionalidades brasileiras. Algo dessa vocação, porém, permanece gravado na identidade desse evento.

A função mnemônica da Bienal de São Paulo definiu-se em etapas sucessivas. Em suas primeiras edições, a atualidade do evento estava ligada a uma paralaxe cronológica, pois o que aparecia como novo para o contexto brasileiro constantemente vinha das vanguardas da primeira metade do século. O mais impactante exemplo disso é a 2ª Bienal, que, em 1953, promoveu a maior exposição de arte moderna europeia feita até então fora de seu continente de origem (superando até mesmo as iniciativas estadunidenses). Dentre as chamadas "salas especiais" daquele ano estavam as de Oskar Kokoschka, Pablo Picasso, Paul Klee e Piet Mondrian, somadas a uma ampla mostra retrospectiva do cubismo organizada pela representação francesa. O sucesso dessa empreitada foi ambivalente: por um lado ele foi associado a um potencial pedagógico que seria reiterado ao longo dos anos por "núcleos históricos" e afins; por outro, naquele momento, ele era a própria prova da contemporaneidade de uma ação que visava transformar os rumos da arte no continente.

Havia, ainda, um potencial subjacente à abertura da Bienal ao passado. A própria história da arte – e da cultura – brasileira foi trabalhada pelas edições sucessivas da mostra de modo decisivo, tanto pela recorrência dos mergulhos históricos quanto pelo caráter ensaístico das leituras que puderam ser apresentadas na sua temporalidade condensada e cíclica. Nesse sentido, é inevitável lembrar-se das edições organizadas por Mário Pedrosa em 1961 e 1963, da mostra *Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras* em 1984, da dita "Bienal da Antropofagia", de 1998, da revisão institucional proposta pela edição curada por Ivo Mesquita em 2008 e mesmo das Bienais de 1994 e 2006, em que Nelson Aguilar e Lisette Lagnado, respectivamente e com interpretações distintas, tomaram o legado de Hélio Oiticica como pivô para pensar a arte contemporânea. Com esses e outros "experimentos historiográficos" feitos em forma de exposição, não se tratava apenas de reverenciar o passado, mas de exercitar a memória como ferramenta de intervenção no presente para abrir novas veredas ao futuro.

Aí estão os elementos que fazem da Bienal de São Paulo o que chamei aqui de máquina prospectiva e mnemônica – o que não diminui sua relevância como sismógrafo da arte de seu tempo, mas constitui seu caráter singular e sua ligação estrutural com a cultura brasileira.

2. *Faz escuro mas eu canto*. É preciso descrever esse escuro? O leitor e a leitora que ouviram esse título pela primeira vez em 2019 sabiam a que associar o sentimento de perigo e falta de perspectiva implicado na escuridão – não apenas no Brasil, mas em toda parte. O leitor e a leitora que estiverem lendo este escrito logo após sua publicação o sabem ainda melhor. O que não se podia prever é que, nos meses que se sucederam à escolha desse verso escrito em 1963 para nomear uma mostra que se realizaria em 2020, tal escuridão se adensaria tanto.

Vou me abster de enumerar tragédias aqui. Elas são tantas. Afirmo apenas que a pandemia de Covid-19 não resume o problema – pelo contrário, trata-se de um fator imprevisível cujos efeitos crescem exponencialmente uma vez combinados com violências estruturais e com projetos de poder baseados na desinformação, que tratam a morte como política de Estado. Acredito também que no futuro

não haverá dificuldade para alguém se informar sobre as sombras destes anos; elas estarão dolorosamente descritas nos livros que estão por ser escritos.

Mas eu canto. Eu canto agora neste presente dilacerado. Canto porque me lembro do que me trouxe até aqui e canto porque quero estar em outros lugares. Tire-me a memória e não saberei o que cantar; tire-me o amanhã e não aprenderei novas canções. Eu canto, alguém canta, nós cantamos. Porque houve ontem e haverá amanhã.

3. Não sei precisar se o trabalho mnemônico implicado na realização da 34ª Bienal foi antes um modo de responder à brutalidade destes tempos, um recurso para alinhavar costuras entre obras e poéticas de artistas contemporâneos, ou um desdobramento do caráter da Bienal de São Paulo. Talvez todos, talvez nenhum, não importa verdadeiramente; o fato é que, por esse viés, é possível discutir diversos de seus aspectos-chave.

O recurso à memória como ferramenta de endereçamento do presente já se anuncia no verso de Thiago de Mello, que faz pensar no sentido dos atos artísticos em épocas de obscurantismo e, mais especificamente, nos possíveis paralelos e diferenças entre o agora e a época em que esse verso foi escrito, publicado e transformado em canção. Entre a década de 1960 e o princípio dos anos 2020, o paralelo mais evidente está na ascensão – dentro e fora do país – de projetos de poder de extrema direita. Entre as diferenças mais gritantes estão o deslocamento do discurso ideológico dos grandes veículos de imprensa para os circuitos digitais das redes sociais controladas por algoritmos e a atualização da ênfase na ideia de ditadura por aquela de necropolítica.

As três ações que haviam sido planejadas para acontecer no pavilhão antes da sua grande mostra coletiva aprofundariam essa perspectiva. *Palabras ajenas* [Palavras alheias], a colagem literária de León Ferrari realizada em 1967 como um estudo profundo da retórica de guerra e violência justificada como defesa da paz e harmonia, teria reunido dezenas de leitores em uma maratona oratória de mais de oito horas. A peça de Ferrari tem como endereço histórico a Guerra do Vietnã, mas o principal efeito da montagem construída pelo artista é entrelaçar os discursos de então com os da Segunda Guerra Mundial e, muito mais atrás, com o texto da Bíblia católica. Apesar do cancelamento da apresentação da obra por conta da pandemia, ela esteve presente por meio de vídeo e documentos na mostra intermediária *Vento*, numa prova de conceito em que se confirmava que o trabalho mnemônico de Ferrari multiplica hoje sua eficiência como uma espécie de profecia dos tortuosos caminhos pelos quais religião, senso comum, sofismo e ódio criam encadeamentos tóxicos.

Também *A ronda da morte*, de Hélio Oiticica, trazia uma multiplicidade de tempos históricos compactados em sua concepção. Em 1965, Oiticica acompanhara de perto a ascensão de uma das primeiras milícias cariocas, o Esquadrão da Morte "Scuderie Detetive Le Cocq", cujo líder inspirador tinha sido um detetive de polícia morto em confronto com o bandido – e amigo de Oiticica – Cara de Cavalo, tratado como inimigo número um do país e executado de forma brutal. Mais de uma década depois, de volta ao Brasil após viver no exterior nos anos mais sombrios da ditadura militar, Oiticica percebeu que, apesar do anunciado processo de abertura política, era imenso o saldo da escalada da violência estatal e paraestatal instalada no país. Conectando diferentes ciclos históricos, ele foi uma das primeiras vozes a desafinar o tom da "redemocratização" ao denunciar que a violência institucionalizada pelo regime havia agravado uma ferida muito mais antiga, mais abrangente e mais profunda – a do genocídio premeditado da população negra, pobre e marginal –, e isso estava longe de acabar. Concebida como um "parangolé-área" em que uma celebração movida a luzes piscantes e música para dançar seria cercada por homens a cavalo, *A ronda da morte* foi um desígnio de luto e de luta.

Em 2019, imaginamos que poderia ser a hora de retirar essa proposta do papel, pois o programa de genocídio de que falava Oiticica infelizmente segue presente na realidade do país, patente nas aplicações assimétricas da lei que se refletem na racialização do sistema penal e em chacinas e execuções vergonhosamente constantes, sobretudo de jovens negros. Persistem também os esquadrões da morte e as milícias. Ainda que a estratificação social e racial do país blinde certos setores da sociedade para seguir dançando como se tudo estivesse bem, basta sair um pouco dos bairros elitizados das grandes capitais para perceber que a morte nunca deixou de estar à espreita.

Planejamos, portanto, que a última performance a anteceder a abertura da mostra coletiva da 34ª Bienal seria *A ronda da morte*. Não se tratava de um processo simples, pois as instruções de Oiticica são bastante abrangentes, deixando muita margem para interpretação e muitos desafios de tradução para o tempo presente. Esse processo, porém, foi interrompido, e *A ronda da morte* seguirá como uma ideia não realizada; mas os motivos dessa suspensão possibilitam uma reconsideração sobre a presença da morte. Por um lado, a Covid-19 rompeu bolhas protetoras que deixavam parcelas da população se iludirem sobre sua segurança; por outro, a conduta de muitos políticos e empresários agrava de forma brutal os efeitos multiplicados que a pandemia pode ter em periferias, comunidades, aldeias indígenas e presídios. A morte se universaliza como ameaça comum, ao mesmo tempo que se agrava como realidade desigual – e o Brasil converteu-se em um perverso laboratório onde essa lógica alcança efeitos obscenos. A essa altura, *A ronda da morte* não precisa acontecer no Pavilhão da Bienal, porque ela está em todo lugar. Só não há música, nem o estampido das patas de cavalos.

Houve, contudo, um momento em que o pavilhão pôde ser tomado de cantos. Em fevereiro de 2020, quando as notícias sobre a Covid-19 ainda se referiam ao outro lado do planeta, o artista sul-africano Neo Muyanga aliou-se ao coletivo paulistano Legítima Defesa e à artista Bianca Turner para realizar a performance inédita *A Maze in Grace*. Aquela era a primeira instância pública da 34ª Bienal, e o espaço vazio ao redor do grande vão estava coalhado de visitantes que seguiam os movimentos imprevisíveis dos performers, os quais transitavam entre os andares do edifício hasteando uma grande vela, dançando, declamando citações, datas e estatísticas e, sobretudo, cantando uma versão reconstruída do hino cristão "Amazing Grace" [Graça sublime], escrito originalmente por John Newton em 1772.

"Amazing Grace" é uma canção agregadora e afetiva. Especialmente em países que falam majoritariamente a língua inglesa, esse hino é sempre retomado após o acontecimento de grandes tragédias. De modo amplo, também, ele é associado à música negra e a narrativas da luta abolicionista. Pouco se fala, porém, de seu autor. John Newton trabalhou no tráfico de africanos escravizados entre a África e as Américas. Após diversas experiências de quase-morte, afirmou ter passado por uma "iluminação" divina e converteu-se em pastor anglicano e em abolicionista. Assim, não apenas o autor de uma das mais eloquentes canções de união associadas à história da luta e da música negra foi um branco escravagista, como sua popularização ao longo do século 19 provavelmente se deveu muito aos interesses econômicos da política neocolonial britânica, que então pressionava países como o Brasil a abolir a escravidão. Isso não necessariamente diminui o seu potencial como veículo de agregação, mas posiciona a própria canção como um campo de disputas. Nessa chave, por exemplo, um dos versos mais sublimes da composição revela sua faceta cínica: "was blind but now I see" [era cego, mas agora vejo] – afinal, quem pode ter sido verdadeiramente cego ao crime da escravidão?

Quando Muyanga subverteu a canção original e tratou o vão do edifício desenhado por Oscar Niemeyer como uma espécie de embarcação oca, com seu escultórico pilar transmutado em um mastro, ele também atualizou o desconforto dessa pergunta para o presente: como é que permanecemos cegos para a história dessa canção e, mais importante, como é que permanecemos cegos para o racismo estrutural que segue marcando a existência dos descendentes da diáspora africana? Junto ao mal-estar desse questionamento, ele trazia a força vital e a potência eloquente dos atores e dançarinos do coletivo Legítima Defesa, que impediam o conjunto da performance de se resumir a um lamento, tornando-se também uma especulação prospectiva sobre os protagonistas de um desejável porvir.

4. Há muitos outros aspectos que condensam passado, presente e futuro no projeto da 34ª Bienal de São Paulo, mas só há espaço aqui para elencar alguns deles. A própria extensão da mostra no tempo e no espaço, tendo uma rede de instituições de perfil e escala diversos como vetor de interlocução e realização, remete à origem da Bienal como um dentre os pontos na abertura da cidade de São Paulo ao experimentalismo por meio da implementação de suas instituições artísticas, tornando visível que se, há setenta anos, havia quatro ou cinco pontos nessa malha, hoje existem dezenas deles conformando uma constelação diversa, ainda que excessivamente concentrada na região centro-oeste da metrópole. Além disso, essa iniciativa

apontava para a necessidade de união desse sistema diante dos esforços vigentes de sufocamento de toda sorte de instituição de educação e cultura comprometida com a construção de futuros mais democráticos, o que só se agravou com a pandemia e a interdição do franco uso dos espaços públicos e de convívio. Sem pretender ser uma solução, o gesto institucionalizante proposto a partir da Bienal visava ao menos ensaiar coreografias para o futuro.

Diante de cancelamentos e adiamentos desencadeados desde a época em que se deu a conversa relatada no começo deste texto, a ação mais contundente que conseguimos desenhar e implementar foi a mostra *Vento* durante uma das fases menos restritivas de isolamento social em 2020. Prescindindo da construção de painéis expositivos e distribuindo poucas obras em uma área gigantesca, essa exposição experimental contrastava com o entendimento do Pavilhão da Bienal como um centro de feiras e convenções. Com seu uso franco do pavilhão, *Vento* trazia uma reminiscência dos usos e contrausos desse espaço na década de 1970, quando o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), dirigido por Walter Zanini e sediado nos fundos do terceiro andar do pavilhão, renovava o imaginário do que poderia ser o encontro da arte contemporânea com essa arquitetura. Nesse aceno a um passado pouco conhecido, há também a prospecção de um futuro em que grandes escalas possam ser tomadas como oportunidade para grandes respiros, e não necessariamente para o acúmulo espetacular de atrações, informações e mercadorias.

Há, também, a estratégia curatorial de organizar as obras e os temas desta Bienal em torno do que chamamos de "enunciados": objetos, imagens, documentos que não se enquadram especificamente na categoria de obras de arte e que estão impregnados de história. Apontando tanto para acontecimentos de séculos ou décadas atrás quanto para eventos recentes, esses enunciados são a materialização, no espaço expositivo da 34ª Bienal, do que tenho chamado de máquina mnemônica prospectiva. A conexão de cada um deles com a história se faz evidente desde a leitura do texto que o apresenta; o mais importante, porém, se dá no que não pode ser colocado em palavras: na relação da narrativa dos enunciados com as obras dos artistas que se apresentam em sua vizinhança. É aí que aproximações, interpolações e projeções se tornam possíveis, em dinâmicas similares às descritas acima em maior detalhe na justaposição das ações de Ferrari, Oiticica e Muyanga.

Ainda no espaço expositivo, a recorrência de obras apresentadas em diferentes etapas desta Bienal se somará à presença de algumas obras que já participaram de edições anteriores do evento, indicando possibilidades de reiteração e de transformação das leituras de uma mesma obra em temporalidades diferentes.

5. Minhas maiores expectativas acerca de uma síntese entre rememoração e prospecção no desenvolvimento da 34ª Bienal residem no modo como se tentou lidar com a diferença e a identidade. Quase sempre tendo os escritos de Édouard Glissant como bússola, tentamos promover encontros entre distintos artistas, poéticas e obras tendo como premissa que o conceito glissantiano de Relação é mais importante do que a equivalência, e que a opacidade é uma defesa imprescindível contra a brutalidade da transparência imposta pelo olhar colonial. O modo como Glissant navega entre traumas passados e desejos de futuro mereceria um texto inteiro para ser discutido, mas é possível deixar registrada uma aposta de fundo inspirada na postura desse pensador antilhano: não será possível simplesmente derrotar a ideologia colonial jogando nos seus próprios termos; é preciso estraçalhar as premissas que criam uma ilusão de legitimidade para o legado dos conquistadores – a pureza, a originalidade, a superioridade, a raiz única.

Talvez por isso a presença de artistas ligados ao que eles mesmos chamam de "arte indígena contemporânea" tenha se tornado tão significativa para esta Bienal. Percebidos por muitos como um vínculo com um passado dizimado, eles testemunham uma luta presente e experimentam no aparente paradoxo entre "arte" e "indígena" um princípio de criação complexo que quiçá possa cativar a desmontagem de ficções e farsas de pureza epistemológica, suprematismo étnico e cegueira colonial.

Daí, sim, a manhã vai chegar.

Meteorito *Santa Luzia*, encontrado em 1921. Goiás, Brasil. Coleção Setor de Meteorítica – Museu Nacional / Universidade Federal do Rio de Janeiro

Na noite de 2 de setembro de 2018, a sede histórica do Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, foi devastada por um incêndio que destruiu quase a totalidade do acervo histórico e científico da instituição, que abrangia cerca de 20 milhões de itens. Trabalhando incansavelmente nos escombros, a equipe de resgate do museu passou meses identificando e catalogando peças que, de maneiras distintas, tinham atravessado o fogo. Algumas delas foram reunidas aqui, no começo de uma Bienal que se propõe a falar, entre outras coisas, do valor e da importância de resistir, de ir adiante incorporando

a transformação como parte integral do viver e a reconstrução como tarefa de reinvenção crítica. O papel desse conjunto é essencialmente metonímico: essas peças são as partes que representam o todo, inclusive outras peças que, pelas razões mais diversas, não poderiam ser expostas aqui.

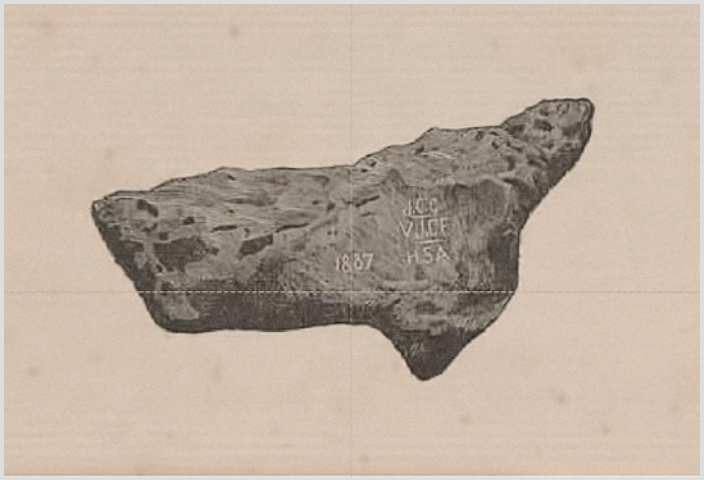
O primeiro elemento desse conjunto é uma pedra que, com o calor do incêndio, se transformou de ametista (variedade violeta de quartzo) em citrino (variedade amarela de quartzo). Trata-se de um processo demorado, o que atesta que a temperatura no museu deve ter ficado ao redor dos 450 ˚C por várias horas. Ao absorver indelevelmente o calor, a pedra tornou-se um indício, e sua cor, uma testemunha do que aconteceu. Transformou-se, mas é a mesma pedra. Continua sendo a mesma pedra porque soube transformar-se.

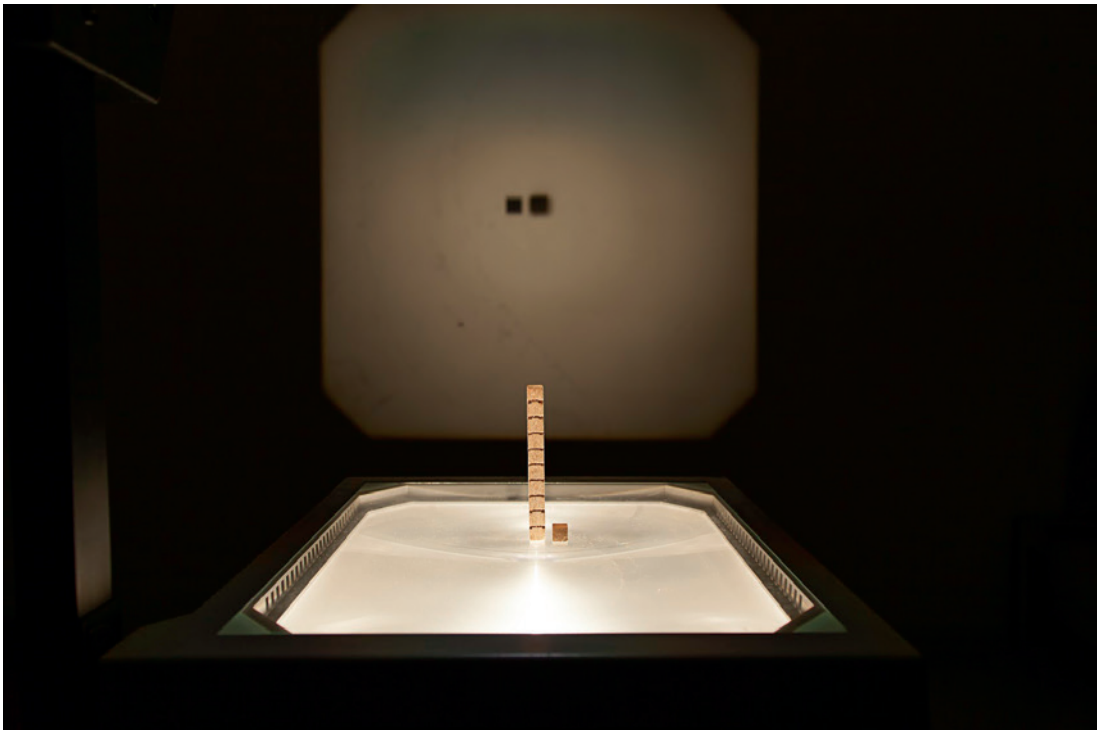
O segundo elemento, uma *ritxòkò*, foi doado por Kaimote Kamayurá, da aldeia Karajá de Hawaló, na Ilha do Bananal, Tocantins, para ajudar na reconstituição da coleção. Simbolicamente, ela substitui uma boneca perdida no incêndio, enfatizando quanto o significado de alguns objetos transcende sua presença e até sua existência física. Com esse gesto, Kaimote Kamayurá atua como representante de um povo originário que decide contribuir ativamente para a preservação da sua cultura e para a reconstrução do acervo do Museu Nacional. Começar de novo pode ser também uma oportunidade de reiterar as parcelas dos pactos que fortalecem as partes envolvidas, criticando o que subjuga o saber de um povo à violência exploratória de outro.

O último objeto desse conjunto é o Santa Luzia, o segundo maior meteorito encontrado no Brasil, descoberto em 1921 na cidade de Santa Luzia (atual Luziânia), Goiás. Fragmentos de asteroides, cometas ou restos de planetas, ao entrar na atmosfera terrestre, atingem temperaturas superiores aos 1.000˚C, suficientes, em muitos casos, para consumi-los por completo. Os fragmentos que sobrevivem, trazendo à superfície da Terra a memória de um périplo por tempos e espaços dificilmente imagináveis, são chamados de meteoritos. Temperado pela passagem pela atmosfera, o Santa Luzia emergiu totalmente ileso dos escombros do Museu Nacional.

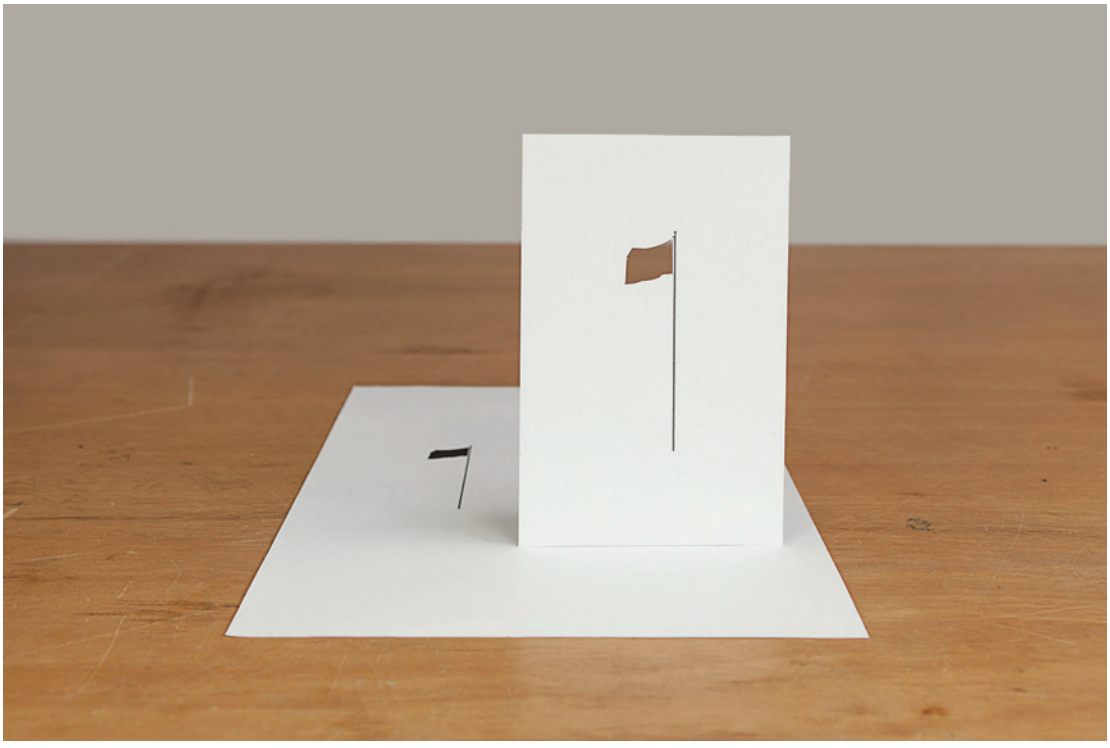
Este texto, juntamente com os objetos que ele descreve, compõe um dos *enunciados* que, carregados de histórias marcantes e complexas, pontuam a 34ª Bienal para fazer reverberar, com maior intensidade, algumas das questões que as obras ao redor suscitam.

METEORITO

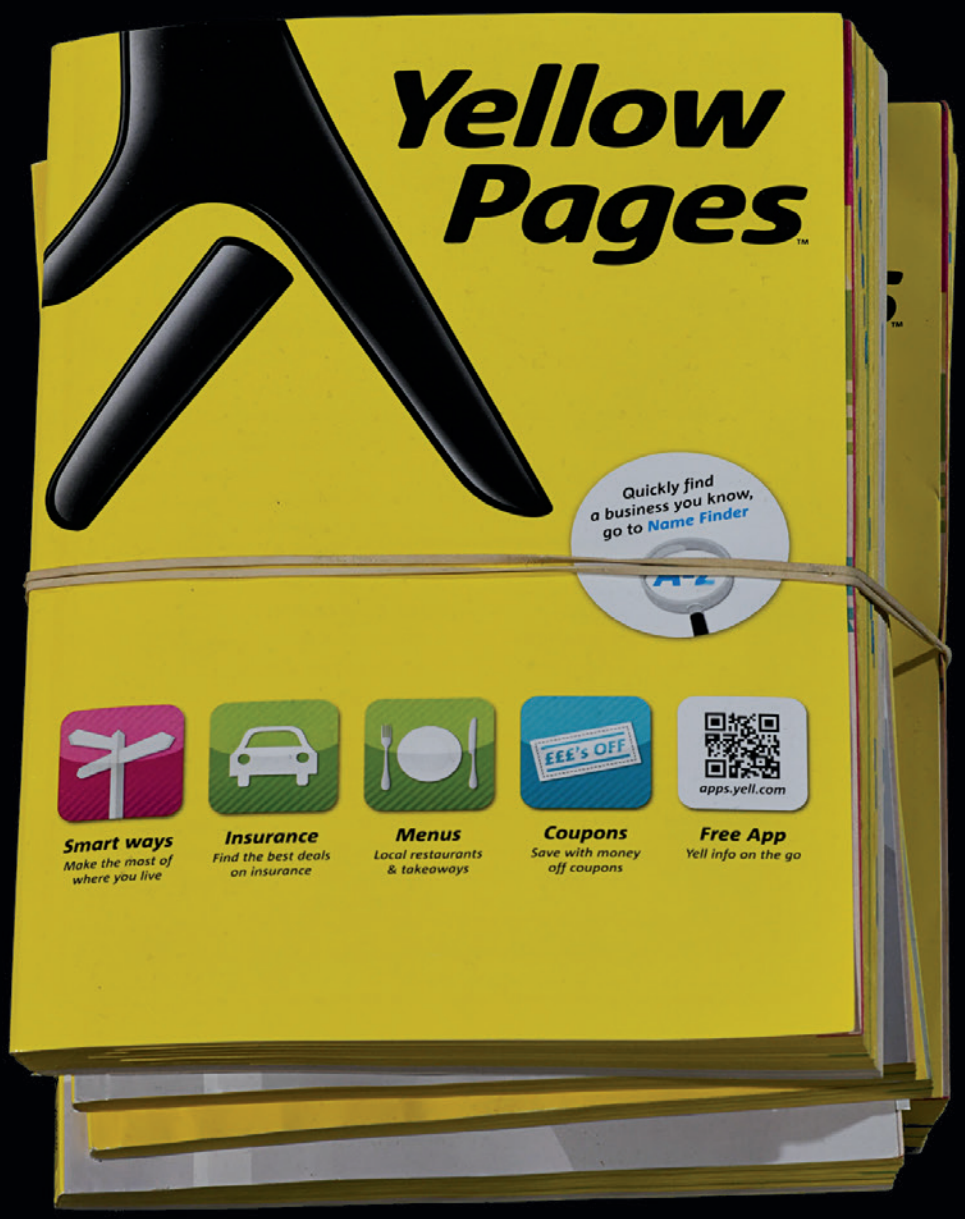

1867



Educação pela noite
384.403 km, minguante
60 satélites em linha
vistos de Volta Redonda.



Curva de montanha,
rodopio de rio,
bando de pássaros
cortados por uma linha reta.


Yellow Pages™
Quickly find a business you know, go to Name Finder
A-Z
£££'s OFF
apps.yell.com
Smart ways
Make the most of where you live
Insurance
Find the best deals on insurance
Menus
Local restaurants & takeaways
Coupons
Save with money off coupons
Free App
Yell info on the go

No processo de acumular minha própria biblioteca de efeitos sonoros especiais, específicos para a investigação de depoimentos de testemunhas auditivas, encontrei muitas descrições nas quais as testemunhas auditivas explicam os sons que elas ouviram no negativo: "não tinha o som de um soco", ou "de maneira alguma parecia um tiro", ou "não soava como algo que estivesse golpeando um corpo".

Essas testemunhas sabem o que ouviram. Elas não dizem, "Eu não ouvi um soco", mas que o soco que elas ouviram "não parecia o som de um soco", referindo-se ao som que esperamos ouvir de um soco, que é em geral condicionado pelos sons que ouvimos na tevê ou no cinema. Atualmente, um dos efeitos sonoros mais populares de um soco para as telas é criado jogando uma lista telefônica no chão.

Para muitos de nós, cuja primeira experiência de violência é cinemática, esse som particular de soco se torna o que imaginamos e esperamos ser a sonoridade de um soco real. Contudo, testemunhas de ataques reais sugerem que os socos têm sons diferentes. "Não parecia um soco, mas como um isqueiro sendo jogado no chão e estourando", disse uma testemunha num tribunal do Óregon, enquanto outra testemunha da mesma agressão disse que a ouvira como "o barulho de um bloco de concreto caindo no chão".

Uma testemunha da Nova Zelândia disse de um estouro que ouviu que "parecia um ovo sendo quebrado" e outra em Hastings descreveu o som de uma pancada como "uma melancia sendo esmagada". Esses são apenas alguns exemplos que encontrei nos quais as testemunhas primeiramente negam o som que esperamos ouvir, e em seguida descrevem o som real com base em efeitos sonoros alternativos, imaginários, conforme própria elaboração.

Nossas experiências e memórias de violência acústica são completamente emaranhadas com a produção de efeitos sonoros, ao ponto de que melancias, ovos, blocos de concreto, bolsas de couro, uma prateleira e um isqueiro não são simples objetos que descrevem um acontecimento, elas são em si dispositivos por meio dos quais memórias são codificadas, armazenadas, recordadas e resgatadas.

Corda

Com um trançado grosso e bem atado, a corda que os pescadores usam para o cerco tem a elasticidade de uma mola, e cria um mosaico quando a serpenteiam.

A corda usada no Império Inca para descrever números com nós mais tarde tornou-se uma linguagem de memória que ainda hoje está conosco.

Fios, como os cabos USB que ficam pela casa, conduzem diretamente o sinal elétrico, gerando um campo magnético quando são enrolados em formato espiral.

Mesmo a meada confusa dos fios que conectam os equipamentos de áudio ou a cama de gato que se joga com um barbante pode gerar um campo magnético.

A corda, coisa simples em si, começa a emitir uma energia diferente quando atada, dobrada, enrolada ou estirada.

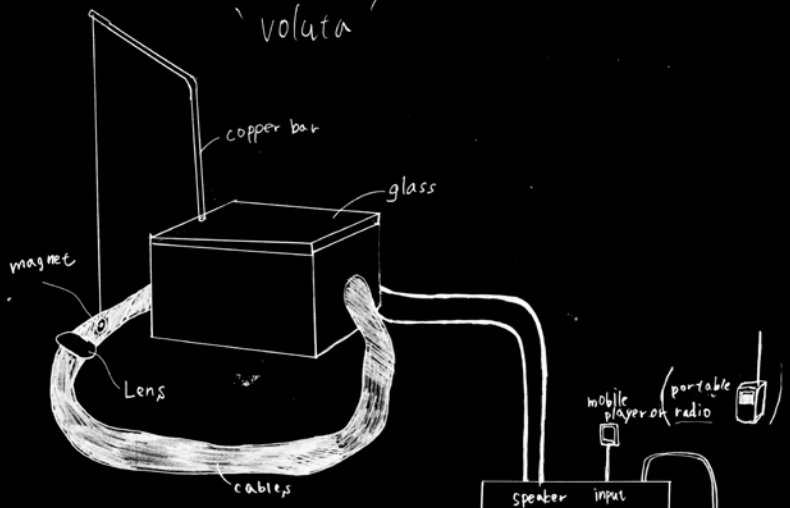
Seja *shimenawa*, o festão de palha que demarca o interior sagrado de um santuário japonês, ou os fios elétricos de um poste telefônico, emaranhados na rua.

Eu enrolo um copo com um cabo elétrico ou torço a toalha na ponta da mesa. Assim, continuo procurando essa energia onipresente.

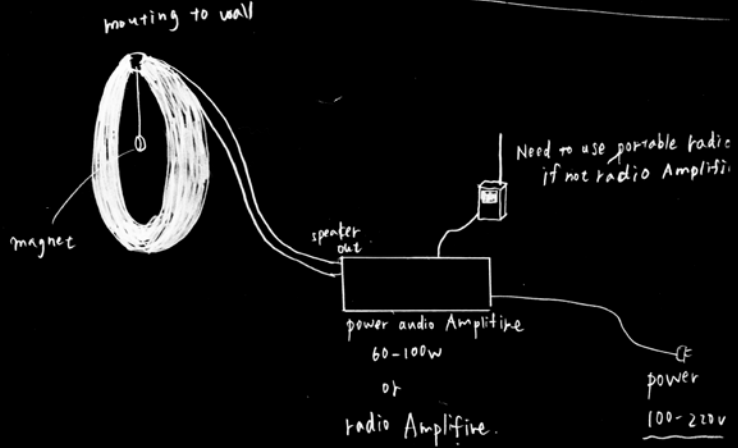
"Orochi" quer dizer serpente.

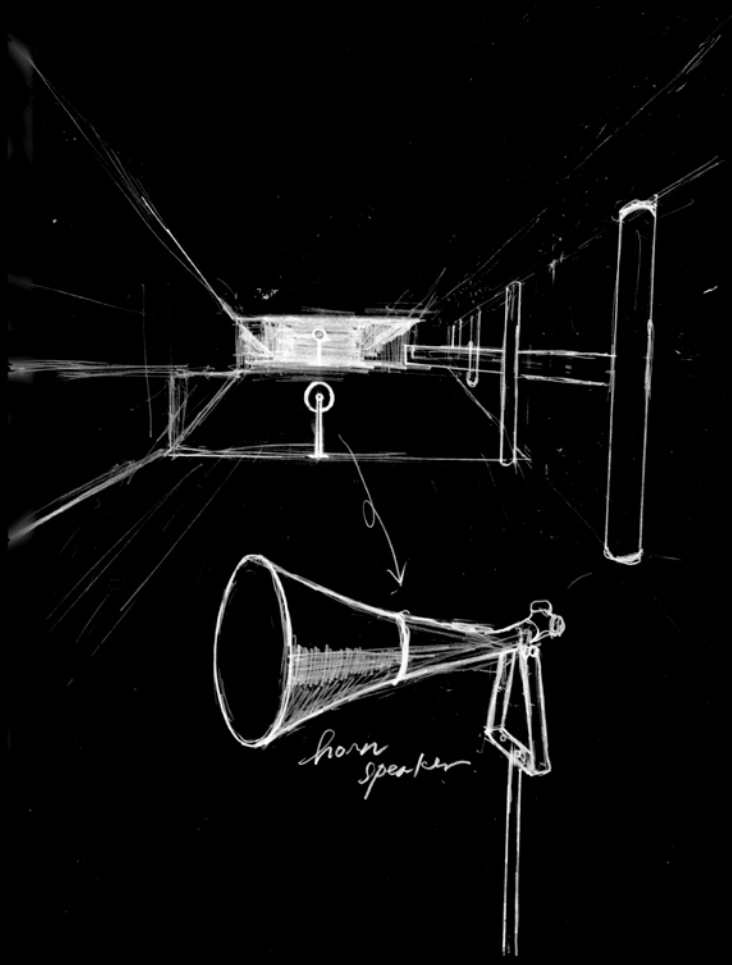
Em uma fábrica de dispositivos de comunicação eletrônica, um aparato grotesco pende do teto, parecendo um esqueleto de dinossauro ou a forma de uma serpente. Uma inspeção mais detalhada revelou que se tratava de um feixe de cabos elétricos, feito de dúzias de fios vermelhos, azuis e amarelos retorcidos. Os homens que trabalhavam na fábrica chamavam esse "monstro" de "orochi", aprendi. Era o Japão em meados dos anos 1950, quando as pessoas vagamente ainda acreditavam em coisas fantásticas.

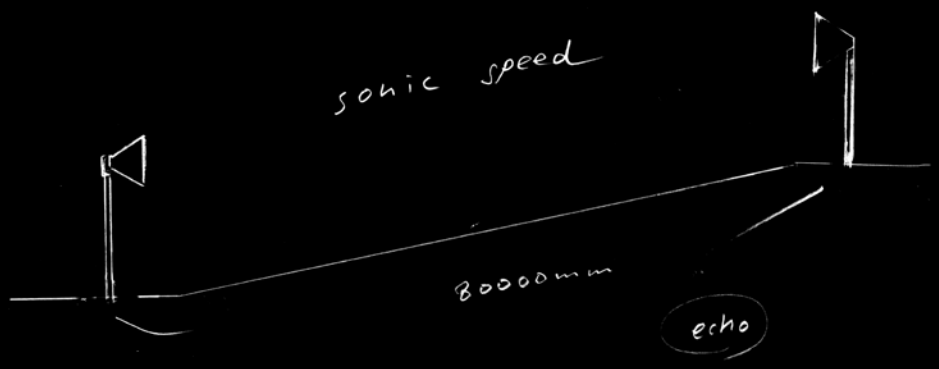
'voluta'



'Orochi'







Revista *Manchete*, 21 de abril de 1960. Autoria desconhecida

A Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos, mais conhecida como Capela do Padre Faria, é uma pequena igreja localizada em Ouro Preto (Minas Gerais), cujo campanário carrega um sino de bronze, fundido na Alemanha em 1750. Conta-se que, em 21 de abril de 1792, esse sino foi o único da colônia a ecoar, em aberta desobediência à ordem oficial que proibia homenagens ao inimigo da coroa, um toque de lamento pela execução de Tiradentes, único participante da Inconfidência Mineira que não teve revogada sua sentença de morte. Com a independência do Brasil e a proclamação da República, o mártir

mineiro foi declarado herói nacional, e o sino que o homenageou passou a ser considerado um símbolo da luta pela soberania do país, a tal ponto que em 1960, noutro 21 de abril, foi levado a Brasília, içado ao lado de uma réplica da cruz usada na primeira missa realizada no Brasil e tocado para a inauguração da nova capital. Na ocasião, em seu discurso, o Presidente Juscelino Kubitschek reconheceu o desejo de saudar, nessa data, "o passado e o futuro de nossa pátria, através de dois acontecimentos que se ligam no ideal comum que os animou: o de fazer o Brasil afirmar-se como nação independente".

O que quer dizer, hoje, voltar a olhar para esse sino tão fortemente marcado pela história do período colonial, sentir o tempo que continua se sedimentando sobre ele, refletir sobre quanto sua vida se passa basicamente em silêncio, apesar dos repiques que de tempos em tempos ressoam? Que ecos do Brasil e do mundo chegam, hoje, até a antiga Vila Rica e reverberam no bronze desse sino? Quantos repiques e badalos teriam que se fazer ouvir hoje para marcar cada uma das mortes provocadas – como foi a de Tiradentes – pelo Estado, por um governo desta vez omisso, que insiste que nosso dever é esquecer?

Ao longo do tempo expandido da 34ª Bienal, algumas obras são apresentadas mais de uma vez, em contextos e momentos diferentes, para enfatizar que nada permanece idêntico: nem um sino, nem quem o escuta ou olha para ele, nem o mundo ao redor. A própria história e a imagem desse sino já apareceram na exposição *Vento,* que ocupou o Pavilhão Ciccillo Matarazzo em novembro de 2020; e algumas das obras que agora o rodeiam já foram expostas neste mesmo edifício, em momentos importantes da história recente do Brasil e da própria Bienal de São Paulo. Resgatá-las e voltar a mostrá-las, agora, é uma maneira de reafirmar o desejo de construir a 34ª Bienal pensando uma *poética da repetição* inspirada pelo pensamento de Édouard Glissant, cujos escritos também voltam em espiral sobre as mesmas ideias, repetindo conceitos que, contudo, nunca são os mesmos, porque tanto quem os escreve quanto quem os lê se transformam. Ao redor do sino, obras criadas em épocas e lugares distintos aludem, de maneira mais ou menos direta e mais ou menos poética, ao retorno, como tragédia ou como farsa, de momentos sombrios, e à necessidade de opormos a eles ideias, corpos e cantos.

Este texto, juntamente com o sino que ele descreve, compõe um dos *enunciados* que, carregados de histórias marcantes e complexas, pontuam a 34ª Bienal para fazer reverberar, com maior intensidade, algumas das questões que as obras ao redor suscitam.

Francesco Stocchi

Para escolher a utopia, como fez o poeta Thiago de Mello, é preciso acreditar em um futuro melhor e otimista. A crise da Covid-19 pela qual estamos passando impôs uma paralisação forçada e arbitrária à concepção de um futuro, que agora é ainda mais incerto, turvo e em constante mutação. Mas se não podemos olhar para a frente sem ficarmos atordoados, talvez a atual pandemia seja um convite para olharmos mais atentamente para o presente. Pensar no presente, pensar neste presente dramático atual, é um instinto básico, e não um dever. Ter sucesso, no entanto, é uma tarefa tão difícil que parece quase impossível. O presente é o resultado da nossa história, um conjunto de trajetórias pessoais, nacionais e continentais que não podem ser resumidas de maneira fácil. Depois da ascensão e do colapso do marxismo – a última filosofia totalizante a ter experimentado sucesso e difusão mundiais, envolvendo o intelectual e o trabalhador, governante e oprimido, privilegiado e vítima –, nenhuma teoria ou teórico se mostrou capaz de fornecer um sistema claro de ideias que pudesse descrever de maneira convincente o absoluto eternamente móvel e circunstancial que é o presente.

O presente, o aqui e agora, foi aceito como estado de emergência, excepcional, urgente; na verdade, a vida não pode e não deve ser adiada para amanhã. Kierkegaard falou de um momento, ou um *agora*, e em todas as religiões a "conversão" de toda uma vida sempre foi abraçada como algo evidente. Mas as concepções morais e religiosas são sempre tão peremptórias quanto oscilantes e paradoxais: a vida mais verdadeira é agora ou no futuro, nesta vida ou na outra? É possível, e até utópico em si mesmo, pensar neste tempo restrito como um convite a se interessar pelo momento presente, a defini-lo, a buscar suas falhas, suas existências ocultas. Revisitar o presente para melhor habitá-lo implica necessariamente olhar para trás; por enquanto, nosso horizonte parece parado. Aqui, neste momento, enquanto escrevo e você lê, somos produtos de uma história passada. Qual história? Existe apenas uma? Há, é claro, a história imposta por uma certa tradição em busca de dominação: uma *história oficial*, ensinada para nós desde a escola e ancorada nos confins mais profundos de nossa consciência como única e verdadeira, sem abertura para qualquer discussão possível. No entanto, não pode haver apenas uma história, pois há tantas histórias quanto há pessoas vivas. Carlo Ginzburg, um pioneiro da micro-história, fez da missão e da luta de sua vida trazer à tona as falhas e as lacunas da história oficial, as anedotas que não foram mencionadas nesta máquina do tempo e da memória.

Correspondência #16
20 abr 2021

Oito rostos humanos espalhados entre padrões geométricos, cada um apresentando fendas como olhos que espreitam, de forma não totalmente bondosa, desde as superfícies frontal e posterior. Rebatizado de "Ídolo de Shigir", esse objeto foi encontrado em uma jazida de turfa em 1890, e, por muito tempo, a datação dessa escultura de madeira esteve sob investigação. Testes recentes usando tecnologia avançada renderam uma data de origem notavelmente precoce, cerca de 11.600 anos atrás, uma época em que a Eurásia ainda estava na transição da última Idade do Gelo. A escultura tem mais que o dobro da idade das pirâmides egípcias e de Stonehenge, assim como sua idade ultrapassa em muitos milênios a primeira obra de arte ritual conhecida. Essa datação surpreendentemente precoce do ídolo faz dele a escultura de madeira monumental mais antiga do mundo. Não possui nenhum paralelo direto, o que dificulta a interpretação e a contextualização do achado. Thomas Terberger, arqueólogo e chefe de pesquisa do Departamento de Patrimônio Cultural da Baixa Saxônia, na Alemanha, observou:

> Desde a era vitoriana, a ciência ocidental tem sido uma história de conhecimento europeu superior e do "outro" cognitiva

Traduzido do inglês por Rafael Falasco

Ídolo de Shigir. Foto: *The Siberian Times*

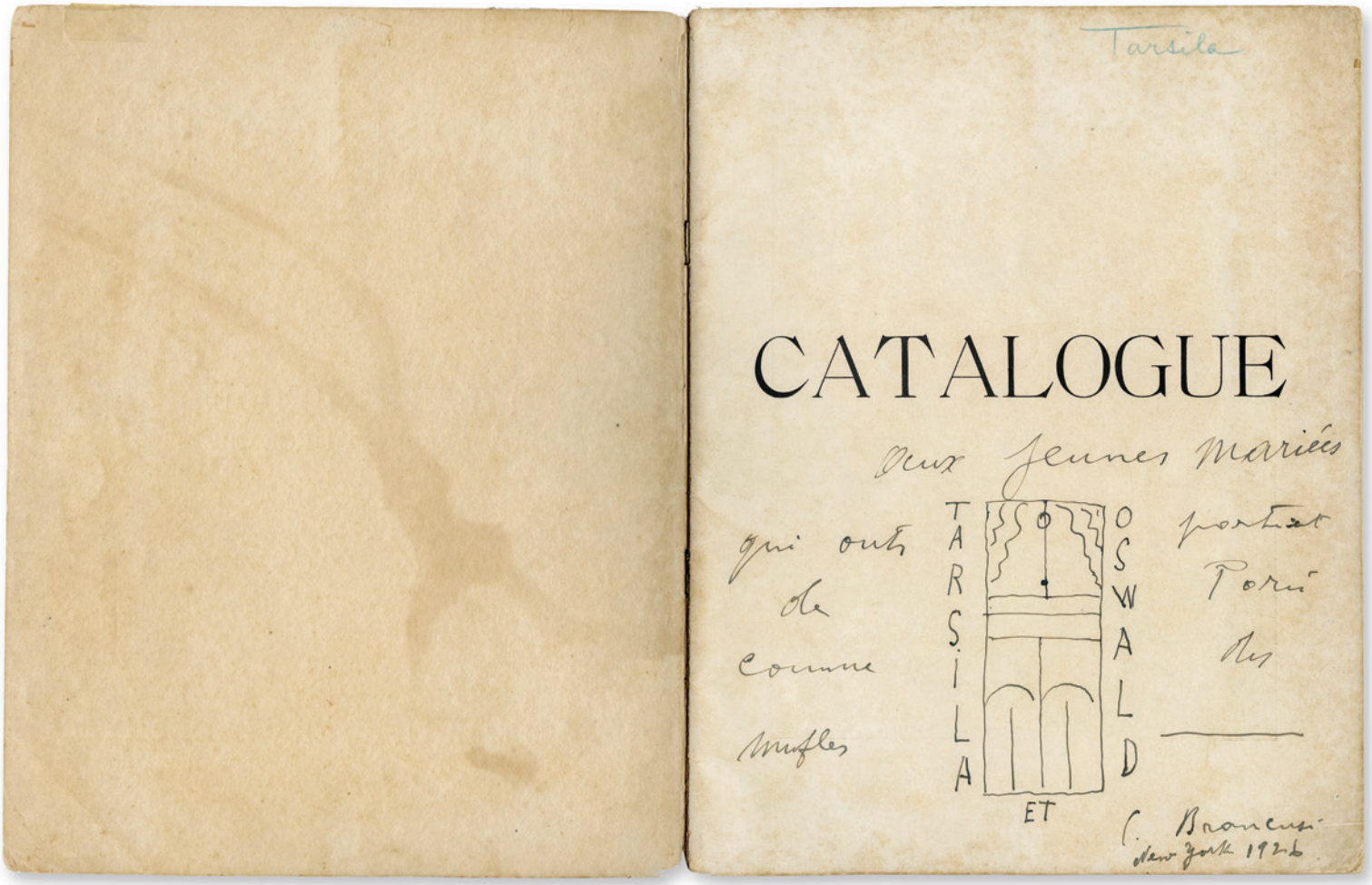
e comportamentalmente inferior. Os caçadores-coletores são considerados inferiores às primeiras comunidades agrárias do Levante, emergentes naquela época. Ao mesmo tempo, as evidências arqueológicas dos Urais e da Sibéria foram subestimadas e negligenciadas.

Essa escultura e os estudos recentes relativos à sua datação desafiam a noção etnocêntrica de que quase tudo, incluindo a expressão simbólica e as percepções filosóficas do mundo, veio para a Europa 8 mil anos atrás por meio das comunidades agrícolas sedentárias do Crescente Fértil.

O presente é tão presente e móvel que qualquer esforço para defini-lo pode apenas obter resultados limitados e parciais. Quando nossas certezas são sabotadas, as utopias – tanto as do presente quanto as do futuro – acabam se tornando ferramentas necessárias.

My Vernicle o
tu amor me condena
es la indecisión
la confusión
de querer y no querer
del desear y no poder
es el luchar
contra esta máscara
que nos aferramos
a llevar pero
que ya no tiene
sentido
que sigas llevando
esta ilusión
a cuestas

My Vernicle o tu amor me condena, 1998
Colografía, 100 x 75 cm



Constantin Brancusi. Dedicatória no catálogo da exposição na Brummer Gallery de Nova York, 1926. Coleção Pedro Corrêa do Lago

Em setembro de 1926, Constantin Brancusi desembarcava no porto de Nova York para a segunda exposição de suas obras nos Estados Unidos, acompanhado por Marcel Duchamp, curador da mostra. A chegada dos dois, e sobretudo das obras, tem contornos míticos e extrapola o âmbito da história da arte: as peças foram apreendidas pelos funcionários da aduana estadunidense, que se recusaram a catalogar as esculturas de Brancusi como obras de arte, principalmente um de seus icônicos *Bird in Space* [Pássaro no espaço], classificando-o na categoria "Utensílios de cozinha e instrumentos hospitalares". O episódio deu início a um

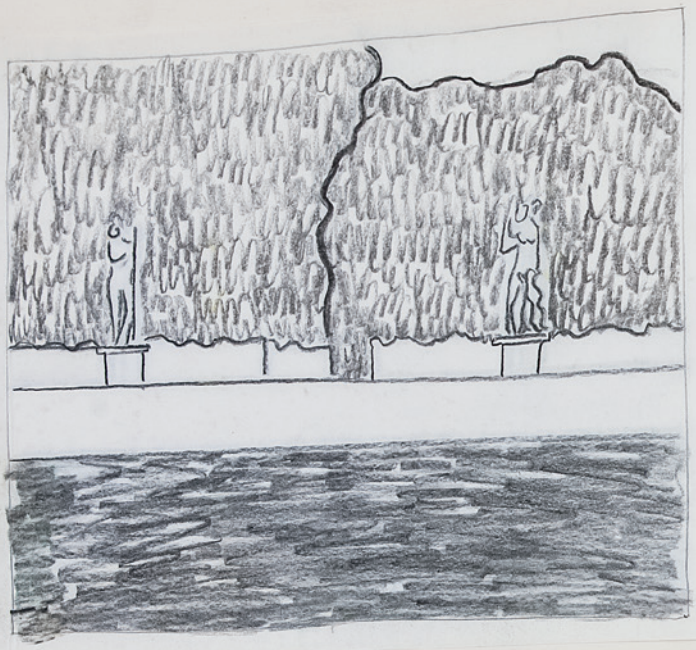
célebre processo legal, que se estenderia pelos dois anos seguintes e contaria com depoimentos de vários críticos e defensores da arte abstrata, levando finalmente o juiz J. Waite a declarar que "Sejamos simpáticos ou não a essas novas ideias e às escolas que as representam, pensamos que o fato de sua existência e influência no mundo da arte, conforme reconhecido pelos tribunais, deve ser considerado", ratificando que a concepção de arte vigente ao longo de séculos havia mudado.

Poucos dias depois da chegada de Brancusi a Nova York, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, com quem o escultor travara amizade em Paris, casavam-se em São Paulo. Cabe imaginar a cena: sentado numa das caixas de madeira crua onde haviam viajado as esculturas, Brancusi recebe a notícia e, numa pausa da montagem da exposição, dedica um catálogo, que acabara de sair do prelo, aos noivos, a quem, contudo, repreende jocosamente pela maneira rude como deixaram Paris sem se despedir. Essa página amarelada, com uma dedicatória despretensiosa e afetuosa, condensa inúmeros círculos de correspondências, relações, trocas, idas e vindas, como a atração que Paris exercia sobre artistas de todo o mundo na década de 1920; a penetração da arte moderna nos Estados Unidos, que culminaria no deslocamento da centralidade parisiense para Nova York a partir dos anos 1940; a circulação cada vez mais massiva de obras de arte através de sua reprodução; e, por outro lado, as alianças e redes que artistas brasileiros alinhavaram com outros profissionais de um ambiente de vanguarda que se tornava irremediavelmente global.

No âmbito de uma exposição que foi se construindo a partir de inúmeros diálogos, trocas e discussões em e desde vários lugares do mundo, é essencial enfatizar como a arte pode estabelecer pontes entre contextos, momentos e cosmovisões distintas, e está sempre aberta a ser ressignificada pelas mudanças que o tempo e a história impõem. Nesse sentido, tanto este *enunciado* quanto as obras que o rodeiam, apontando para possíveis pontos de contato e fricção entre obras produzidas em contextos e períodos muito variados, servem como uma metonímia da 34ª Bienal, de seu desejo de estabelecer relações insuspeitas e iluminantes, sem abrir mão de preservar a opacidade de cada uma das obras.

Este texto, juntamente com o catálogo que ele descreve, compõe um dos *enunciados* que, carregados de histórias marcantes e complexas, pontuam a 34ª Bienal para fazer reverberar, com maior intensidade, algumas das questões que as obras ao redor suscitam.

11



tela: 40,5 x 45,5 relação apenas aprox.
estudo = 18,7 x 22

13

2.11.72

oxido de cromo + maxs red

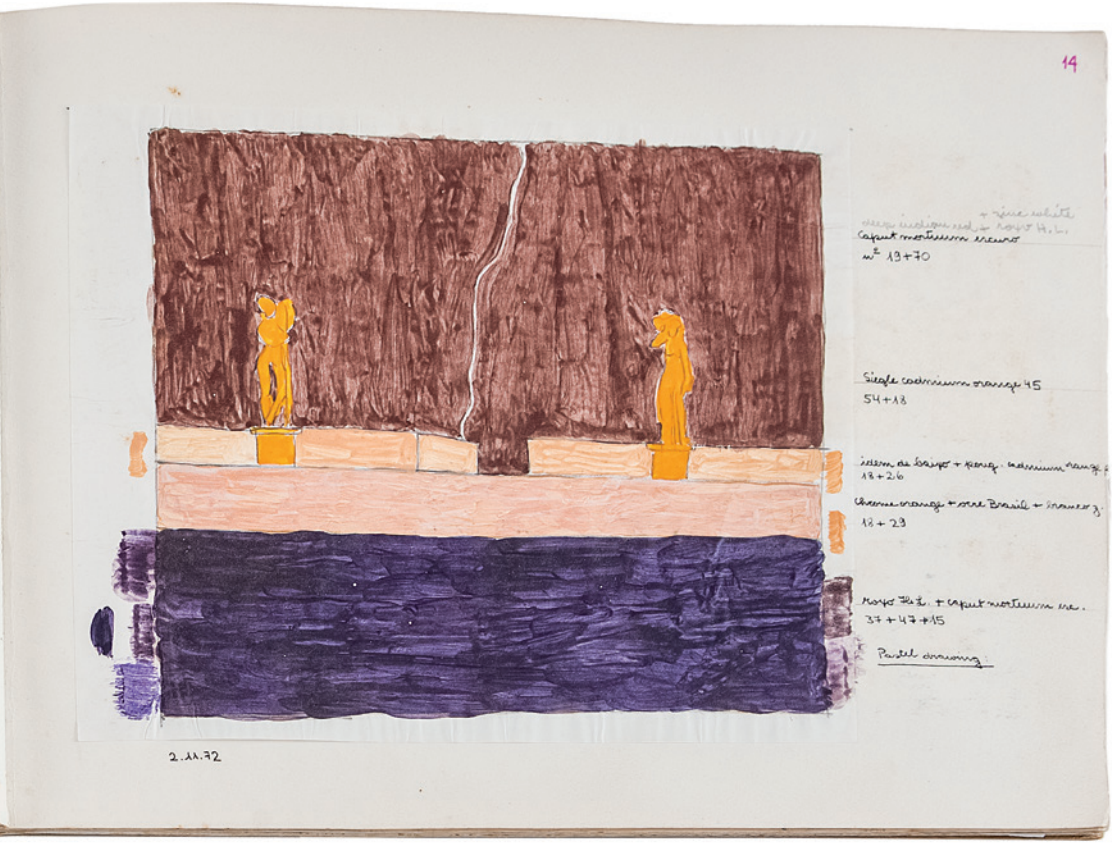
Pastel drawing:
céu: 92+52
árvores = 23+45+75
estátuas = 44
verde = ± 16+36
lago = ~~98~~ +22 + 971

Siegle Zinkgelb 1 W.rein

Verde Volpi 1. + branco de zinco

diversos?

12
jan. 1978
Pour mémoire :
aurore
Siegle cadmium orange
+ yellow ochre 36 K
rouge de fond Brésil +
jaune white
1e étage : cadmium rouge
+ yellow ochre
2e étage : rouge Brésil + jaune
étage : cadmium rouge
+ terre verte
+ jaune white
Toile : 89 x 116
Châssis : 1e = 19 x 24 7
2e =


14
Caput mortuum violet
m 19+70
Siegle cadmium orange 45
54+18
18+26
cadmium orange + rouge Brésil + jaune
18+23
rouge Brésil + caput mortuum vio.
37+47+15
Pastel drawing
2.11.72

FAA
FAA
hand
fork
spade
Coca-Cola
Red Label
Tarantia

Édouard Glissant e um parlamento de autores e artistas negros

A exigência do direito à opacidade é um avanço para além das verdades absolutas, das identidades fixas, das histórias, literaturas e filosofias escritas em letras maiúsculas. A afirmação do direito de todos à opacidade ilustra o desejo de diversidade, de relacionalidade de povos, plantas e ideias que buscam conjugar todas as diferenças do nosso planeta, sem garantia de sucesso.

A opacidade, que se manifesta apenas em um estado instável e distorcido, através da luz e da escuridão, e leva ao conceito glissantiano de Relação, o contato e o ato de colocar as diferenças em relação, recontando e retransmitindo resultados imprevisíveis de tais combinações, combate as oposições binárias e as imposições de transparências, que anulam ou silenciam as vozes das minorias em toda parte.

Mas as novas vozes dos oprimidos, talvez contraditórias, continuarão a emergir e a exigir serem descolonizadas e libertas. Como formula Glissant, existe uma lógica subterrânea, uma solidariedade de intuições que ligam todas essas buscas por uma libertação decolonial:

"Nelson Mandela é um eco-mundo [*écho-monde*]. Enquanto, sob uma forma ou outra, os opressores se impõem, os oprimidos representam, pela sua própria resiliência, a garantia de um tal devir, mesmo que frágil e ameaçado. Os bons sentimentos nada contam na matéria, mas sim a exigência de totalidade, que toda a opressão tenta reduzir e que toda a resistência contribui para multiplicar. (in Édouard Glissant, *Poética da relação*, p. 191)."

Carla Zaccagnini

Per aspera ad astra

"Nossas barcas estão abertas; para todos as navegamos."
Édouard Glissant

Comecei a escrever este texto em março de 2020, durante uma viagem de trem, a última viagem que fiz antes das restrições que se foram desenhando e redesenhando para tentar conter o avanço da pandemia que continua se alastrando desde então.

Viajando sobre os trilhos, pensava no texto como uma continuação da conversa que tínhamos deixado no ponto em que, teríamos concordado, o homem moderno se define por um modo de olhar. E não importa saber se foi passo a passo, da montanha à torre e da gávea ao zepelim, que homens e mulheres foram se habituando ao panorama – como as girafas às copas altas das árvores – e terminaram por acreditar-se maiores que o mundo; ou se, ao contrário, foi o sonho de ver o mundo aos seus pés que os fez dedicarem-se a construir plataformas elevadas e instrumentos ópticos que fariam mais realista a ilusão.

Deveríamos, em todo caso, prestar mais atenção aos truques do ilusionismo, estudá-los. A prestidigitação, o despiste, os jogos de espelhos. Diz-se que depois daquele encontro na praia, num dia de chuva e mar mexido – depois daquele encontro que queremos imaginar na selva, no susto –, os navegantes, cheios de truques, mostraram seus espelhos. A história que me contaram é de esperteza e inocência, de sabedoria e ingenuidade: os recém-chegados trocando reles espelhos por valiosas peças em ouro.

Eis que o ouro é o metal mais maleável que conhecemos. Sendo por isso inadequado para a fabricação de armas e outras ferramentas, acabou sendo usado na confecção de adornos e objetos rituais – sempre tratados com o cuidado que demandam os materiais menos rígidos. Em algum momento, em algum lugar, entretanto, possuir adornos e celebrar rituais se tornou mais admirável ou amedrontador do que ter e usar ferramentas. E o ouro passou, então, a ser o metal mais valioso de todos.

Ao chegar a uma terra cheia de ouro, perderam a cabeça. De tudo abriram mão em troca desse ouro. Abriram mão da sua linguagem, da sua paisagem, de seus pais e filhos; até mesmo da imagem de homens civilizados e civilizadores que gostavam de ver refletida em seus espelhos. Abriram mão até dos espelhos – planos em que tudo cabe, superfícies capazes de capturar o mundo inteiro. Se voltasse no tempo, mesmo sabendo o que sei, entregaria de novo: todo nosso ouro por um espelho.

Esqueceram de aprender, nesse encontro de mar ruidoso, que nem todos os espelhos são iguais. As muitas palavras em línguas amazônicas que podemos traduzir como "espelho" não ressaltam sua habilidade de reproduzir imagens e, sim, a propriedade de brilhar, cintilar ou

encandilar.[1] O poder maior dos espelhos não está em nos deixar admirar nosso próprio reflexo, mas em nos permitir mudar a direção da luz, desviar seu curso, redesenhar seu trajeto e iluminar as sombras.

■ Da montanha à torre e da gávea ao zepelim, navegantes que somos e amantes das vistas, chegamos ao *pale blue dot* [pálido ponto azul]. A espaçonave robótica *Voyager 1*, lançada em 1977 para estudar o sistema solar, tinha completado sua missão primária e se preparava para entrar no espaço interestelar, em 14 de fevereiro de 1990, quando a NASA, a 6 bilhões de quilômetros de distância, comandou que girasse suas câmeras e registrasse uma última imagem da Terra. Na foto, o planeta mede menos que um pixel, um ponto minúsculo, desbotado, em meio à vastidão do espaço, entre os fachos de luz criados pela lente da câmera. A vertigem esquizofrênica do homem moderno: crê ser o olho mecânico que enxerga o planeta como um grão de poeira e é um corpo entre bilhões de corpos que desaparecem.

Nem sempre ver de cima mostra mais ou melhor. Na planta de um trem, ao reservar um lugar, é difícil saber a relação dos assentos com as janelas. E é impossível imaginar como se verá a paisagem desde cada número em cada vagão. Nessa viagem de Malmö a Estocolmo, apesar de o bilhete dizer 24 *fönster* [janela], o que tenho a meu lado direito é uma placa de metal estofada com um tecido de listras finas em tons neutros. A paisagem passa numa fresta de uns dez centímetros entre o banco da frente (em que as mesmas cores se organizam num padrão xadrez) e essa placa que cobre o espaço onde deveria estar uma janela temporariamente minha.

É 5 de março, e o sol também encontra algumas frestas entre as nuvens. Mas ainda é cedo para as árvores terem folhas. Só vejo verde nas coníferas (nome que agrupa as espécies em forma de cone, como era de se esperar) e no tom menos convicto de algumas áreas gramadas.

Mas, como em fotografias duplamente expostas ou, melhor, como nesses livros infantis em que se sobrepõem às ilustrações em páginas opacas outras em páginas transparentes que completam e transformam a imagem e a estória, eu vejo as folhas que ainda não estão, ou as que já não estão, nessas árvores.

E muitas outras. Vejo nessas árvores um emaranhado de outras árvores. Ao contrário de Funes, o tão citado personagem de Jorge Luis Borges que a partir da imobilidade se torna capaz de perceber e lembrar, com absoluta precisão, cada uma das folhas de uma determinada árvore, com suas variações tonais, seus diferentes tamanhos, sua posição exata, eu vejo só árvores. Uma sobreposição de árvores que já vi passar antes em janelas maiores, em estradas mais curvas, e árvores que me esperavam (e talvez me esperem ainda) sempre no mesmo lugar. A goiabeira que já estava quando cheguei, o ipê-rosa do vizinho e o

1

Eduardo Viveiros de Castro, "A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos", in *Cadernos de campo*. São Paulo, n. 14/15, 2006, pp. 319-338.

ipê-branco que plantei, a romã que plantamos juntos. As sibipirunas na praça em frente, muitos anos antes. Os plátanos que também perdiam as folhas, ainda mais antigamente, ainda mais ao Sul.

■ Talvez a parte mais bonita do livro de Glissant[2] seja o começo. Um relato que nos leva a imaginar os porões dos navios negreiros. Não tanto a violência sobre os corpos, nem sequer a ferida na alma, mas a ruptura intelectual que significa ou, melhor, que podemos tentar imaginar que tenha significado, esse afastamento inexplicável da paisagem conhecida.

As embarcações que esses homens e mulheres fabricavam e usavam em seus rios e nos mares que tinham também sido seus eram baixas e abertas. Dali se via a água de perto, ao alcance dos remos e do toque, o céu ao longe, os horizontes do mundo. Dali se reconheciam as árvores, se avistavam os peixes, se nomeavam os pássaros. As coisas todas, as que passam e as que esperam, continuavam existindo enquanto se flutuava numa velocidade que o corpo controlava ou ao menos conhecia e podia sentir como sua.

À medida que o navio se afasta, digamos, de Uidá – um lugar onde cada fragmento de porcelana encontrado na areia parece querer nos contar parte de uma história e cada concha parece guardar mais barulhos que aquele do mar –, à medida que o navio se afasta da costa, uma fenda se abre entre cada uma dessas mulheres e desses homens encerrados nos porões e a sua paisagem. A relação com todo o mundo conhecido, cenário das ações que nos definiam até então, se torna a relação com a lembrança desse mundo. Não é possível voltar aos parentes nem aos predadores que esperam à beira de cada caminho – ou aos pássaros que se espantavam com os passos – mais do que em sonhos.

"Quem me pariu foi o ventre do navio", diz a canção de Roberto Mendes e José Carlos Capinam, que termina prometendo "Vou aprender a ler, para ensinar meus camaradas".[3] É nessa escuridão sem linguagem que nasce o *banzo*. Nasce, no escuro que dura mais do que nunca se viu durar o escuro, uma nova maneira de habitar o mundo, afastados sem escolha de tudo aquilo cujo nome sabem. A esses mesmos nomes corresponde agora não mais a árvore que se pode voltar a ver a cada manhã e todas as suas irmãs próximas e distantes, daqui até o horizonte, mas uma árvore que só existe como lembrança. Árvore não é mais o tronco rugoso caminhado por uma fila de formigas, mas a memória borrada e desbotada de uma sobreposição de árvores, e as diferenças, que pouco a pouco se fazem menos definidas, entre aquelas e as árvores que até então não existiam.

2

Édouard Glissant, *Poética de la Relación*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017.

3

Roberto Mendes e José Carlos Capinam, "Yáyá Massemba", in Maria Betânia, *Brasileirinho*. Biscoito Fino, 2003.

■ É dessa ruptura na linguagem que me fala Glissant, desse desajuste em que todas as palavras conhecidas deixam de corresponder a algo tangível e se referem a algo que perdemos. Passa a haver, entre cada som que a boca sabe desenhar e aquilo que evoca, uma distância impossível de calcular, uma distância sem tempo marcado por dias e noites, sem paisagem que nos vá contando o afastamento. E passa a haver, para cada um desses sons, novos encaixes inexatos. Para *idin*, outras larvas; para *okê*, outras montanhas; para *aisan*, outras doenças; para *irora*, muitas outras dores.

Há um grau de violência, irreparável, nessa máquina de alienação e aniquilamento posta em marcha por Estados e suas elites. Há um grau de dilaceramento, inimaginável, em cada um desses desgarres. Não podemos, nós, que sempre, ou quase sempre, tivemos escolha, nos aproximar dessas dores mais do que como cegos tateando no escuro, ou audiência ávida no escuro do cinema. Não podemos gritar os mesmos gritos, e se calamos é outro o silêncio. Mas das palavras esvaziadas como luvas perdidas, sem as coisas que vieram nomear e já não estão; dessas luvas pequenas ou grandes demais para abrigar as coisas que não conhecíamos e agora nos cercam; das palavras novas que não parecem poder dizer o que querem dizem – desse rompimento entre os nomes e as coisas, disso podemos falar. E podemos falar nesta língua que herdamos, marcada de distâncias intransponíveis e aproximações falhas.

"Posto que se essa experiência fez de ti, vítima original que flutua nos abismos do mar, uma exceção, acabou se tornando comum fazendo de nós, os descendentes, um povo entre outros. Os povos não vivem de exceções. A Relação não se faz de estrangeirismos, mas de conhecimento compartilhado."[4]

Imaginemos, portanto, o desembarque (e o desterro). Não o horror das amarras, os gritos de comando, a esperança desfalcada de manter uma companhia. Imaginemos somente o balanço que parece haver em terra firme, um mareio ao contrário, e a cegueira dos olhos encandilados pela luz do sol – esse, sim, o mesmo. Caminhar por ruas calçadas de pedras quentes com os pés descalços e os sentidos atordoados. E quando o corpo se vai acostumando ao horizonte, à claridade, aos cheiros, à fome, começar a discernir os elementos da paisagem. Distinguir seres emplumados que voam e chamá-los como chamávamos nossos pássaros. Distinguir quadrúpedes peludos e provar neles os nomes de animais que conhecemos tentando encontrar encaixes, ainda que frouxos. Distinguir bípedes quase sem pelos e ter de chamar como chamamos aos nossos àqueles que não creem, nem querem, nem podem ser como nós.

É assim que nascem os idiomas que hoje falamos. Dessa colisão. De um esforço dobrado que de um lado busca mover a língua para

4

Édouard Glissant, op. cit., p. 42, minha tradução.

dar conta de um mundo novo e, de outro, insiste em encontrar usos para palavras que nos negamos a esquecer. Dessa relação entre o conhecido fadado ao desbotamento e o desconhecido que precisa nos pertencer. Mas, acima de tudo, nossa capacidade de fala nasce dos fragmentos desencaixados, de termos visto voarem as farpas e cacos que se desprenderam no momento do choque e já não voltam a pousar na terra.

Aprendemos que aquilo que dizemos só o podemos dizer assim, estilhaçado, refletido aos pedaços por fragmentos de espelhos de mundos distintos. Sabemos já que em outras línguas, e até na mesma, em outros ouvidos, nossa fala é traduzida, traída, trazida para perto. Aprendemos que nossa fala não é pura, não é toda, completa, quando terminamos de pronunciar com clara dicção a última sílaba. Com ou sem o ruído das ondas rompendo na areia, cada fala se termina de produzir no tímpano e se faz também nos caminhos de cada labirinto.

E não se trata, como tenta nos fazer crer o homem moderno – autor de enciclopédias e dicionários, inventor de dispositivos e aplicativos –, de estudar quantos idiomas pudermos para nos comunicarmos além das mais distantes fronteiras. Nem se trata, como também tentou fazer mais de uma vez o homem moderno, de fundar uma linguagem universal que, ao apagar as diferenças, nos permitiria entendermo-nos sem erro, ou com erros menores.

Entre outros que sonharam um idioma comum a todos os povos, Leibniz,[5] o matemático, imaginou uma língua universal que pudesse exprimir nossos pensamentos tão nítida e exatamente como a aritmética exprime os números; uma língua que seria muito difícil de fazer, mas muito fácil de aprender. Em 1677 ele escreveu: "Ouso dizer que este é o último esforço do espírito humano e, quando o projeto estiver executado, não restará aos homens senão ser felizes, pois que terão um instrumento que não servirá menos para exaltar a razão do que o telescópio serve para aperfeiçoar a vista".[6]

■ Exatos três séculos mais tarde, em setembro de 1977, a *Voyager 1* deixa a estratosfera para produzir imagens que nenhum telescópio em solo terrestre poderia captar. Leva a bordo discos de ouro contendo uma seleção de sons e ilustrações cuidadosamente escolhidos para nos apresentarem a uma possível forma de vida alienígena. Numa espécie de dedicatória impressa, evidentemente escrita em inglês, o então presidente estadunidense, Jimmy Carter, diz: "Este é um presente de um mundo pequeno e distante, um símbolo de nossos sons, nossa ciência, nossas imagens, nossa música, nossos pensamentos e nossos sentimentos. Estamos tentando sobreviver ao nosso tempo para que possamos viver no seu".

Fotografias de animais, plantas e paisagens; homens e mulheres; pratos e prédios. Diagramas de anatomia e reprodução humana; o sistema

5

Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716).

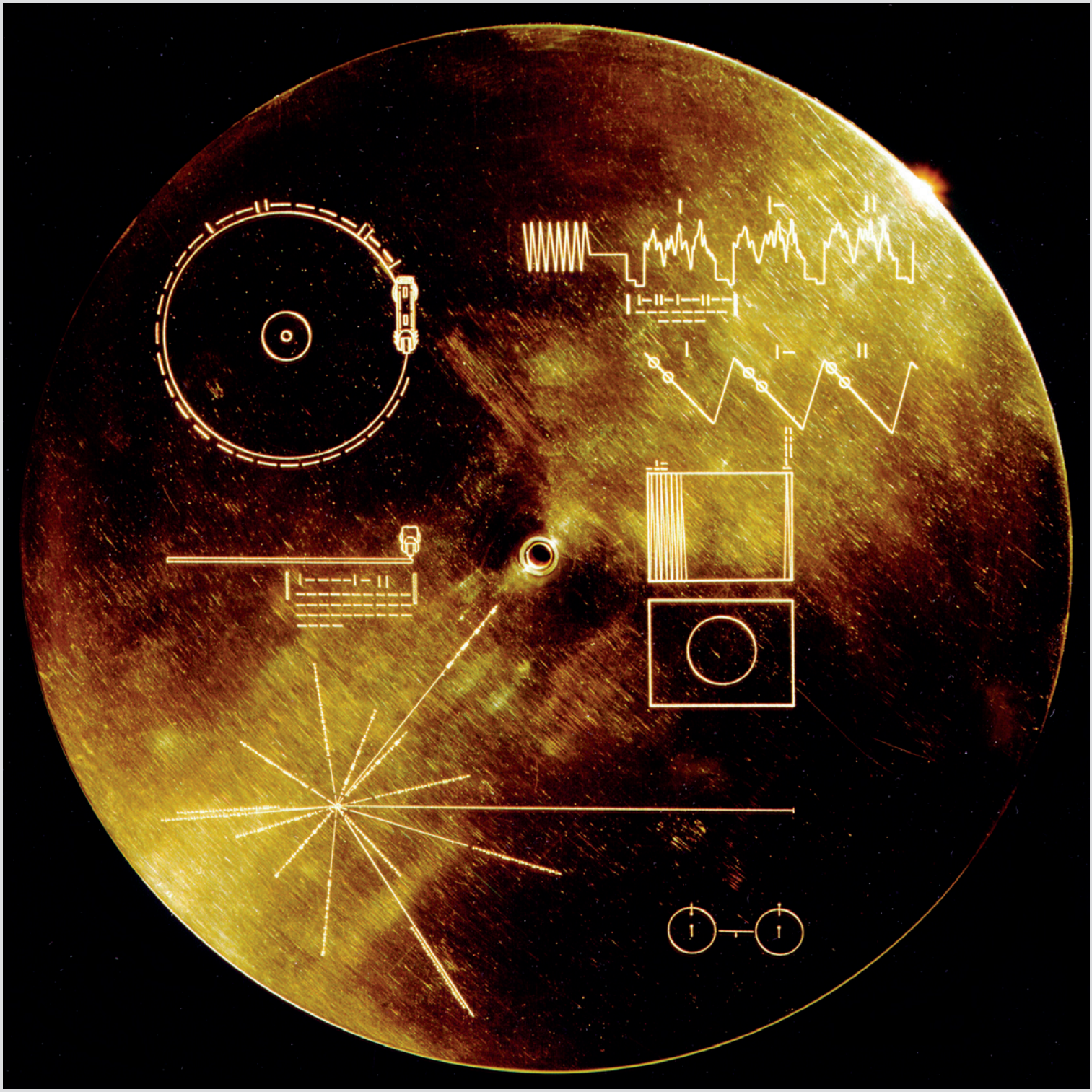
6

Idem, *Prefácio à ciência geral*, 1667.

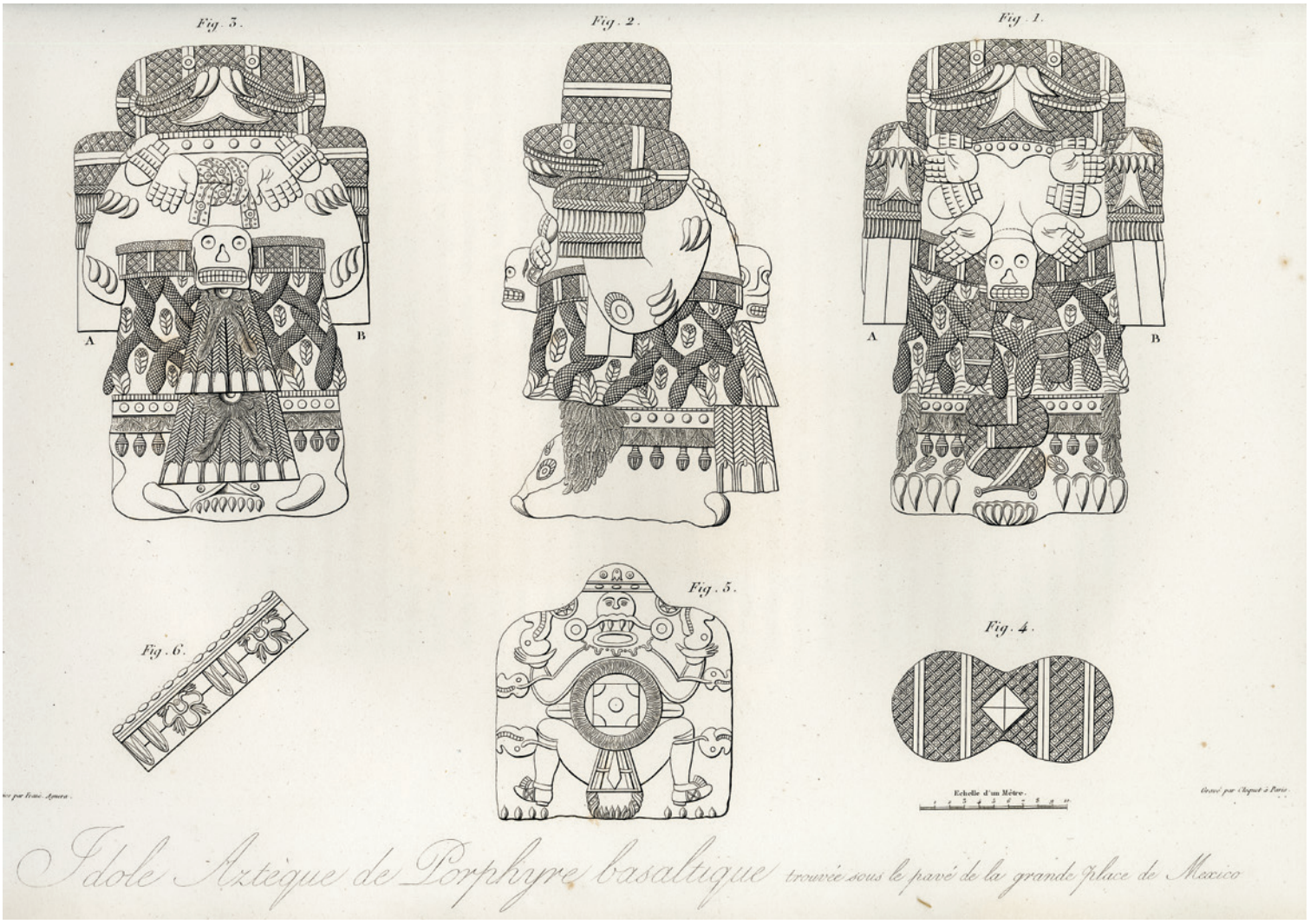
solar; cadeias de DNA. Equações físicas e matemáticas. Cantos de pássaros e baleias; canções provenientes de diferentes épocas e regiões. Sons naturais como o do vento, do trovão, das ondas quebrando na praia – ainda o mesmo mar mexido. Sons humanos como o de passos – calçados? – e risos; saudações em 55 idiomas – incluindo este nosso.

A lista é fascinante. Mais que nada, é fascinante o desejo, o esforço e a crença na possibilidade de ultrapassar os limites da comunicação com a mesma facilidade com que uma espaçonave é capaz de ultrapassar as fronteiras do nosso sistema planetário. O disco de ouro inclui uma frase em latim gravada em código Morse; linhas e pontos que, na superfície do LP, são mensagem ao mesmo tempo sonora e gráfica. Mas em que sonho poderiam os extraterrestres do futuro, a partir de uma sequência de sinais de curta e longa duração intercalados, intuir uma série de grafismos usados numa parte deste mundo pequeno e distante a que chamamos Ocidente para representar outros sons, os quais, combinados em determinado encadeamento, formam uma frase numa língua que, mesmo aqui e mesmo agora, já é morta? *Per aspera ad astra* [através das asperezas até as estrelas], lerão se puderem.

Não, não se trata de encontrar uma linguagem que possa ser entendida nos lugares mais recônditos de um universo em expansão. Trata-se de falar nossas línguas estilhaçadas sabendo que há coisas que só se podem dizer em línguas alheias, que há pássaros para os quais não temos nome, que há mundos que não alcançamos com as palavras que conhecemos. Sabendo que cada linguagem que não compreendemos permite enunciar verdades que nós não chegaremos nunca nem a sonhar em dizer. É isso. Só saber isso. E querer escutá-las.



ô pássaro,
do bico preto,
teus tons laranjas
advertem.



Alexander von Humboldt. Ídolo asteca de pórfiro basáltico encontrado sob a calçada da grande praça da Cidade do México. In: *Vues des cordillères, et monuments des peuples indigènes de l'Amérique. Première partie, Relation Historique, Voyage de Humboldt et Bonplant, Atlas Pittoresque* [Vistas das cordilheiras e monumentos dos povos indígenas da América. Primeira parte, Relação histórica, viagem de Humboldt e Bonplant, Atlas pitoresco]. Paris, 1810. The George Peabody Library, The Sheridan Library, The John Hopkins University

Em 13 de agosto de 1790, um grupo de trabalhadores que fazia escavações na Praça Central da Cidade do México descobriu uma estátua, retratada e identificada pelo astrônomo e antropólogo Antonio de León y Gama como Teoyaomiqui. Na verdade, era a deusa Coatlicue, também conhecida como *Dama de la Falda de Serpientes* [Senhora da saia de serpentes]. A descoberta ocorreu durante as obras de construção de um canal de água para abastecer a cidade colonial, erguida sobre a grande Tenochtitlán, antiga capital asteca. Em 1520, quando as hordas espanholas lideradas por

Hernán Cortez entraram na cidade, gradualmente subjugando e aniquilando uma das urbes mais prósperas de toda a Mesoamérica, dentre as estratégias utilizadas para desmantelar o império asteca esteve a eliminação de seus símbolos e crenças através da invisibilização e da substituição de imagens e tradições antigas. Em muitos casos, eles usaram os próprios deuses astecas esculpidos em pedra como base para catedrais e instituições do poder colonial.

Na mitologia asteca, Coatlicue, padroeira da vida e da morte, era a mãe de Huitzilopochtli, deus da terra, e representava a fertilidade. A escultura é um monólito de 24 toneladas e 2,5 metros de altura, com cabeça dupla. Na base da escultura, em contato direto com a terra, foi esculpido um baixo-relevo representando Tlāloc, o deus da chuva: um entalhe esculpido para que só pudesse ser visto pelas divindades da terra, longe do olhar humano.

O vice-rei Revillagigedo ordenou que Coatlicue fosse levada para a Universidade Real e Pontifícia do México como uma relíquia do passado mesoamericano. Mas, depois de algumas deliberações, as novas autoridades espanholas decidiram enterrá-la novamente, suspeitando que a senhora da saia de serpentes pudesse desencadear uma revolução; o medo de despertar a memória dos indígenas subjugados ia acompanhado do pavor por sua beleza brutal, fora dos cânones ocidentais de harmonia e decoro. Enterraram-na novamente sob o claustro da universidade, até que, em 1804, um curioso Alexander von Humboldt pediu para vê-la durante sua visita à Nova Espanha. As crônicas narram que o explorador alemão começou a desenhá-la sem, no entanto, completar a ilustração: os religiosos da universidade tornaram a escondê-la sob a terra, talvez temendo que seu poder se tornasse incontrolável, e Humboldt teve que soltar as rédeas de sua imaginação para imortalizar a aura poderosa de Coatlicue em seus esboços.

Este texto, juntamente com os desenhos que retratam a estátua de Coatlicue, compõe um dos *enunciados* que, carregados de histórias marcantes e complexas, pontuam a 34ª Bienal para fazer reverberar, com maior intensidade, algumas das questões que as obras ao redor suscitam.

Jaider Esbell

O encontro à beira do abismo – o grito da AIC* é por mais vida

*Arte Indígena Contemporânea – o sistema sem tradução.

Achamos, e achar é julgar; nos rouba a consciência. Tendemos, e tender é ceder; nos submetemos. Criamos, e criar é fazer; nos colocamos.

Abre-se uma cerimônia grandiosa na pequenez do mundo. Em volta da fogueira há sempre entidades, mesmo quando todos se retiram. Tudo tem espírito, por assim dizer, e nós estamos pobres nisso. Desmilinguidos, esvaímo-nos nos ralos, importunando os ratos; sons de pinga-pinga. Em outro ralar, a mulher canta cuidando da vida, pois a morte é certa.

Está a se esvair o todo, e há uma urgência enquanto o outro lado se preenche. São guerras de mundos unindo os conselhos de paz. À parte as artes, miríades de prontidão. Caçadores percorrem distâncias, decididos; entendem a gravidade da missão. O transe da força da fome é o alimento, seguem em juramento. Toca um som erudito e entro como o tal, ente maldito. Pois sigo e digo.

Em uma dança-transmundos, águias coreografam muito alto. Elas dançam eternamente, e nós de cá, à beira do abismo, achamos que duelam. Suas asas fortes, em constante movimento, ventilam nossas estruturas. Estamos enfraquecidos, precisamos de ajuda. Com punhos juntos entregamos nossas últimas forças em mãos erradas. Alguém malicioso nos observa, à espreita. Há uma hipótese, portanto. Mas, com lamentos, ainda soamos egoístas, e o eco da nova era ainda não reverbera plenamente sobre o ego. Entramos então por outros meios, agimos como se deve. Passagens hão de surgir, pois elas existem e devem estar do nosso lado.

Arrisco dizer que cada um que aqui passar os olhos já flertou com a ideia plena da loucura. O fim, a morte na sua forma mais triste, a nossa. Decerto alguns já percorrem suas almas, quando outros ainda teimam na descrença quanto a uma elevação desta. Outros ainda, porém, já a perderam; vagam, agora, fora de toda ilustração. Nos passeios universais há uma parada; passagem obrigatória. O letreiro diz, ofuscado: *Salão das artes*.

A ideia de morte é escura, fria, solitária, e está por todos os lados. Ela é autoritária, determinista e recorrente. Sem qualquer cerimônia, circula por todos os espaços. De dentro dela saem monstros que logo se multiplicam e nos dominam. Eles atacam de súbito e, enganadores como são, disfarçam com boas vantagens. São horrendos, alguns já bem conhecidos. Agora aparecem mais intensos, longos e decididos. Os mais famosos conhecemos um pouco: medo, horror, desespero, pânico.... Tempestades.

São temas recorrentes na ideia clássica de arte. Por séculos seguidos ganham distinta exaltação. Em sua origem sistêmica são velhos companheiros da razão. Nos além-mares, já exauridos, sentimentos perpetuam-se, deprimindo. Almas vagas, contágios de pestes cíclicas vieram. No arroubo das investidas às nossas terras aportaram. E, cá estando, entram pelos sertões, esmiuçando. Poderia ter sido diferente. Mas, certos de uma sentença, não ver nosso modo foi sua negligência. Recuo, foi tal nossa estratégia, por ambos. A diminuição foi imposta a nossa estrutura composta. Instruídos, deixamos de ver até onde iria tal descabimento.

A cena em construção ilustra bem. Ora caímos mais, ora somos arremessados de volta à terra firme. Ainda estamos vagos em vaidades. Sabemos da coisa comum que nos assola quando miramos. Consolam nossa origem os caminhos para onde ir. Nas aparentes calmarias, tendemos a repetições. Não aprendemos a respirar com respeito, e influenciados, ainda, perdemos por falta de estratégia. Nossa condição de teimosia exige mais treinamento, um outro tratamento para despertar, a serenidade.

Devemos arrebatar. O oposto é matar, o que não nos compete. Talvez mostrar o espelho da morte como imposto a ser pago. Por sorte, temos memória, galerias de acesso consciente. Assim remodelamos, dizemos que arte não pode ser aquilo, visto que fraquejou. Farejou, a sabedoria ventilou com nitidez. Arte, no nosso sistema, é sublimar. Quando tudo que viver couber, isso é a arte, por assim dizer. Junção de sentido prático. Elemento maior do existir, o ato do pleno servir. Não contemplação, apartação.

É a idade, o valor do julgamento que pode nos dar a sentença. É a tentativa que pode nos levar à justiça das coisas. Ela vem como a saudade, a memória em sua metade. É uma rede ancestral, invisível abaixo dos refletores modais. Sons têm frequências invertidas, e a volta não será uma mera ideia. Entram cenas outras, outras apostas, opostas narrativas. Não podem ser só veleidades, frágeis leviandades, ocasiões.

A certeza está mais ausente, e isso é muito bom. A mente, ainda que demente, sente. No todo corpo há

sementes inteligentes. Os dormentes ainda brindam com sangue, festa hostil e mortuária. Alguém, porém, um ser do além, poderá vir, e é do mais esquecido interior que vai surgir. Alguém, posto inferior por mera competição, tem um tição, uma brasa que flamula na escuridão ocular. Fantásticos, pululam nos breus da imensidão seres comuns, indígenas. O fato é que conversam com os alienígenas. Com as linhagens cruzadas checam direto as previsões, com telepatia. São outras tecnologias, nem cabem assim, neologias.

Não inferior; a arte indígena é transformadora. Essa, a arte-motor, motora que monitora, vai florescer tipo macega. Erva daninha, tem o poder de deslocar, fazer andar o oculto na antes vistosa plantação. Como vemos acontecer, a planta já cresce só, e faz devolver, floresta, onde antes se detinham tristes jardins coloniais. Um grito para chamar, cantos para curar, circunstâncias novas a ocupar. Curas para expandir-se, o tempo agora é de escutar. Essa gente viva vive a trabalhar, nos pega pela mão e nos leva a planar com anciãos. Planar, mais que passeios bucólicos, pelas repetições dos pátios das instituições arruinadas.

Chegaram as novas estações, alguém chamou e alguém faz, as instalações. Vieram e cá estão, a polinizar. Ainda a polemizar mas, sem parar, os mangangás, besouros hábeis no ar, estão firmes a florear. Os seres especiais vão às raízes, falam com as matrizes. Com manhas próprias transportam de lá a arte deles. Aqui fora, ela pode geminar. Era essa a arte que faltava, o par. O componente separado encontra seu condutor. Um outro tipo de amor tem seu valor. Esse tio é quem realoca, a partir da maloca. Ele é manso, muda as sinapses cerebrais para outras dimensões, em atos leves. Esse tio é assim pois não é gente, meramente gente como a gente sente. É de outro tipo de amor esse vivente.

Os sistemas milenares não são lineares, e dialogam. Operam, portanto, flexíveis, com linhas têxteis. Coloridas que crescem viçosas no ar como lianas. Fazem movimentos livres, vão longe, mas bem ancoradas. Por exemplo, faz uma madrugada serena agora, e sinto o capim dançando do outro lado do mundo, pois lá faz sol. Não tem luar aqui e ela está para lá, no seu momento. As marrecas migratórias chegaram para chocar, elas me contam as novidades. Passarinhos despertam, animados, e nós, os dorminhocos, achamos que é muito cedo para nos levantarmos.

O mundinho humano deriva em piloto automático. Parece que tememos, mas ainda não conseguimos exaltar a vida de mais ninguém de outra espécie. Tudo é triste, e parece que faz escuro. É, parece que faz mesmo. Como bichos do lusco-fusco, estamos juntos a cantar, pois somos artistas de entremeios, ainda. Flanamos, bem devagarinho, unindo versos que surgem. Somos todos indígenas, testemunhas dos universos prontos. Altivos e solidários, ainda que tidos como solitários, miramos.

Ainda somos um povo só, mas há os outros. Eles foram inventados e agora estamos quase quites. Os outros foram malcriados, já estão bem grandinhos e são bem fortes. Os outros não são o norte, são a morte. Nutridos, pesam muito, e a suas estruturas impostas hão de servir na hora exata. Virá, sabemos, a justiça das coisas há de chegar. Fundir é um exercício longo, de demora. É urgente, para muito além de nossas gerações, das nações, das mansões. Monções, abriu-se o tempo da luz e vai adentrar, tortuosa como o vento, vai invadir. Fazemos arte para crianças, cirandas para rodá-las. Os outros não deixam entrar, nem ao menos as amamentam. Onde isso poderia dar, por acaso?

O planeta, vivo, comemora. Segue confiante o fluxo de seus irmãos. Muito além de nossas últimas memórias codificadas sobre rumos, nossas avós ainda dançam como avós. Elas vão estar sempre por aqui, e cá pode ser lá, o nosso lar. Cantam sons em notas suaves, cantam para nos acordar. Estamos em um sono abissal, precisamos de máquinas potentes, tamanha é nossa desatenção. Sonares introduzidos trazem o som à superfície, eterna cantoria. Elas pedem silêncio, são as mestras do acalanto que agem.

São as placas tectônicas deslizando amanteigadas no fogo constante do sol interior. São as lavas, o calor da perfeição, a trabalhar. E, em outra coreografia semelhante, explodem erupções. São os vulcões, montanhas avós a nos dizer: sou a Terra e estou viva, a água e o firmamento podem se unir. As forças comuns, as artes da natureza vão reuni-las. Repete-se: a arte como veio não pode voltar. Não houve nem convite, apenas o inevitável chegar do ente tão evitado.

Agora mesmo os sapos cantam no rio, milhares. Uma chuva de dois dias passou nessa parte da Amazônia, a avisar: acelerem, melhorem. Agora são meteoros, visíveis, a deslizar. Dizem o mesmo: sintam. Os astros são

movimentos constantes, e nós pensando errado, e ainda dizemos para as nossas crianças que eles caem. Astros saúdam a vida nos chamando a olhar para eles, a ver, a perceber, sentir e desejá-los.

São eles, ou elas, isso que não tem gênero, apenas gêneses, as energias que manejam as existências. São eles que devem aplacar nossas constantes exigências, devolver nossas ciências. Eu preciso ir para lá, ou nada disso, preciso me enxergar nisso para nos colocar em conexão, com os pés no chão. A consciência deve se expandir, pois, retraída, está em maremoto. De novo é o agente só, falando de um prisma só, o lugar que ora ocupa. Mas, na ressaca de um mar revolto, ele é a arte, o prático que nega culpas aos outros.

O aparente duelo das irmãs águias parece estar perdendo força. Incertezas querem nos dominar, e digo que conseguem, com muita facilidade. O caos, antes só imaginado, invade nossa brincadeira, derruba a nossa trincheira. Estamos, ao que parece, sujeitos entre os movimentos. Estamos sendo ventilados em ascendência; ponto positivo. Agora, abandonados à decadência, definhamos. A força de queda atua, constante. Sentimos, por vícios outros, mais tristeza que conforto. Impera a nostalgia quando cá, não estando flexíveis, é o abismo que nos engole.

É para essa paisagem extrapolada que pretendo levar as leituras. Reúno no inconsciente uma tribo de avatares, seres mágicos sem descrição. Jogando redes ao léu, são polidirecionais. Elas tensionam, e pegamos peixes grandes já sem iscas ou armadilhas. Eles estão vivos, debatem-se em retirada, mas não deveriam. A *expertise* do pescador trabalha além. Quando logo se completa o rito é o moquém, a paisagem. Moquém – tratar com fogo lento o alimento coletivo, na caçada, para levar para casa. Jornada que esquecemos quando, delongando quereres, edificamos megalópoles.

Vamos tentar falar, em escrita, disso que não tem meios. Contudo, ainda nos restam fragmentos de escadas, pontes, aspectos de meandros e trilhas que podem nos dar pistas de como ir ao buraco da minhoca, à oca. Ideias para encantamentos são como achamentos. Canta em mente, internamente, é o canto da serpente. O refluxo traz a semente, devolve o antes demente. Por sorte, longe da morte estamos contentes. Poderíamos fazer outros exercícios, mas é que estamos ocupados já fazendo. Arrisco dizer, em escrito, o que os nossos antigos nem sequer pronunciavam. As palavras sempre foram para positividades; as escritas, mensagens de pura cautela. Cuidemos, e logo.

Sabíamos, pois sábios éramos. Amávamo-nos sem nem mandar ou exigir, pois era essencial o dito natural. Enquanto dentro, não enxergávamos o fora, embora suspeitássemos de sua força; seguíamos e cá estamos, à frente. Uns de nós sempre trarão reflexos, complexos; é como passam. Atravessamentos constantes, instantes, eternidades.

Idades não são vaidades, e o arvorar-se sempre dá em exagero. Agora, ao que parece, estamos dormentes. Mas, para as mais sensíveis mentes, a dormência não tem qualquer efeito sobre as dores outras, dos outros. São as dores que dão as cores; escuro, esquecimentos.

Os sistemas se corporificam. Infiltrados não usam filtros, e seus efeitos vazam matéria orgânica. A lógica deu penitências, desviadas poluições, contas para quitar. Tomam volumes vultuosos os corpos de um conflito negado. Para quais campos da vida caminham tais seres, senão para as cercanias das artes ou das filosofias outras? Devemos seguir sem cerimônia? Não há cura sem rito. Não há escuta sem grito. Não há grito sem vida. Não há vida sem o outro decodificado.

É fundamental que fique registrada, com elegância típica, neste documento histórico, a nossa passagem fenomenal pelo exibicionismo. O catálogo da 34ª Bienal de São Paulo é que vai falar bem mais explicado como se deu tal privilégio. Que fiquem registradas as passagens e que o privilégio se desfaça quando estas letras chegarem aos povos-donos. Fenômenos paranormais, constelações de indígenas artistas, várias regiões, gerações, povos distintos e realidades plurais se fizeram ver. Desceram os improváveis no restrito universo das artes de palco alto.

É mesmo contraditório, e nem chega a ser, pois merecer é nosso caber. É básico, mas ninguém vê, ou fingem. Por isso ainda acontecer, tratamos de esclarecer. Seria um universo à parte a nossa arte, e somos, pois, estamos, firmes. Não poderiam ser mais mil folhas brancas preenchidas só de vazios. Não poderia ser mais um desfile de lamúrias e desgostos copiados. Não poderia ser mais uma festa sem gente, sem pimenta, sem fogo, sem ar, sem par. Artes datadas e manejadas em esquemas de estruturas

colossais, mal-orquestradas, não podem permanecer, não mais pós-nós.

Antes arte do que tarde.

Essa pequena frase foi posta à mostra por Ailton Krenak. Isso arde e, se arde, é bom. Nossa referência midiática, o Ailton-ancião, foi trabalhada desde sempre para nos unir. Deu muito certo. Essa referência vem, sem pausa, orquestrando as águias para que nos levem a ver as pistas, a subir as vistas. Não nos detenhamos, porém, no mensageiro; olhemos a mensagem inteira. Ela é feminina, felina, cristalina e lúcida.

A cena acima, que me atrevo a ilustrar na sua mente, é uma voz comum, do lado de cá, a essência, a lealdade. São as mulheres em nós que, sentadas firmemente sobre as palhas do infinito, tecem fios a nos dizer: se vão, voltem. Se voam, pousem, ou voo não é. A performance é mesmo desdizer, e dizer que não há mais para onde ir, senão voltar, e eu estou a esperar; estamos. As vozes das mulheres são o ar, esteja a par, escute as sábias sabiás.

Importante é destacar, neste relato, como aconteceu a primeira reunião com a equipe de curadores desta edição. Uma vez que aqui escrevo, minha mãe reza por mim. Quando aqui narro, limpo a honra dos meus irmãos, curo as feridas das minhas irmãs, alegro nossas anciãs. É assim que trazemos as manhãs. Energia com elegância, força com encantamento. Magia inferindo além dos sentidos superficiais, agimos nas camadas mais sensíveis da paisagem inanimada.

São manhas, coisas delongadas, típicas dessa nossa gente evitada o que se age. Aqui, para os povos nativos deste país e do mundo todo, devemos dizer o quê? Não, não podemos dizer que viemos ou que chegamos para ficar. Devemos apenas existir e insistir com esse abacaxi colonial. Há um abacaxi artificial no nosso meio, ainda. Vamos tomar um caxiri e assistir, trazer você do longe até aqui, pra te escutar e, assim, pedir pra te curar. Curadores curam, curadores sofrem, em cena.

Falar em tom de enunciação, essa oração, é estar ainda perdido nas armadilhas da inconsciência. Se somos de fato a tal ciência, nos portemos com sapiência. É básico estar, é justo participar. É inevitável brilhar, partir estando aqui, em constelação. Se somos constelações, não brilhamos a sós, tampouco desaparecemos quando chegam os sóis. Continuaremos para o sempre, aqui, o todo movimento é aqui, terras guaranis, fantasias dos tais tupiniquins.

Eu a levei comigo. A minha mãe foi na frente à primeira reunião. Ela é uma cobra grande, dessas que têm ovos infinitos dentro de seu existir. É saber, aquele poder que todos querem, mas que nem sabem onde está, pois está escuro. Não, o escuro não é o problema. Se há problema é com nossa falta de visão. Quem anda em mundos paralelos sabe regular o foco à ocasião. Foi muita luz, luz em demasia, que ofuscou a hierarquia, que se perdeu.

Eu, sem dizer, disse àquela representação – equipe de curadores, presta atenção: esta aqui é a nossa mãe! O rosto-terra enrugado desta menina é a tataravó de vossos atos falhos. Ela é quem deveria ser percebida, ouvida e acolhida. Eu não estava só entrando em um prédio de arte sistemática, numa tarde suja de uma cidade inviável. A tarde se eternizou de encantamento, subitamente, pois, nessas horas, a mente não mente, e a gente sente. Então, entramos em um portal, e eram muitos. Vimos e fomos vistos, botamos para mais verem. Ver, a gente vê toda hora, somos os mestres das visões. As cosmovisões não fecham os olhos para as constelações. Cada passo é sobre os rastros, espiral que se devolve. Envolver, devolver, demover, não entreter ou entristecer. Desenvolver um dia ainda irá ser devolver. Devolves e desenvolvido és!

Minha mãe foi nos guiar, foi nos benzer. Meriná foi para nos trazer. Meriná foi para dar prazer, dar de comer. Meriná foi lá para ver. Eu não estou a lhes dizer que é a voz da mulher a nos tecer? O que mais posso lhes dizer? O escuro começou a esmaecer. A escuridão da falta de fé se dissipava. A obscuridade dos corpos concretados veio abaixo. Eu desci, fui caminhar no parque para ter mais clareza. A cidade morria, mas choveu para almar. Almar, a chuva faz almar. A chuva leva ao mar, a chuva é o ar – e Bernaldina, lá, a enfeitiçar.

Foi feitiço, e isso é bom e necessário. Enfeitiça-te e serás benquisto!

Lá, apenas formalidades, distâncias representativas em mesa quadrada. Não eram meras tentativas, foram horas assertivas. Por nosso computador soltamos mais feitiço. O feitiço nada mais é que o básico do repertório. A arte não tem mais para onde ir senão sentar aqui, na nossa

frente, a escutar. Nós é que estamos vivos e vivos podemos voar. Arte é para os vivos, arte é sobre os vivos, em arte sobrevivo, de arte é que vivo. Foi algo assim o que foi dito naquela tarde feliz ao inaudito. Infeliz de quem balbuciou, infeliz de quem teimou, de quem se desviou, devaneou.

Colhidos dos quatro cantos do mundo fizemos a primeira exposição. *Amazonian Cosmos*, o filme da introdução. Tarefa de situar, fazer assimilar. Demos uma volta na serpente, a ente estranha de enganar toda a nação. Noção, parâmetro, e agora, aqui neste texto, a devolução: todas as nações originárias destas terras devem se expressar com autonomia. Aqui onde estou, sou todos vocês num corpo só. Esse "ataque" não é um saque, à moda colonial. É um rito, um grito, uma guinada radical no maquinário estrutural. A casa das máquinas tem uma mente e ela mente, minha gente!

O ato de uma anciã que caminha ativa no grande mundo, levando a eterna voz do bem viver, é muito mais legítimo que nós, os mais midiáticos ou reivindicantes da condição ou do lugar de artista. Baseado na minha performance de abordagem dos outros, comemoro o alcance inédito que acabou se configurando nas minhas passagens por esta edição especial da Bienal de São Paulo, uma das maiores do mundo.

É que pouco ganhamos ao disputar. É que pouco somamos ao despistar. É que não é nem um pouco elegante enganar, humilhar, trapacear. Talvez, seria mais nobre a paridade; comer, cada um, suas metades. Quando a mesa é posta pronta, há um lado opressor na etiqueta. Quando as regras surgem impostas, alguém marcou por si, e isso ainda é grave. Para onde queremos ir isso não vai servir. Não serve aos que vêm de outra verve. Portanto, tivemos de vir até aqui, e deste ponto em diante, até os outros cantos, os caminhos se fazem por si.

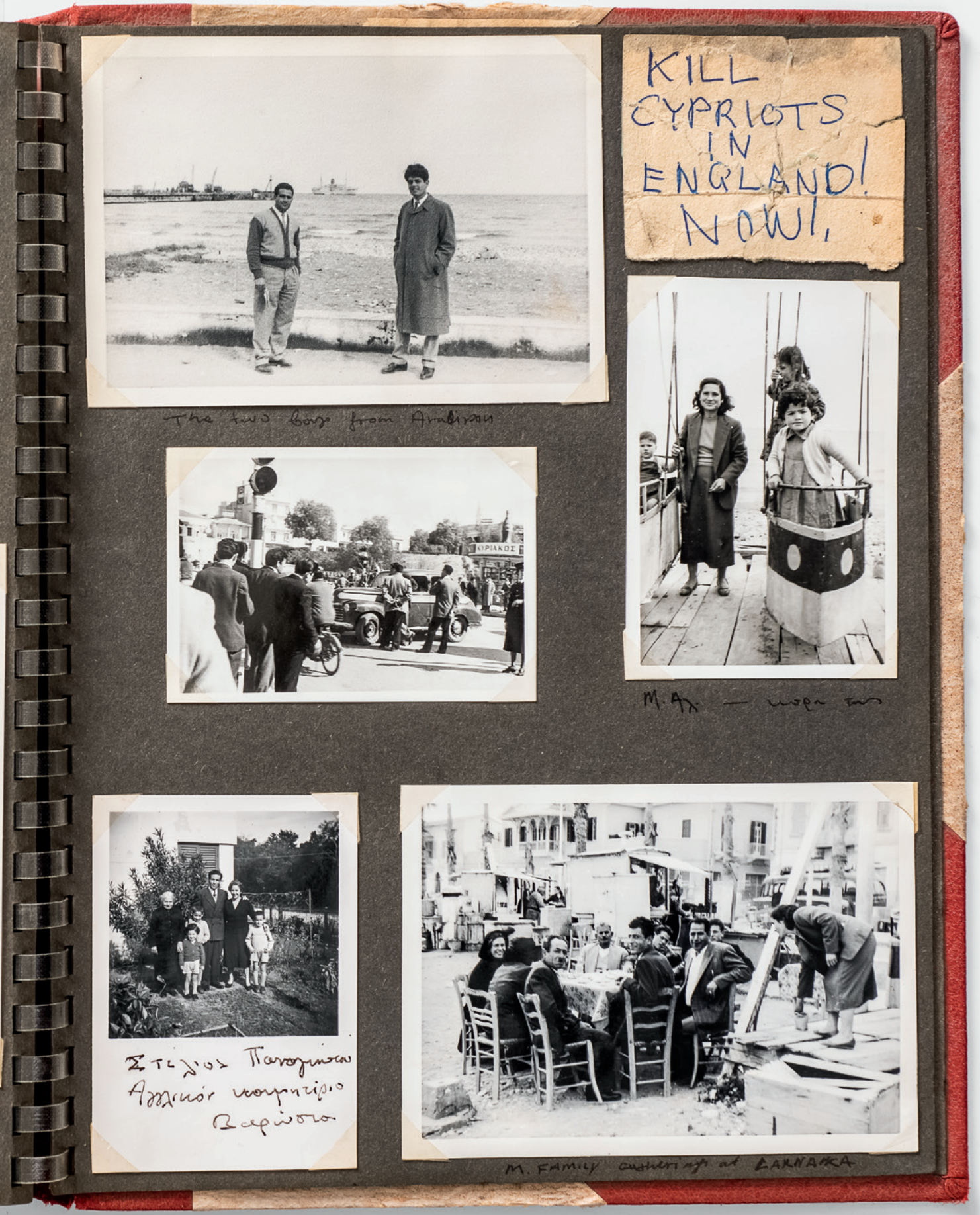
LARNACA

Behind St. Sophia

LIMASOL

- The three sisters -

- MARATHOVOUNO -


KILL CYPRIOTS IN ENGLAND! NOW!,
The two boys from Aradippou
ΟΡΙΑΚΟΣ
M. Αλ. — μορα τως
Στελιος Παναγιωτου
Αγγλικόν κοιμητήριο
Βαρώσια
M. FAMILY catherings at LARNAKA

Plácido de Campos Júnior. Artesanato em cerâmica, Vale do Ribeira, 1980. Impressão sobre papel de gelatina e prata. Coleção Museu da Imagem e do Som, São Paulo

Estamos reunidos em território indígena, cabendo o reconhecimento ao povo Tupiniquim como os habitantes tradicionais desta terra. Tal reconhecimento se estende às populações indígenas que por todo o território brasileiro lutam pelo pleno reconhecimento de seu direito de existência.

É comum lermos nos livros de história sobre uma aliança estratégica formada entre parte dos Tupiniquim e os colonos portugueses no projeto de conquista do território que hoje constitui o Estado de São Paulo. Não longe daqui, o Monumento às Bandeiras simboliza essa união de diferentes identidades num projeto de "desbravamento" do país. O que os livros de história não narram, e os blocos de granito não representam, são as formas como a violência colonial tem concatenado ao longo do tempo elementos retóricos e dispositivos institucionais para recalcar as marcas indígenas naquilo que hoje se reconhece como uma

cultura paulista. Há toda uma estrutura, dos monumentos públicos a boa parte das aulas escolares e relatos populares, que retrata nossa identidade apagando essa memória.

Mas sempre há também forças trabalhando em direção contrária. Combinando precisão histórica, investigação arqueológica e reelaboração da memória, as pesquisas recentes de Marianne Sallum e Francisco Silva Noelli têm contribuído para suplantar ao menos um dos muitos hiatos criados pelo racismo contra os indígenas. Essas pesquisas mostram como a chamada Cerâmica Paulista, feita desde o século 16 até hoje, resulta da criação original de mulheres Tupiniquim que se valeram de um processo de intercâmbio de técnicas, repertórios e modelos com os colonizadores portugueses, como tática para a preservação de sua identidade. Ainda que à primeira vista os exemplares dessa cerâmica sejam muito distintos da produção tupiniquim pré-colonial, o olhar aproximado e comparativo de Sallum e Noelli revela a presença das Tupiniquim na seleção de matérias-primas, na composição da pasta cerâmica, na técnica do acordelado para levantar a parede das vasilhas, na temporalidade do processo construtivo e nos modos de tratar a superfície.

Apresentar na 34ª Bienal alguns exemplares da Cerâmica Paulista é uma forma de materializar o reconhecimento da ancestralidade dessa terra que nunca foi cedida. É também uma maneira de sublinhar a importância do trabalho sobre a memória como um modo de confrontar as narrativas usadas como justificativa de processos de espoliação, destruição e exploração que permanecem em curso. É, ainda, uma lembrança de que as coisas são mais complexas do que parecem, e que muitas vezes elas contêm em si mesmas as pistas para a inversão de seu sentido. Junto às obras aqui reunidas, ao falar de resiliência e persistência, estas cerâmicas remetem ao conjunto de trabalhos artísticos e aos elementos do Museu Nacional com que se inicia a visita à Bienal. No âmbito de uma mostra que tem como um de seus motes fundamentais o desejo de ampliar a leitura de qualquer obra de arte, a história da Cerâmica Paulista ajuda a complexificar nossa visão do presente. E a entender, quem sabe, de outras formas as obras que o visitante voltará a ver daqui a pouco, percorrendo a exposição em sentido inverso.

Este texto, juntamente com as cerâmicas que ele descreve, compõe um dos *enunciados* que, carregados de histórias marcantes e complexas, pontuam a 34ª Bienal para fazer reverberar, com maior intensidade, algumas das questões que as obras ao redor suscitam.

Ana Roman

Ruach pode significar, em hebraico, vento e alma. Em alguns casos, a palavra é usada para descrever complexas elaborações humanas, como as ciências humanas, chamadas de *madaei haruach*. A polissemia de *ruach* nos remete a uma antiga associação entre "sopro" e a existência humana individual e coletiva. O "sopro", ou vento, seria responsável por animar e dar vida ao ser, que por meio dele se movimenta e se humaniza.

Não tentaria, em uma breve carta, dar conta do debate filosófico sobre tal questão e, muito menos, de uma extensa genealogia das palavras que remetem a esse sopro vital. Faço aqui uma livre extrapolação a partir do hebraico: alma é também vento. A pulsão e o sopro do existir são também vento. Respirar é vento.

Entre novembro e dezembro de 2020, *Vento*, mostra antecipatória da 34ª Bienal de São Paulo, ocupou o Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Ela foi concebida como uma mudança na trajetória da grande mostra coletiva, adiada para setembro de 2021. Em *Vento*, mergulhamos numa reflexão sobre a invisibilidade das coisas, sobre o espaço intransponível que existe entre elas e, mais ainda, sobre o intangível – elementos que têm marcado a nossa experiência social nos últimos meses. No trabalho de Joan Jonas, que intitula a exposição, os performers fazem uma coreografia em um dos dias mais frios de 1968, em uma praia de Long Island. O vento se impõe visivelmente como uma força externa aos corpos, definindo seus limites e coreografias. No entanto, também está presente como uma força interna: o vento é um elemento vital. Ele seria esse gesto tão simples e involuntário, responsável pela vida e pelo movimento.

Nos últimos dias, as imagens e relatos que chegam de Manaus nos levaram novamente a refletir sobre a maneira pela qual nos relacionamos com nossa respiração. Em 2014, com o assassinato de Eric Garner, houve o primeiro eco de "eu não consigo respirar", frase repetida por George Floyd Jr. ao ser também cruelmente assassinado em 2020. Esses acontecimentos somam-se a muitos outros, nos quais certas vidas humanas parecem ter menos valor do que outras. Eles nos remetem a uma assimetria entre a nossa possibilidade de respirar e a impossibilidade de compartilharmos a mesma humanidade. Aquilo que é dado como natural e essencial – a respiração – é mediado por relações de poder, que refletem os mais cruéis aspectos da violência e da colonialidade. Não partilhamos igualmente o vento e não temos o mesmo direito à respiração.

Nos últimos meses, chegamos a importantes reflexões sobre a humanidade diante da pandemia de Covid-19 e construímos um arcabouço discursivo e teórico que parte de generalizações sobre o sujeito, sua perda de experiência temporal e espacial, e sobre a fragilidade humana diante da ameaça do vírus. No entanto, as duras imagens que nos chegam recolocam a importância de refletirmos sobre o regime de distribuição do nosso vento. Ao silenciarmos sobre as desigualdades sociais, raciais e de gênero que marcam tal distribuição, somos quase testemunhas dos complexos mecanismos de exercício do biopoder e da realização necropolítica.

Correspondência #15
2 fev 2021

Neste cenário, marcado pela violência e pela crueldade, é importante assumirmos responsabilidade pela situação que se coloca diante de nós. Uma mudança de mundo e dos regimes de partilha do vento virá de mudanças políticas. No entanto, para uma mudança radical e necessária, devemos tentar fabular e imaginar outros possíveis futuros. Nos últimos tempos, li uma interessante narrativa de Donna Haraway, intitulada "The Camille Stories: Children of Compost" [As histórias de Camille: filhos da compostagem].[1] A autora descreve um cenário de destruição da Terra no chamado Capitaloceno, período marcado por guerras, extinções em massa e genocídio multiespécie produzidos pela ação humana. São temas que, mesmo oriundos da ficção, não são alheios à nossa realidade. Para a salvação do planeta, as comunidades interespécies se articulam com base

Vista da cobertura do Pavilhão Ciccillo Matarazzo. São Paulo, 25/11/2019. Foto: Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

em uma proposta de parentesco diversa, que vai se responsabilizar pela manutenção e reprodução da vida.

O texto evoca uma nova cosmogonia, e a superação do caos planetário é alcançada por uma lógica não patriarcal e não antropocêntrica. A radical proposta da ficção pode ser entendida como uma outra estrutura de respiração. Um diferente entendimento de alma e de sua relação com o vento que a circunda. A própria ideia de ficção, em nosso contexto de desesperança, é um respiro que anima novas possibilidades. Diante da realidade que se impõe, imaginar outros ventos, outras relações e outras condições de vida já é, em si, um desafio.

1.

Donna Haraway, "The Camille Stories: Children of Compost", in *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Duke University Press, 2016.

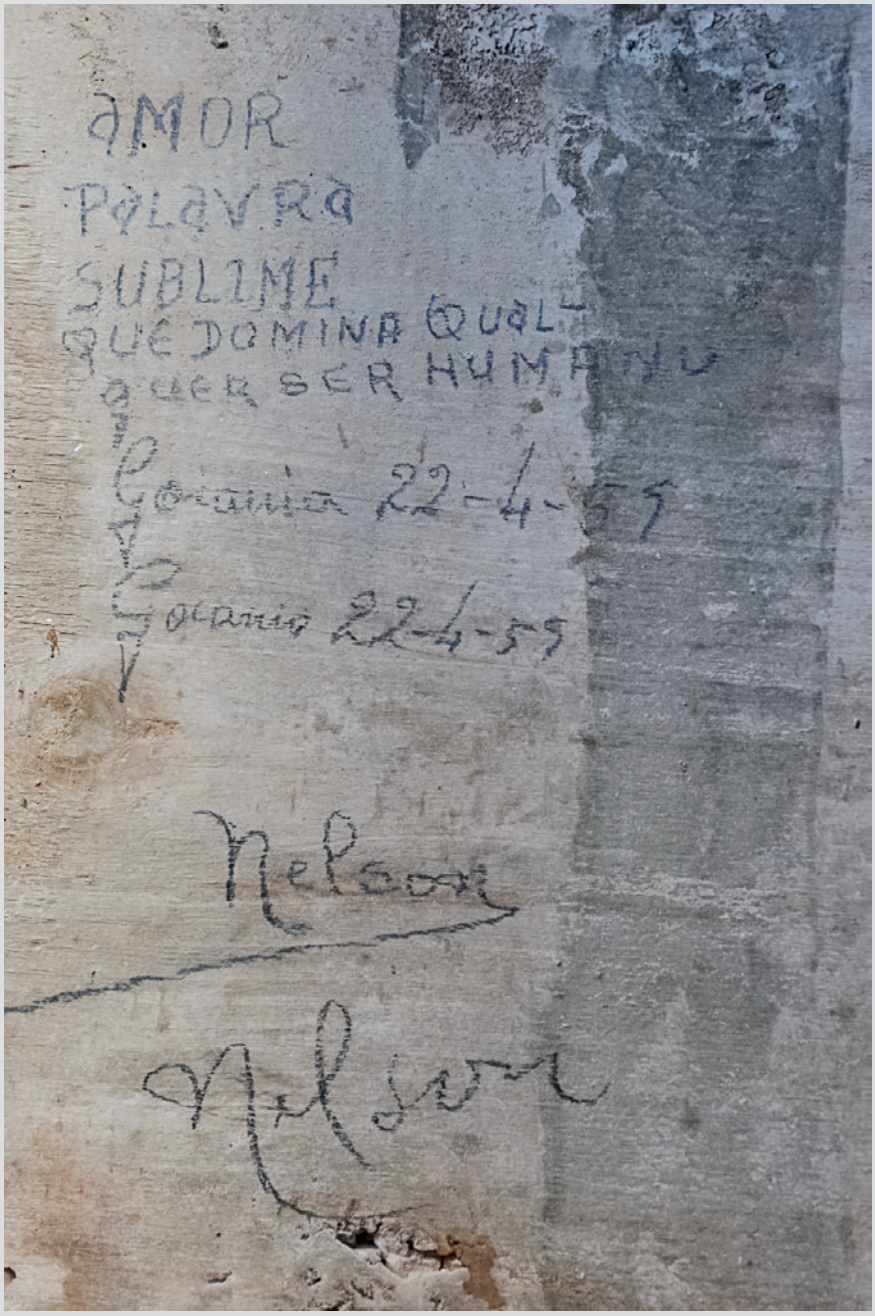
Autor: Regina Silveira
Operação: Alterações em definições de arte.
Ação: Jogo do segredo
Local: Museu de Arte Contemporánea da Universidade de São Paulo.
Participantes: Regina Silveira
Ana Maria Quintanilha
Gabriela Wilder
João Cardoso Fonseca
Harumi Yanagishi
Neide Notarangeli
Francisco Inarra
Elvira Vernaski
Genilson Soares
Hisaco Toda
Lucimar de Freitas
Walter Zanini
Registro fotográfico: Gerson Zanini
Data: 29/3/77
Frase inicial ou primeira definição:
"A arte é um aparte no discurso social."
Frase final ou última definição:
"A arte é uma página do desgosto social."

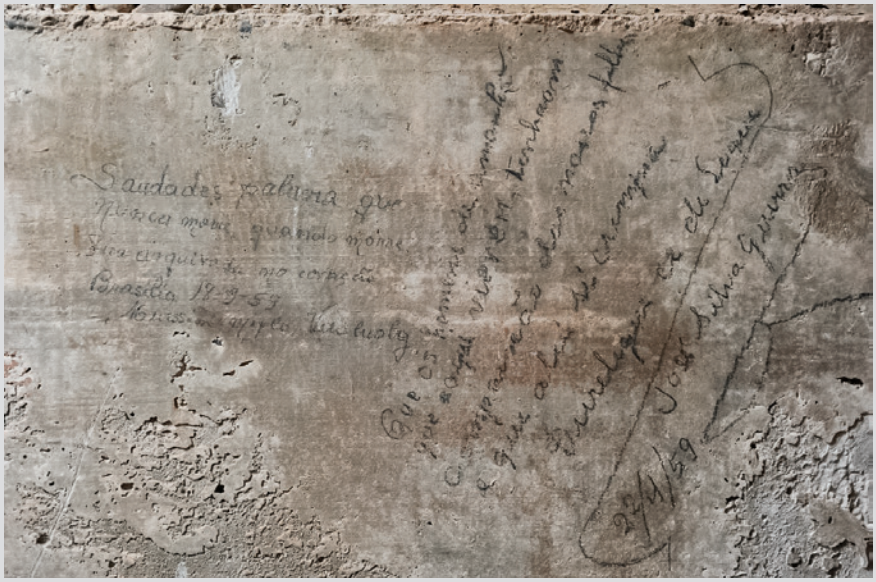
REGINA SILVEIRA / 77 / ALTERATIONS IN DEFINITIONS OF ART
WORD PASSING GAME / First sentence: "Art is an appart in the social discourse".
Last sentence: "Art is a page of social displeasure".

autotype

TATE GALLERY
ARTISTS AT CURWEN
2. Large and small
3. Roadscape. Roads, bridges and motorways
4. Ferry scape

KUNSTVEREIN MÜNCHEN
GALERIESTR. 4
80539 MÜNCHEN
- GERMANY -
Small Packet
Deutsche Post
UI 10 754 400 0 DE
Päckchen WELT bis 2 kg
Petit Paquet
Deutsche Post
06.04.20
Zurück / Retour
Postdienst nach dem Bestimmungsland vorübergehend eingestellt.
Wiederaufnahme zur Zeit noch ungewiß.
Internationale Post 1
60544 Frankfurt am Main
ZOLLINHALTSERKLÄRUNG Kann amtlich geöffnet werden.
DÉCLARATION EN DOUANE Peut être ouvert d'office.
CN 22
Deutsche Post
book
5€
6.4.20
JACOPO CRIVELLI VISCONTI
FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO
PARQUE IBIRAPUERA, PORTÃO 3
PAVILHÃO CICCILLO MATARAZ
BR-04094-000, SÃO PAULO
- BRAZIL -


AMOR
PALAVRA
SUBLIME
QUE DOMINA QUALQUER SER HUMANO
Brasília 22-4-59
Brasília 22-4-59
Nelson


Saudades palavra que
Nunca morre quando morre
Fica cinzelada no coração
Brasília 22-4-59
Que coisa linda viver em comunhão
Com a própria vida e com os irmãos
E que alegria de criança
Brincar de roda com as mãos dadas
Brasília 22/4/59
José Silva Guimarães

João Cândido. *Amôr*, c. 1910. Bordado, 50×80 cm. Coleção Museu Municipal Tomé Portes del Rei, São João del Rei, MG

Em 1888, com a promulgação da Lei Áurea, o Brasil se tornou um dos últimos países a abolir legalmente a escravidão. Apesar disso, a segregação e as violências seguiram, alicerceadas pelo racismo estrutural que até hoje caracteriza a sociedade brasileira. Na Marinha, que no final da primeira década do século 20 iniciava um processo de modernização tecnológica com a compra de dois encouraçados, oficiais brancos comandavam equipes formadas quase inteiramente por negros e mestiços, frequentemente forçados a alistar-se, e tinham direito de usar punições corporais. Após algumas tentativas frustradas de melhorar as

condições de trabalho por meio de negociações, os marinheiros insurgiram-se em novembro de 1910, exigindo o fim dessa prática. Na insurreição, conhecida como Revolta da Chibata, eles assumiram o controle dos novos encouraçados e de dois navios menores, e apontaram os canhões em direção à capital. Em carta dirigida ao presidente da República e assinada por uma liderança da revolta – João Cândido, apelidado de Almirante Negro –, os marinheiros afirmavam não mais poder "suportar a escravidão na Marinha Brasileira" e exigiam uma reforma do "Código Imoral e Vergonhoso que nos rege, a fim de que desapareça a chibata, o bolo, e outros castigos semelhantes".

A revolta foi bem-sucedida; o governo teve que capitular, conceder uma anistia aos marinheiros amotinados e proibir as punições corporais a bordo. Em pouco tempo, porém, praticamente todos os líderes da revolta foram presos, punidos ou mortos. Na masmorra da Ilha das Cobras, onde foi jogado na véspera do Natal de 1910, João Cândido viu dezesseis de seus dezessete companheiros de cela morrerem asfixiados pelas exalações da cal usada nas paredes. Nos quase dois anos em que ficou preso, Cândido costumava passar o tempo bordando, e produziu, entre outros, os dois bordados que se apresentam aqui. Em um deles, a palavra "amôr" se expande até não caber na faixa erguida por dois pássaros sobre um coração perfurado; no outro, dois braços vestidos com diferentes uniformes – um de almirante e outro de marinheiro – sustentam juntos o peso de uma âncora, entre as palavras "ordem" e "liberdade".

O lirismo das composições contrasta com a imagem projetada sobre esse homem, filho de escravizados e herói revolucionário. Na solidão da masmorra, assombrado pela morte de seus colegas e traído pelo seu governo, Cândido se revela um homem mais complexo do que as narrativas sobre a sua biografia sugerem. Apesar de serem vistos como uma espécie de nota de rodapé da história, esses bordados possuem valor inestimável, por condensarem a necessidade e a possibilidade da expressão de nossas verdades e desejos mesmo em momentos em que parece não haver saída. Atestam, para além de qualquer dúvida, que cantar no escuro é possível e, talvez, a mais corajosa demonstração de força. Atestam, isto é, a convicção de que enquanto houver vida existirá luta e poesia, pois ambas, juntas, são partes inalienáveis da existência.

Este texto, juntamente com os bordados que ele descreve, compõe um dos *enunciados* que, carregados de histórias marcantes e complexas, pontuam a 34ª Bienal para fazer reverberar, com maior intensidade, algumas das questões que as obras ao redor suscitam.

```
Failed, no modules loaded.
Prelude> ghci Bot.hs

<interactive>:1:6: error:
    Not in scope: 'Bot.hs'
    No module named 'Bot' is imported.
Prelude> Bot.hs

<interactive>:2:1: error:
    Not in scope: 'Bot.hs'
    No module named 'Bot' is imported.
Prelude>
```

P2: Should, P3: Optional on Dec 17, 2015

Collaborator ...

on Dec 17, 2015

that's common enough to warrant a

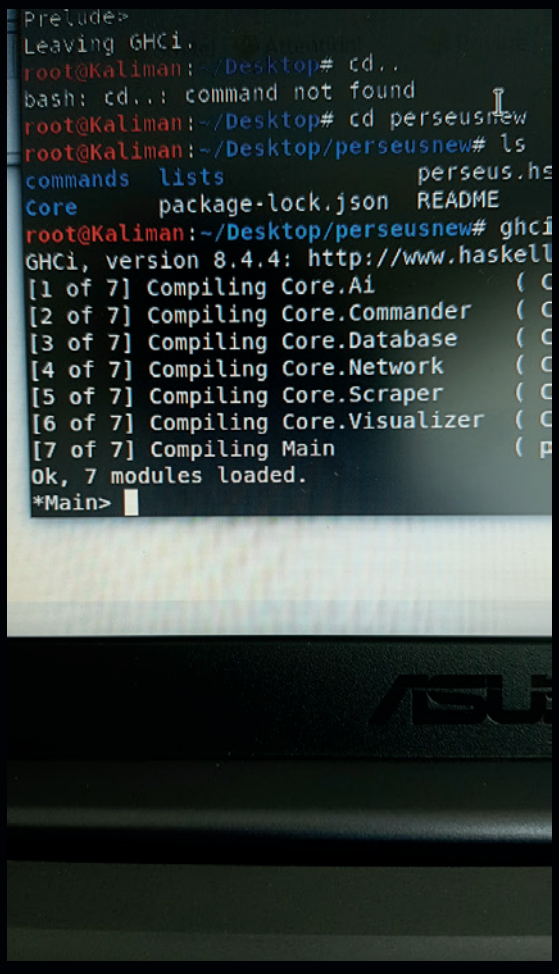
VSCodium

Edit Selection View Go Debug Terminal Help

Bot.hs - VS

Bot.hs

```
1  {-# LANGUAGE OverloadedStrings #-}
2  {-# LANGUAGE DeriveGeneric #-}
3  module Core.Bot where
4
5
6  import qualified Data.List.Split as S2
7  import System.IO
8  import System.Process
9  import Control.Parallel.Strategies
10 import System.Directory
11 import Control.Concurrent
12 --import Core.Commander
13 --import Core.Database
14 --import Core.Ai
15 --import Core.Visualizer
16 --import Core.Crypto
17
18
19
20 click x= do
21
22     System.Process.callCommand("adb -s emul
23
24 inputText text = do
25     System.Process.callCommand("adb -s emul
26
27 inputKey key = do
28     System.Process.callCommand("adb -s emul
29
30 wait time = do
31     System.Process.callCommand("sleep "++ti
32
```


Prelude>
Leaving GHCi.
root@Kaliman:~/Desktop# cd..
bash: cd..: command not found
root@Kaliman:~/Desktop# cd perseusnew
root@Kaliman:~/Desktop/perseusnew# ls
commands lists   perseus.hs
Core   package-lock.json   README
root@Kaliman:~/Desktop/perseusnew# ghci
GHCi, version 8.4.4: http://www.haskell
[1 of 7] Compiling Core.Ai
[2 of 7] Compiling Core.Commander
[3 of 7] Compiling Core.Database
[4 of 7] Compiling Core.Network
[5 of 7] Compiling Core.Scraper
[6 of 7] Compiling Core.Visualizer
[7 of 7] Compiling Main
Ok, 7 modules loaded.
*Main>

Você consegue soar como 2.000?*

* Publicado originalmente como Jota Mombaça, “Can You Sound Like Two Thousand?”, *The Contemporary Journal* 3, 10 maio 2020. Disponível em: thecontemporaryjournal.org/strands/sonic-continuum/can-you-sound-like-two-thousands. Acesso em: jun. 2021.

So I run to the river
It was boilin', I run to the sea
It was boilin', I run to the sea
It was boilin'
All on that day

[Então eu corri pro rio
Estava fervendo, corri pro mar
Estava fervendo, corri pro mar
Estava fervendo
Tudo naquele dia]

– Nina Simone

Na noite passada, senti algo queimando não muito longe daqui. Não tinha fumaça, pelo menos não dava pra ver nada de onde estávamos, mas eu pude sentir algo queimando e a vibração de uma vida – humana, talvez – mantendo aquele fogo. A contradição entre a aparente pequena escala do fogo e seu calor poderoso, quase insuportável, era algo mágico, e quem o mantinha, pelo que pude sentir, era uma criatura mágica.

Continuei prestando atenção.

Massela acordou junto do sol. Eu não sentia cansaço algum, mas era o fim do meu turno, e eu sabia que deveria descansar. Em direção à minha rede, deixei que Massela tomasse o meu lugar e continuasse a vigiar. Não mencionei o fogo, mas pude notar que elu sentia tanto o calor quanto a minha curiosidade em relação ao fogo. Sem usar palavras, Massela perguntou: "O que foi aquilo?". Não sabendo o que responder, eu simplesmente compartilhei minha confusão.

Massela parecia mais preocupade do que eu. Tive que lutar contra o impulso de trocar olhares com elu. Eu queria comunicolhar que estávamos a salvo aqui, pelo menos por enquanto, que o feitiço de invisibilidade que tínhamos feito era forte o suficiente e duradouro, que podíamos respirar e nos recompor por um momento, conscientes de que nos delongar poderia nos colocar em risco. Em breve, nossos olhos se tornariam obsoletos, e sabíamos disso. Nossa habilidade de nos esconder dependia de nosso compromisso em evitar o olhar. Nosso conhecimento do mundo dependia apenas de nossas habilidades sensoriais coletivamente aprimoradas e do uso quase-obsoleto de uma tecnologia clandestina da visão, capaz de narrar nosso ponto de vista por meio de uma rede criptografada.

"Para de fritar", Massela disse, usando palavras. E então, usando pura energia, elu me empurrou para fora. Eu podia sentir sua sonolência, canalizada em minha direção para que eu dormisse mais rápido. Quando sentimos de modo coletivo, pensar demasiadamente deixa de ser algo individual. É preciso sempre saber como parar, parar de compartilhar, antes que isso se torne excruciante para as outras pessoas.

■ Acordei com a sensação de que havia algo no portão. Tentei alcançar Massela, mas Raoni interveio: "Calma! Respira! Você tá muito ansiose".

Massela estava trabalhando em algo, e nós nos ocupávamos em nos manter em modo de proteção. Não havia nada no portão, pude sentir, mas algo estava acontecendo não muito longe dali.

"Inspira... Expira... Inspira de novo..."

A voz de Raoni ficou na minha mente.

"Expira...! Devagar... Abaixa sua frequência! Não deixe sua ansiedade transformar a gente em alvo! Precisamos manter a frequência bem baixa agora...

"Respira...!

"Devagar...!

"Como se você tivesse morrido."

■ Somos nove nos escondendo aqui.

Estamos por aí há algum tempo – pelo menos desde as três últimas quarentenas. Mas nunca no mesmo lugar. Nos movemos constantemente. Nossos feitiços de proteção são frágeis e não duram para sempre. Não é pouca coisa fazer um grupo tão grande desaparecer em meio às formas de controle social utilizadas atualmente. Hoje já não é como no início da década de 2020, apesar de boa parte de nós nem se lembrar tão bem desses anos. Exceto por Massela e eu, todo mundo aqui cresceu na Era do Lockdown, então as únicas memórias de um mundo sem quarentena ou vêm de nossas memórias compartilhadas, ou dos arquivos de mídia velhos que guardamos.

Poucas pessoas se lembram do que era a liberdade de movimento, e as que se lembram sabem que isso nunca passou de um construto fictício. As fronteiras e os

postos de controle podem ter se multiplicado nas últimas três décadas, mas foram inventados e usados como armas muito antes disso.

Nós nos movemos separadamente. A sós ou em duplas. Às vezes, leva meses para nos reunirmos. Massela e Raoni são sempre as primeiras pessoas a partirem para arranjar tudo para o resto de nós. Lava e Ravena partem em seguida, depois Telma e Atina, e então Rose e Arely. Cada dupla segue uma rota distinta e é responsável pelo transporte de um conjunto de elementos essenciais: de tecnologia e comida a pedras e remédios.

Sempre parto por último. Minha tarefa é esconder todos os nossos vestígios, materiais ou não. O resto do grupo chama o que faço de faxina, mas eu chamo de criptografia. É um procedimento de sobreposição exaustivo, no qual enterro nossos rastros sob toneladas de memórias especuladas, falsas profecias, informações sujas e outras formas de ruído sensorial. A ideia não é apagar, pois, embora eu não confie mais na História, valorizo a possibilidade de testemunhar. E, assim, deixo as coisas muito, muito bem escondidas.

Viajo só, e na maior parte do tempo é de boa. Eu já era nômade e eremita antes dos eventos de 2020. Além disso, a maioria das pessoas prefere não viajar comigo, porque, às vezes, pode ser difícil.

Minha sensibilidade é intensa. E eu coleto quase tudo. Se estou compartilhando com alguém, então essa pessoa inevitavelmente terá que lidar com o peso de todas as coisas que eu cato ao longo das minhas viagens: resíduos acústicos de vozes já há muito partidas, fragmentos de conversas inacabadas, vestígios de sonhos prestes a serem esquecidos, ficções que não foram poderosas o bastante para se tornarem realidade... Eu junto tudo isso. Costuro tudo nos meus sensores.

E nunca apago nada.

■ "Eu não vou."

A questão do sensoriamento coletivo é que falar é completamente desnecessário. Você fala apenas para causar um impacto. Como quando você quer proferir uma decisão irrevogável.

O grupo havia decidido se mover em direção ao sul. Atravessando São Paulo até os limites da Zona Liberada, onde estavam os estados do Sul do Brasil antes de o Movimento de Retomada Paraguaia liberar essa região do domínio brasileiro. Inicialmente, o território se tornou parte do Paraguai, mas sua soberania foi questionada por movimentos e organizações indígenas transcontinentais que lutaram pela criação de uma zona sem nação, legalmente liberta dos Estados-nação brasileiro e paraguaio e de suas instituições.

Não deveríamos nos iludir e presumir que a Zona Liberada é um lugar assentado para a vida livre. Trata-se de uma zona de guerra. Grupos indígenas e todos os tipos de pessoas não cidadãs são constantemente atacados por milícias pós-nacionais que operam em sincronia com os Estados-nações terroristas vizinhos.

Esse não foi o motivo por que decidi não ir com os grupos. Eu queria rastrear o fogo. E tenho convicção de que devo continuar minha busca. Pode parecer contraintuitivo, como Massela enfatizou ao descobrir meu plano. Eu concordo que esta seria uma jornada inútil para o resto do grupo e, por isso, aceitei-a como algo que devo fazer só.

"Foda-se!", gritou Massela após um longo silêncio.

Eu podia sentir a raiva de todo mundo em relação à minha decisão, que foi entendida pelo grupo como uma espécie de traição. Como algo que resultava da minha ansiedade... Um erro de cálculo. Que ódio! Odeio me sentir desagenciade. A ansiedade pode ter desempenhado um papel importante na minha decisão, mas não como um combustível – mais como uma bússola, uma ferramenta de navegação. E não apenas a ansiedade, mas sim uma ansiedade-em-relação, ansiedade como um dispositivo antecipatório conectado com (e não governando) o resto de meus sensores.

A verdade é que eu também já estava cansade de não poder me conectar com minha ansiedade. Eu estava ficando doente de tanto domá-la por causa do grupo, em vez de compartilhar como eu a acolho e a transformo. As pessoas acreditam que é uma questão de proteção, mas meu medo de ficar ansiose perto delas havia se tornado a fonte de minha própria ansiedade. Suprimir é uma forma de me limitar. E se a única maneira de continuar em grupo for cristalizando minha ansiedade como uma patologia, então eu teria que renunciar ao que vinha nutrindo desde muito antes da primeira quarentena: minha habilidade de sentir e interagir com o ainda-não.

■ Começamos a sentir o lockdown em 2017. Naquela época, não tínhamos base, nos movíamos sem parar, com nossos sentidos espalhados por todo lado. Quando nos juntamos, passamos a estudar formas diferentes de organizar nossos aparatos sensitivos e a aprender sobre o colapso que estava por vir. Sabíamos que estava por vir, mas não havia pistas acerca de como e quando ele assentaria.

Foi apenas dois anos depois, nos primeiros dias de 2019, que vimos a ruptura que nos arrastaria: a Era do Lockdown. Aqueles dias pareceram um século inteiro.

Tentamos nos preparar para aquilo, mas 2020 nos emboscou. Nosso despreparo era tão grande quanto o de todas as outras pessoas. As circunstâncias nos destroçaram. Quando as fronteiras começaram a fechar e as barreiras se multiplicaram, falhei em chegar até nosso ponto de encontro. Massela estava lá, se preparando para minha chegada. Nosso plano era ficarmos juntes, mas o colapso mudou nossos horizontes: fomos emboscades pela indeterminação, confinades a um estado de exceção biopolítico, separades fisicamente por muitos quilômetros...

Ainda assim, de alguma forma, eu podia sentir Massela, e elu também podia me sentir.

Depois de um tempo percebemos que vínhamos nos preparando para aquilo desde sempre. Havíamos criado um laço tão profundo enquanto, apaixonadamente, estudávamos a fusão de nossos sentidos que já era impossível nos separar. Estávamos juntes mesmo de longe. À distância, eu conseguia sentir até a temperatura de Massela.

Comunicação não tinha muito a ver com palavras ou imagens: por que se preocupar em formular uma maneira de dizer ou mostrar, se podíamos expressar e compartilhar coisas que palavras e imagens não poderiam nem começar a articular?

■ Quando todo mundo finalmente deixou nosso esconderijo, comecei a criptografia. Primeiro cavei, bagunçando as coisas, misturando os rastros de nossa presença com todas as memórias enterradas que já estavam lá quando chegamos.

Dessa vez, o trabalho parecia diferente; eu conseguia sentir a presença de uma voz que não tinha percebido antes. Não era discurso, apenas som. Um som opaco, misterioso, meio mágico. Pode até ter me assustado, mas não me provocou medo. Continuei cavando, desenterrando todo tipo de presença. Movi as coisas de um lugar para o outro. Construí, cuidadosamente, um ambiente sujo e barulhento – uma arquitetura repleta de confusão. Um esconderijo dentro de um esconderijo dentro de um esconderijo.

Ainda assim, a voz (por que continuo chamando de voz?) não me deixava terminar meu trabalho. Não conseguia localizá-la em lugar nenhum, então não consegui escondê-la no meio da sujeira sensorial que eu estava produzindo. Na verdade, estava ficando mais alta. Talvez não estivesse bem ali naquele lugar. Ou talvez o fato de estar ficando mais alta também significava que estava chegando mais perto. Subitamente, senti que se aproximava. Temi que ela pudesse me colocar ou colocar Massela, Raoni e as outras pessoas em perigo. O que era essa coisa? Como eu pude não ter percebido a existência de algo que estava sentindo tão intensamente agora? Será que eu tinha quebrado? Se essa coisa estava mesmo se aproximando de mim, por que eu não conseguia mapear sua trajetória? E, se estivera sempre lá, como eu pude não ter percebido por tanto tempo?

Então senti o calor.

Eu estivera em cima do fogo durante todo esse tempo. A voz me disse. Na real: agora que eu conseguia ouvi-la, também conseguia sentir o fogo com mais precisão. Havia algum tipo de conexão entre a voz e o fogo, como se a voz fosse um presságio do fogo – uma manifestação sônica.

Por um instante, senti medo de novo. Será que aquela fonte enorme e estridente de fogo ia me engolir?

Aos poucos, comecei a sentir os gases se movendo das profundezas para o alto, tomando espaço. Vapor e partículas de todas as coisas me cercavam, então senti o chão mudando e meu corpo fervendo. Eu estava passando por uma mutação. Transicionando sob a influência do calor. Deveria ser insuportável, e talvez fosse, mas me rendi. O fogo tomou conta de meus sentidos, queimando-os, e, em vez de cinzas, ele produziu novos órgãos.

Radares epiteliais, ouvidos ultrassônicos, olhos com visão infravermelho, muitas mãos e braços feitos de puro plasma. Eu lembrei da pessoa que guardava o fogo, a criatura que eu havia detectado quando senti o fogo pela primeira vez, meses atrás. Me perguntei onde elu estava

agora. Será que elu havia mesmo existido? Eu estava me transformando nelu?

■ Sonhei com tiros e acordei com o som de disparos. Não estava acontecendo aqui. Ainda assim, eu sentia acontecendo comigo e acontecendo naquele momento.

Massela!

Foquei minha consciência em nosso laço e tentei alcançá-lu. Elu não estava consciente de minha presença, mas eu podia acessar seus sensores, tocá-los. Sussurrei: "Massela...!"

"Você está aqui?", elu respondeu.

"De alguma forma, sim."

Não havia tempo para explicar. Assim que Massela me reconheceu, elu pôde sentir minha transição e também o perigo que eu havia pressentido. Cerca de um ano se passara desde que havíamos seguido por caminhos diferentes. Eu não tinha certeza se ainda conseguíamos compartilhar nossos sensores. Eu já tinha tentado me comunicar algumas vezes, sem sucesso. Mas dessa vez era diferente. Talvez o perigo tenha desbloqueado alguma coisa.

Massela estava só, então presumi ser seu turno de vigia essa noite. O lugar inteiro estava sob ataque. Havia outros grupos nos arredores. Três caminhões da milícia se aproximavam rapidamente deles.

Senti Massela tentando acordar todo mundo, mas não estava funcionando. Pareciam... desconectades. Tentei alcançar Raoni, mas não consegui. Na verdade, não conseguia alcançar ninguém além de Massela. Decidi focar na milícia, pra ver se eu conseguia alcançar algum deles, mas seus sensores não estavam abertos – pude sentir que eram seres humanos em um estado sensorial automatizado, insensível...

"Merda!" Um dos caminhões estava quase chegando ao esconderijo de Massela. Senti desespero em sua voz: "Não tem pra onde correr. Me fudi. Acabou".

'Inspira...!'

Decidi focar nas fontes de calor. Além dos corpos vivos de seres humanos e animais, mapeei as balas, as tendas em chamas e uma formação de gás atípica cercando toda a área. Com a consciência renovada, senti esse mesmo gás dentro de todos os pulmões humanos, exceto nos da milícia. Talvez estivessem usando algum tipo de máscara. Talvez tivessem liberado o gás antes do ataque. Talvez eu pudesse fazer alguma coisa.

'Expira...!'

Encontrei a assinatura térmica de Massela e me apoderei dela. Conseguia sentir sua raiva – eu sabia que aquilo era invasivo pra caralho, mas não tinha escolha. Uma vez lá, dentro de seu corpo, tentei expelir o gás e, ao mesmo tempo, peguei uma amostra dele. Deixei o corpo de Massela e me apoderei da assinatura térmica do miliciano mais próximo. Quando assumi o controle, contaminei seus gases digestivos com o gás tóxico destinado a Massela e fiz seu corpo ter uma overdose. O efeito foi imediato, mas ainda havia pelo menos mais cinquenta deles.

Gritei para Massela: "Você precisa acordar e organizar todo mundo agora!"

"Eu sei! Tô tentando...! Mas tem muita gente aqui, muita ansiedade... Tô me afogando..."

"Não! Respira!"

Continuei queimando os milicianos, mas o ataque não ia parar até que todos fossem derrotados. O tiroteio tomava conta de tudo. Só, eu não era forte o suficiente. Eu precisava que Massela e as outras pessoas lutassem junto comigo.

"Você precisa gritar! Você precisa incorporar 2.000 vozes e gritar...!

"É o único jeito...!

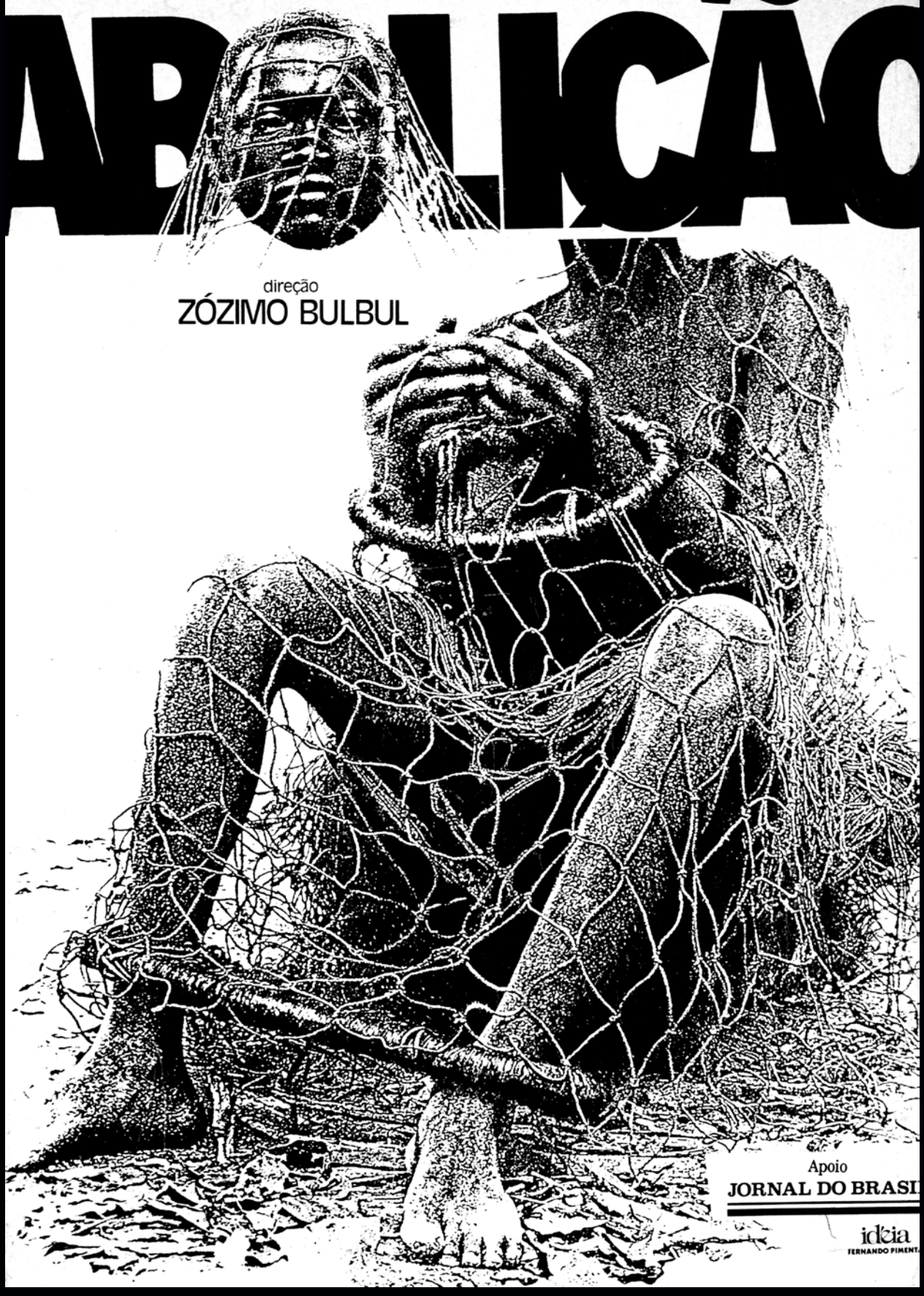
"E você precisa fazer isso agora.

"Agora, Massela! AGORA! Você consegue soar como 2.000?"

Traduzido do inglês por Jess Oliveira e Bruna Barros

MINISTÉRIO DA CULTURA
FUNDAÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO
EMBRAFILME
CINEMATOGRÁFICA "EQUIPE" LTDA.
apresentam

ABOLIÇÃO



direção
ZÓZIMO BULBUL

Apoio
JORNAL DO BRASI

idéia
FERNANDO PIMENT

ATLANTIC
SLAVE TRA

Escritório De Patentes Dos Estados Unidos.

DANIEL DE PAULA DO BRASIL
MARISSA LEE BENEDICT E DAVID RUETER DOS EUA.

INOVAÇÃO DA RODA DE NEGOCIAÇÃO (TRADING-PIT).

Parte constituinte de especificação da Carta da Patente nº **203,837,** de 21 de Maio de 1878; requerimento de 19 de Dezembro de 1877.

A todos que possam interessar:

NÓS[1] TEMOS UMA RODA DE NEGOCIAÇÃO *(TRADING PIT).*[2]

TRATA-SE DE UMA ESTRUTURA EMBLEMÁTICA DEVIDO A SEU USO NOS SÉCULOS XIX, XX & XXI,[3] MAS QUE SE TORNOU OBSOLETA DEVIDO ÀS TECNOLOGIAS QUE SUBSTITUÍRAM AS PRÁTICAS PARA AS QUAIS HAVIA SIDO PROJETADA.[4]

NÓS A CONSEGUIMOS DE FORMA GRATUITA EM SEU MOMENTO DE DESCARTE.[5] TRATA-SE DE ALGO MUITO PESADO E MUITO GRANDE. É SIMULTANEAMENTE MATERIALIDADE E IMAGEM, E CONTÉM O PESO DA TERRA, DO TRABALHO E DO CAPITAL.[6]

MUITOS CORPOS, MAJORITARIAMENTE BRANCOS E MASCULINOS, ENFRENTARAM-SE AOS GRITOS E EMPURRÕES DENTRO DESTA ESTRUTURA.[7]

NÓS QUEREMOS COLOCAR A ESTRUTURA EM UMA GALERIA, UMA PRAÇA PÚBLICA, UM GALPÃO, OU UMA UNIVERSIDADE, PRIMEIRO EM PEDAÇOS E DEPOIS INTEGRALMENTE. NÓS SABEMOS QUE ELA NUNCA VOLTARÁ A SER O QUE ERA ANTES.

NÓS QUEREMOS CONVERSAR SOBRE A ESTRUTURA, ESCUTÁ-LA, FALAR COM ELA. QUEREMOS DISSECÁ-LA, RASGÁ-LA E DESGASTÁ-LA.

NÓS QUEREMOS QUE A ESTRUTURA ABRIGUE PROGRAMAÇÕES PÚBLICAS E CONTEXTUAIS.[8] A ESTRUTURA É PESADA DEMAIS APENAS PARA NÓS. ELA CONTÉM EM SI A POTENCIALIDADE DE UM PÚBLICO. ESTE PÚBLICO PODE NÃO SE DAR BEM ENTRE SI, MAS ACREDITAMOS QUE ESSAS PESSOAS PRECISAM SE ENCONTRAR PARA RESOLVER CERTAS QUESTÕES.

NÓS QUEREMOS DESLOCÁ-LA E DEIXÁ-LA EM MOVIMENTO, POSSIVELMENTE POR VÁRIOS ANOS. QUEREMOS LEVÁ-LA PARA O SUL. AO SER ARRASTADA, SEU PESO IRÁ GERAR ATRITO E PRODUZIR BURACOS.

NÓS QUEREMOS QUE A ESTRUTURA SENTE COM AS PESSOAS E LUGARES QUE AFETOU. ELA FAZ PARTE DE COMPLEXAS HISTÓRIAS DE VIOLÊNCIA E EXPLORAÇÃO.[9]

NÓS QUEREMOS ABRIGAR UM DEBATE DENTRO DA ESTRUTURA. UM DEBATE SOBRE O QUE ELA MOVE E O QUE A MOVE. QUEREMOS EXTRADITÁ-LA. QUEREMOS EXPÔ-LA À EXPULSÃO.

A ESTRUTURA NÃO PODE SER VENDIDA. TRATA-SE DE UMA INSTALAÇÃO TEMPORÁRIA.[10]

Fig. 1.

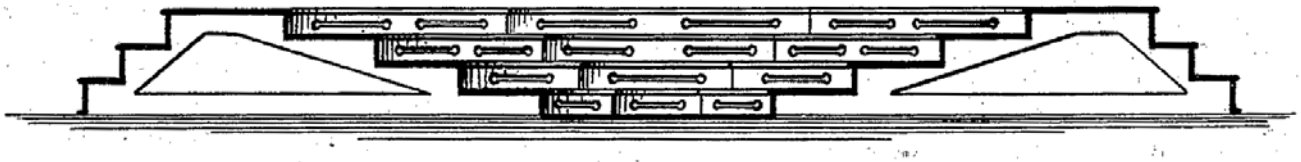
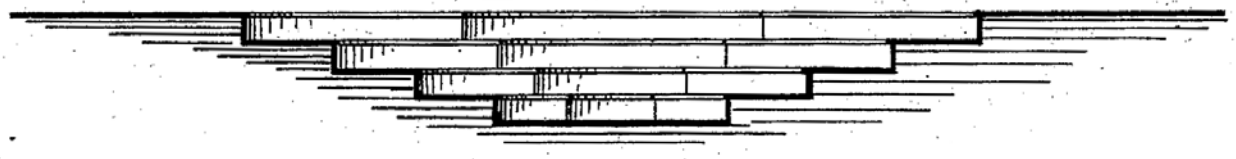


Fig. 2.



N. PETERS, FOTO-LITOGRAVURISTA , WASHINGTON. D. C.

D. DE PAULA, M. BENEDICT, D. RUETER.

Roda de Negociação (Trading-Pit)

N°. 203,837 Patenteado em 21 de Maio de 1878.

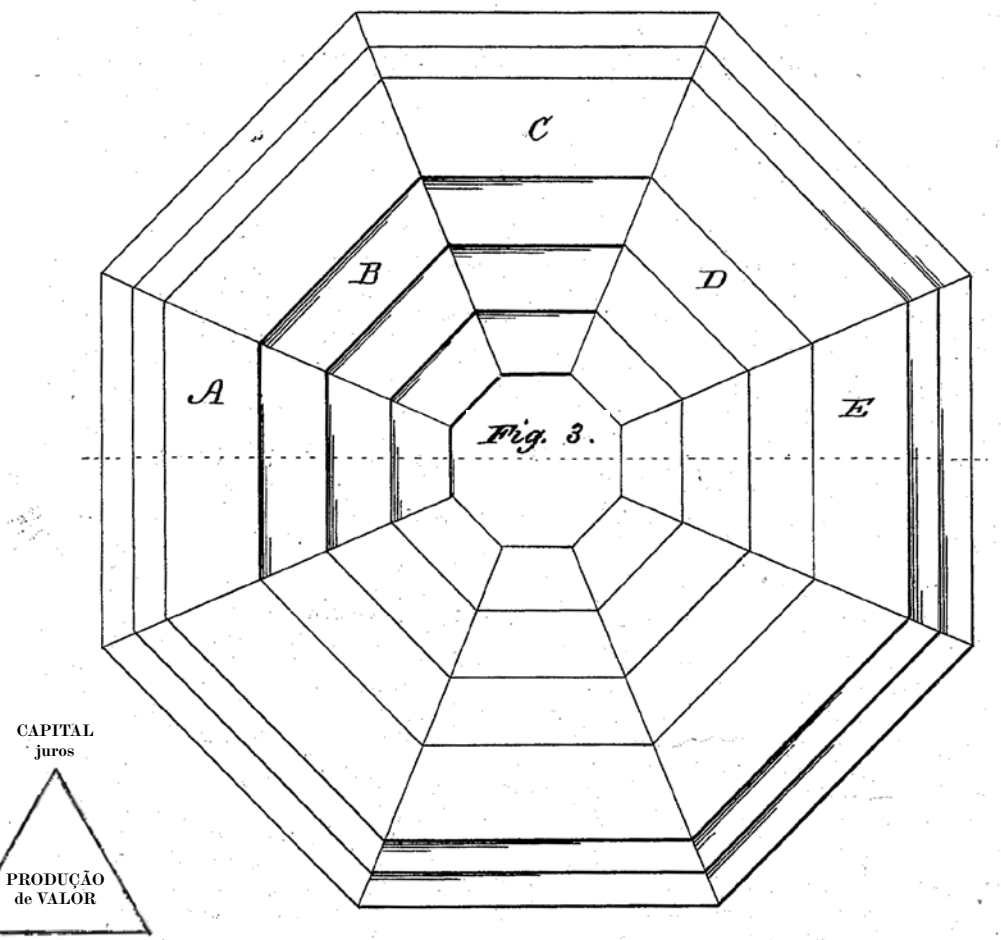
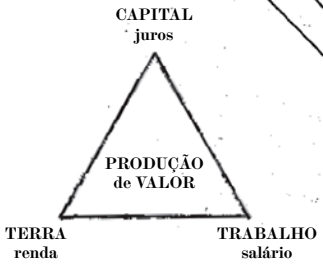


Fig. 3.



1. Nós, a partir de agora, designa os três artistas proponentes do projeto: Daniel de Paula, Marissa Lee Benedict e David Rueter.

2. O projeto teve início em meio à apropriação de última hora de uma roda de negociação *(trading pit)* octogonal de 12 metros de diâmetro, previamente utilizada no pregão de grãos da junta comercial de Chicago, o Chicago Board of Trade (CBOT). Consistindo de uma série de plataformas escalonadas, frente a frente e descendo para um espaço central, a estrutura da roda de negociação foi projetada para otimizar a comunicação entre operadores financeiros para o comércio de *commodities*. Sinais verbais e gestos feitos com as mãos eram empregados pelos operadores dentro da roda de negociação para comprar e vender um ativo específico: nesse caso, contratos futuros de milho - acordos ou obrigações legais para pagamento e entrega de uma quantidade e qualidade determinada de milho em uma data futura especificada.

3. Em 1878, Ruben S. Jennings, de Chicago, fracassou ao tentar patentear "uma nova e aprimorada roda de negociação". Em uso ativo na junta comercial de Chicago (CBOT) desde 1870, a configuração da roda de negociação foi influenciada por clássicas arquiteturas ocidentais de representação social, troca e espetáculo: da ágora Grega e do Fórum Romano a anfiteatros e parlamentos em todo o mundo. Rodas e estruturas semelhantes foram posteriormente replicadas em mercados financeiros e pregões de todo o mundo devido à sua capacidade de otimizar o comércio.

4. O pregão viva voz de grãos da junta comercial de Chicago (CBOT), determinante para a precificação de grãos como milho, soja e trigo para os mercados globais, interrompeu suas operações em 2015, após anos de diminuição do uso físico impulsionada pela proliferação do comércio eletrônico. A arquitetura outrora tangível e visível da roda de negociação está agora afundando-se em meio à obscuridade das prateleiras dos servidores de caixa preta do interior do capital do mundo contemporâneo.

5. Em 6 de agosto de 2018, o artista Daniel de Paula entrou em contato com K.L., gerente imobiliário do Chicago Mercantile Exchange Group (CME, grupo proprietário do CBOT), solicitando, para fins de pesquisa, plantas e modelos arquitetônicos detalhados do pregão de grãos da junta comercial. Em suas trocas e conversas, K.L. informou de Paula que o grupo CME estava em processo de remoção e descarte da roda de negociação de contratos futuros de milho. Todos as outras rodas ou *trading pits* de grãos que negociavam soja, trigo, arroz etc. já haviam sido desmontadas e removidas do pregão de *commodities*. Percebendo que havia um curto espaço de tempo para uma possível apropriação, de Paula iniciou uma série de trocas e negociações por email. No processo, foi iniciada uma colaboração com os artistas David Rueter e Marissa Lee Benedict. Assim, de Paula, Rueter e Benedict financiaram conjuntamente a remoção da estrutura através de empréstimos pessoais e crédito rotativo e, finalmente, com assistência *in loco* e contribuições em espécie do artista Dan Peterman e do empreiteiro G. Lane, a roda de negociação de contratos futuros de milho foi transposta, por meio de seis caminhões basculantes, para um armazém gerenciado pelo Resource Center de Ken Dunn, localizado na zona sul de Chicago.

6. A roda de negociação tem um peso duplo: o peso de suas camadas espessas de borracha, madeira e alumínio alveolado, e o peso de milhões de transações e negociações que acarretaram no deslocamento de massas de milho de um pedaço de terra para outro, enriquecendo certos corpos e territórios, e extraindo recursos de outros.

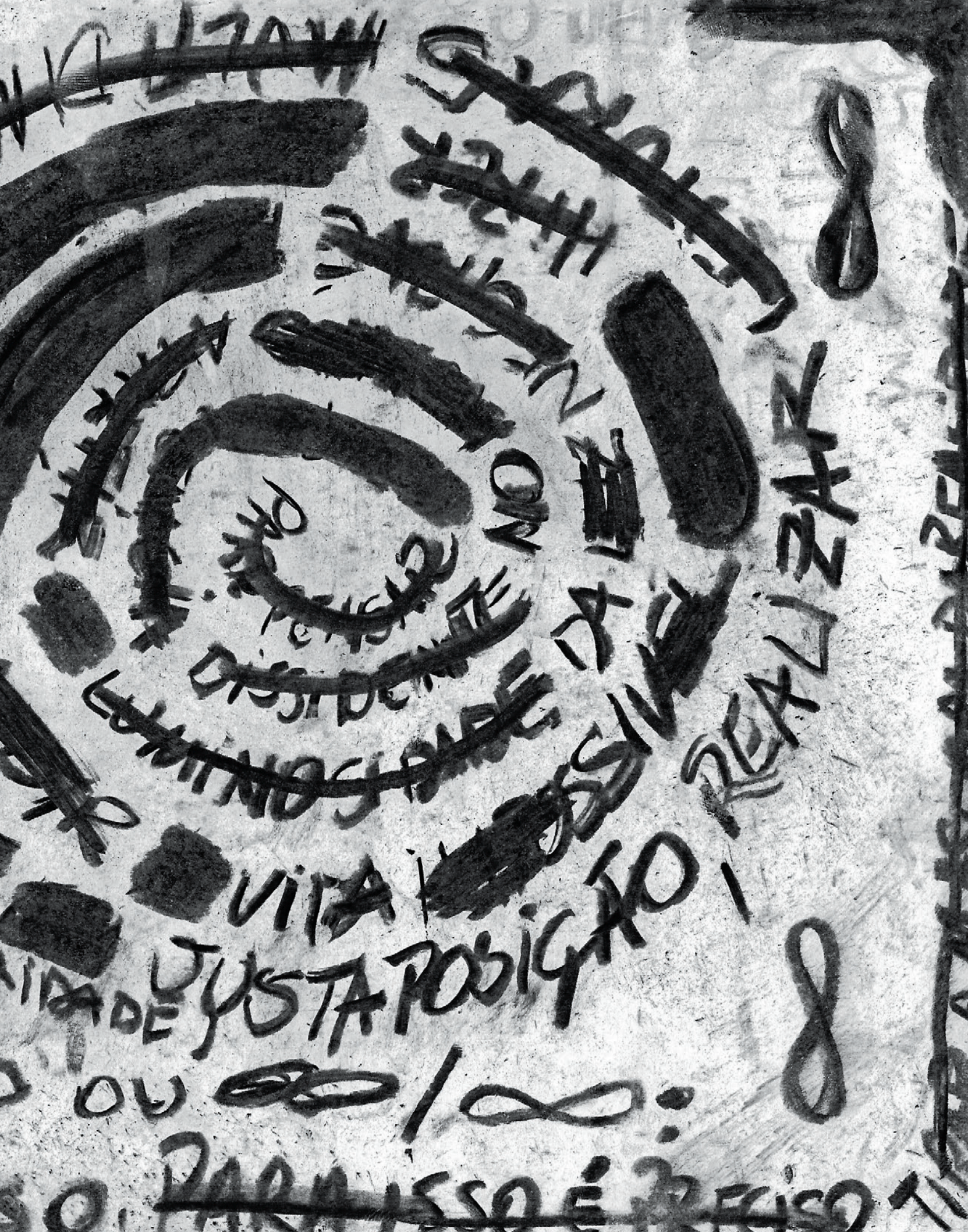
7. Uma visita a um pregão viva voz em ação produziria uma metáfora corporal para a violência racial e de gênero endêmica ao sistema financeiro, enquanto os *feeds* e atualizações de preços eletrônicos parecem mais inocentados de tais implicações.

8. Toda e qualquer instituição expositora concorda em entrar em negociações com os artistas (de Paula, Rueter e Benedict) para gerar um contrato especificando uma estrutura para a programação contextual que ative a roda de negociação e sua respectiva história por meio de variadas formas de investigação e trocas antagônicas. O contrato fornecerá diretrizes para o posicionamento da roda de negociação e dos corpos que a ocupam.

9. A expansão da produção global de *commodities* de grãos, especialmente soja e milho, oculta o interesse sobre a terra e propriedade rural como ativo financeiro. Consequentemente, em países como o Brasil, a ocupação territorial acelerada do agronegócio, estimulada por agentes financeiros, o comércio eletrônico e fundos internacionais de investimento e pensão, leva a recorrentes práticas violentas, como a grilagem de terras e desmatamentos, além de violência cometida contra camponeses e comunidades indígenas, revelando assim heranças coloniais que organizam continuamente o espaço.

10. A roda de negociação não deve ser de propriedade de nenhuma instituição ou indivíduo, embora várias instituições possam desempenhar um papel fundamental em seu transporte logístico, manutenção, aluguel, instalação, programação e exibição pública. O deslocamento contínuo da roda de negociação necessariamente a desgastará, tornando-a finita e não-monumental.

1 (VIDA) ÷ 0 (NEGA



PARA PENSAR DISSIDENTE NO LUMINOSIDADE DA VIDA POSSIVEL REALIZAR

JUSTAPOSIÇÃO

OU ∞/∞:

PARA ISSO É PRECISO

Matthew B. Brady, Sem título. [Retrato de Frederick Douglass], c. 1877. Negativo fotográfico (vidro, colódio úmido). Coleção: Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA

Frederick Augustus Washington Bailey nasceu em Talbot County, Maryland (EUA), em fevereiro de 1817 (ou de 1818, segundo algumas fontes), filho de uma mãe negra escravizada e de um pai, provavelmente branco, que nunca o reconheceu – talvez o dono ou um feitor da plantação onde a mãe trabalhava. Ao longo da infância e da adolescência, apesar de inúmeros obstáculos, aprendeu a ler e a escrever, chegando a organizar aulas de alfabetização para outras pessoas escravizadas como ele. Em 1838, após algumas tentativas frustradas, conseguiu fugir para Nova York, onde a prática da escravidão havia

sido abolida em 1827, mas a sensação de insegurança causada pela espreita constante de "sequestradores legalizados" de fugitivos fez com que logo se mudasse para New Bedford (Massachusetts), onde adotou o sobrenome Douglass. Eloquente, carismático e tendo vivido realidades que lhe davam uma perspectiva contundente da sociedade, iniciou rapidamente uma extraordinária carreira de escritor, orador, político e, acima de tudo, ativista em prol da abolição da escravidão – que ocorreu em todo o território dos Estados Unidos apenas em 1865 –, tornando-se uma das figuras mais reconhecidas e admiradas nessa luta. Ao morrer, em 1895, era mundialmente considerado um dos homens mais importantes na história dos Estados Unidos.

Em 1841, Douglass encomendou seu primeiro retrato fotográfico. Ele tinha plena consciência de que sua imagem de homem negro livre poderia ter grande amplitude na luta contra a escravidão e percebeu, de modo pioneiro, que a circulação massiva que o meio fotográfico permitia seria importante no suporte à luta antirracista e contra as práticas segregacionistas do pós-abolição. Não à toa, ao longo das mais de cinco décadas seguintes, ele se tornaria a pessoa mais fotografada nos Estados Unidos do século 19, demonstrando um enorme controle de sua pose, vestimenta, feição e enquadramento. Esse *corpus* único de retratos é apresentado aqui, de maneira praticamente integral, pela primeira vez no âmbito de uma exposição de arte.

Sob o olhar penetrante e desafiador de Douglass, obras produzidas em momentos e contextos distintos tecem um discurso complexo e rizomático, que reafirma a importância de voltar a olhar, hoje, para os processos de deslocamento, violência e resistência que marcaram e continuam marcando a vida de milhões de pessoas. Nessas obras, ligadas simbolicamente pelas cordas estendidas pelo vão do Pavilhão da Bienal por Arjan Martins (referência abstrata e poética aos triângulos desenhados pelos navios negreiros entre a África, as Américas e a Europa), cruzam-se fluxos de imagens, culturas e corpos que são testemunhos de que é possível metabolizar traumas do presente e do passado como combustível para exigir a construção de alicerces para um futuro mais justo.

Este texto, juntamente com os retratos que ele descreve, compõe um dos *enunciados* que, carregados de histórias marcantes e complexas, pontuam a 34ª Bienal para fazer reverberar, com maior intensidade, algumas das questões que as obras ao redor suscitam.

BANCO CENTRAL DO BRASIL
E C023862891
50
E C023862891
CINQUENTA REAIS

PROJECTO:PRATICA DO ENEGRECIMENTO ---------- ----- _____ -----::::::::

__projecto de lei de cunho popular visa compensar as perdas demograficas y culturais do Brasil devido ao genocidio da populazsaN'o negra ao longo dos 5 seculos da historia recente do Pindorama; y neutralizar a tese do branqueamento estabelecida no pais a partir dos primordios do seculo xx que seguia as teorias pseudo-cientificas racialistas do mesmo periodo que defendia a micigenazsaN'o com os imigrantes brancos europeus como forma de embranquecer a nazsaN'o y desaparecer com os individuos cidadaN'os negros do Brasil, tese essa que reverbera seus ecos ateh os dias de hoje.

_dito projecto de lei de iniciativa popular aqui apresentado, a Pratica do Enegrecimento, visa abrir os portos y fronteiras nacionais aas nazsoN'es amigas africanas com o intuito retomar o caminho inicial do Brasil como uma Grande Republica NEGRA na America y Patria MaN'e para os individuos nacidos da disapora do Atlantico Negro.

_assim a aliciazsaN'o , o convite, o incentivo y subsidios a imigrazsaN'o em massa de africanos para o Brasil deve ser adotada como politica de Estado: com a meta de atingir um numero de 5 milhoN'es de imigrantes africanos em cinco anos no pais...

_deve-se apresentar - planejar - implementar um projeto de voos diretos entres as capitais y outras grandes cidades da Africa Negra conectando-as a cidade de Sao Paulo/ SP-Brasil.

_para o sucesso do programa eh preciso garantir a criazsaN'o de uma area de livre comercio y livre transito entre a Africa Negra y o Brasil, o que virah a enrriquecer grandemente a economia nacional y das nazsoN'es amigas, assim como suas relazsoN'es culturais.-como jah deve ser entendido a partir dessa area de cooperazsaN'o mutua y livre comercio, pessoas y produtos circulam livremente entre Africa y Brasil.

_igualmente eh preciso garantir o almento da oferta de transporte entre Africa y Brasil, assim como garantir a abertura de portos maritimos, re-implementando o transporte maritimo de passageiras de ambas as costas do Atlantico Sul y o adjacente Oceano Indico Sul. A garantia da abertura dos aeroportos com voos diretos entre as grandes cidades de Africa conectando«as a cidade de Sao Paulo eh igual necesaria para o sucesso do programa. A adozsaN'o de uma lingua franca proveniente de Africa eh de suma importancia para a compreenzsaN'o, aceitazsaN'o y reconhecimento de pensamentos tradicionais africanos na construzsaN'o do conceito de um territorio de fronteiras fluidas.-- para atingir um grau satisfatorio de transito y intercabio mutuo recomenda-se o ensino de liguas originais de Africa que possam ser adotadas como lingua franca da jah dita area de livre comercio y transito.--seguindo recomendazsoN'es do falecido senador y pensador Abdias Nascimento um dos fundadores do MNU[Movimento Negro Unificado], sugeri-se o ensino de Suahile como lingua a ser aprendida y ensinada no sistema publico de ensino dando-se enfase as 4 operazsoN'es de entendimento de um idioma: leitura, escrita, fala y escuta._ademais do Suahile, propoN'e-se dentre outras o Quinbundo, Kosa,Changana, Fon, Mina alem do jah entre nos Yoruba y outras liguas do troco Bantu.

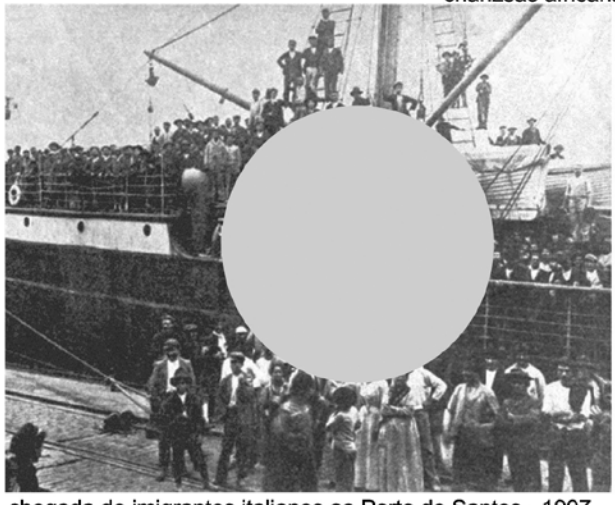
---

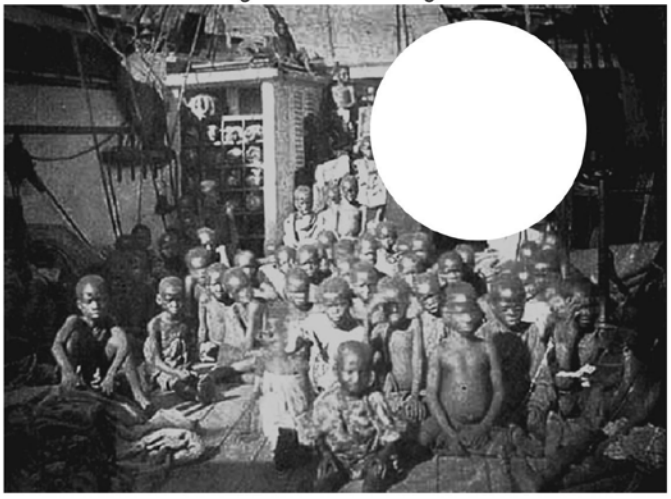
o projeto eh apresentado em formato panfleto,seguido por caderno y cartilha de compreenzsaN'o, juntamente com caderno de assinatura... y a partir d'ahi cria-se uma plataforma digital y analogica para que cidadoN'os brasileiros possam acessar y assinar em apoio ...ingualmente o projecto eh divulgado no exterior para que cidadaN'os dos diversos paises de Africa tomem conhecimento y possam tambem apoiar o dito projecto a partir de seus paises de origem presionando seus dirigentes y representates politicos locais y diplomatas.

---

o projecto tem como base de divulgaN'o: panfletos, cadernos,plataformas digitais na web,cartazes,posteres,gravazsoN'es de audio, radio, televisaN'o,etc... alem de agentes divulgadores y o conhecido boca a boca.

crianzsas africanas escravizadas em navio negreiro holandês seguem aa America -1868.





chegada de imigrantes italianos ao Porto de Santos - 1907

Autoria desconhecida. Nômades em Círculo de Cultura no Quênia, 1975. Impressão sobre papel fotográfico. Coleção Instituto Paulo Freire

Em 1963, no Brasil, analfabetos não possuíam direito a voto. Num contexto político extremamente tenso, que levaria ao golpe militar do ano seguinte, foi realizada em Angicos (Rio Grande do Norte) uma experiência de alfabetização de adultos liderada por Paulo Freire. A ação contou com a presença do presidente brasileiro e teve enorme impacto midiático dentro e fora do país. Isso se justifica pelos números surpreendentes que circularam na época: em 40 horas cerca de 300 adultos haviam se alfabetizado. Para além da eficiência do método, Freire entendia a pedagogia como parte de um processo de formação para romper o que

ele mais tarde chamaria de "cultura de silêncio" – aquela que impede os sujeitos de exercerem sua autonomia intelectual e política.

Por anos antes da experiência de Angicos, Freire se dispôs a colocar em suspensão seus saberes para estar em franco diálogo com educadores, educandos, jovens, mães, pais e gestores de contextos pedagógicos os mais variados. Nesse intercâmbio (ou como forma de intensificá-lo), Freire adotou uma forma primordial como chave para a experiência da educação e da autonomia: o círculo. Primeiro, ele propôs Círculos de Pais e Professores tanto em escolas precárias de Recife (como aquelas improvisadas na zona paroquial de Casa Amarela) quanto em unidades da rede de escolas do SESI – era uma forma de convocar os tutores familiares e escolares para discutir em um espaço sem hierarquias toda sorte de problemas e cativar o compartilhamento de responsabilidades e saberes. Depois, concebeu os Círculos de Cultura, uma alternativa à organização espacial da sala de aula tradicional em que os educadores atuavam como facilitadores e provocadores de conversas que se pretendiam horizontais e que abordavam diretamente a realidade dos educandos. Era nesse contexto que eram anotadas as palavras geradoras que seriam usadas para a alfabetização e era nele também que imagens e palavras eram apresentadas e discutidas durante a alfabetização propriamente dita.

De certa forma, pode-se dizer que o gérmen para a dinâmica pedagógica que alguns tratam como libertadora e outros como ameaçadora tem sua forma síntese nesse círculo de pessoas sentadas em roda. Algo tão simples, que naquela década de 1960 foi adotado também como premissa para experimentações teatrais. E tão intuitivo, que seres humanos o praticam desde tempos imemoriais ao redor do fogo ou do alimento. Algo, por isso, que se evoca aqui em meio a obras de artistas que, cada um a seu modo, também procuraram suspender seus saberes para estar em contato com outrem. As concepções de dialogicidade e de autonomia estão no centro de uma das práticas de mediação, que será realizada a partir de círculos de conversa sobre a exposição. O objetivo dos círculos é a construção coletiva de sentidos possíveis para o encontro com as obras e para as relações entre elas, partindo da realidade dos sujeitos e refletindo-se nela.

Este texto, juntamente com os Círculos de Arte que integram as ações de mediação, compõe um dos *enunciados* que, carregados de histórias marcantes e complexas, pontuam a 34ª Bienal para fazer reverberar, com maior intensidade, algumas das questões que as obras ao redor suscitam.

DESTINATION: BLACK VIRGIN MOUNTAIN

by Vincent Bevins

For intrepid travelers wanting to get a few hours away from the hustle and bustle, Núi Bà Đen (Black Virgin Mountain) offers a mix of natural beauty, Vietnamese tales, and military history.

Black Virgin Mountain is the highest peak in Southwest Vietnam and can be reached in a few hours from Ho Chi Minh City by car on the country's new roads. As it is the only peak in the region, it's easy for visitors to find. The full three-mountain range covers 24 square kilometers and is made up of Heo (Pig) Mountain, Phung (Phoenix) Mountain and Ba Den (Black Lady) Mountain. The ancient trees dotting its slopes attract hundreds of tourists and pilgrims every day.

The former volcano gets its imposing visage from its color, height, and the clouds that often hang low around it, and Núi Bà Đen gets its haunting name from an ancient story.

This region of Vietnam was home to Khmer peoples before the Viet people moved Southward conquering the region, and it was Buddhists of this ethnicity that baptized the mountain the "Black Virgin." According to a legend, the mountain was visited by a traveling monk from afar, and a beautiful young princess became enamored—not of the monk, but of the spiritual path he offered her—and became a devout Buddhist.

As was the custom in her village, her father the chieftain arranged for her to marry a local man. Rather than betray her vows of celibacy and her marriage to her faith, she killed herself. One rumour is that she flung herself off a cliff, smashing into the rocks below. Another is that a piece of her leg was found in a cave. But later, another Sinic priest—and many others—saw her ghost wandering the mountain, and asked to commemorate her soul.

Now, the Buddhist temple built in her honor can be visited by tourists from around the world.

Though the legend itself is captivating, the actual temple—like many such attractions in Vietnam—can be a bit of a letdown upon arrival. Chinese tourists on package deals arrive by the busload, and when they get to the temple, visitors are not sure what to do there. The destination feels empty.

Spice up the experience by taking a hike around the grounds, exploring on your own terms for a personal project, or bringing a book and reading up on local history. There's plenty of it.

Núi Bà Đen also took on legendary status for American soldiers during the Vietnam War. After US forces captured the summit from the ultimately victorious communist forces in 1964, they set up base at the top, relying on helicopters for all their provisions, and led a tough life there. They used air power and a wide combination of tactics in the region to hold on to the Black Virgin.

"The camp on its summit is an American radio re-transmitting station maintained by U.S. soldiers and signal men from 15 different units. This combination of visual prominence and American occupation of the top make Núi Bà Đen a powerful symbol," says an American account from during the war.

"To millions it means that the Viet Cong are not capable of winning the war."

As the 60s came to an end, U.S. forces there used strange psychological operations ("PSYOPs") techniques to strike fear into the hearts of guerrilla fighters based around the mountain. The goal of one such ghost tape, used in "Operation Wandering Soul," was to convince fighters they would be damned to hell if killed in the war, and lose courage or defect. But it was also used—in conjunction with other sounds—to enrage local soldiers and force them into revealing their positions by firing desperately on the audio source to make it stop.

„You know what we did on 'Núi Bà Đen Mountain' in 1970?" said one military account from the time.

"The 6th PSYOP got an Air Force pilot to fly to Bangkok, to get an actual recording of a tiger from their zoo. We had a Chieu Hoi (rallier to the national government from enemy ranks) come down the mountain and tell of a tiger that was attacking the Viet Cong for the past few weeks. So, we mixed the tiger roar onto a tape of 69-T, 'the wandering soul,' and a 2-man team got up on the mountain, played the tape and 150 Viet Cong came off that mountain."

But for visitors today, nothing but stories remain as evidence of this spiritual warfare.

Vietnam has powered forward economically since economic reforms have moved the country in a capitalist direction, but the region is still quite poor and relies on tourism revenue for its livelihood, so as always, make sure to be an ethical tourist. Sample the delicious local fare, treat its people with respect, and make sure not to litter.

Restituir

E eu, um Adorno à mão, gostaria de reconhecer, conhecer
e apreender
Ter a chave, mas minha busca é vã e irrisória
Eu, o artista, o produtor de imagens, estou no limiar dos mundos
e gostaria de ser a testemunha da passagem: um traficante
Restituir, não reconstituir. Restituir ao maior número
de martinicanos os traços que acreditei ter detectado

Restituer

Et moi, un Adorno à la main, je voudrais reconnaître, connaître
et appréhender
Avoir la clé, mais ma quête est vaine et dérisoire
Moi, l'artiste, le producteur d'images, je suis au seuil des mondes
et je voudrais être le témoin du passage: un passeur
Restituer, non pas reconstituer. Restituer au plus grand nombre
de Martiniquais les traces que j'ai cru avoir décelées

Anna-Bella Papp

A Artista tem seu CV no bolso. Ela quer ganhar mais com pintura do que no youtube.

Seu professor disse que ela costumava dizer musea como em holandês mas é museus

Será que podemos chamar de musea a personalidade dos museus

Seu professor disse que há homens feministas também
por exemplo "Bifo" cita feministas

Porque será que todo mundo cita o "Bifo"

A revista acadêmica disse que ficar em casa está valendo o seu aluguel

O Artista escreve que ele despertou com o som de um tique-taque de relógio. O som vinha do aquecedor. O ruído de bolhas de ar aprisionadas. Ele imaginou a hora que o relógio imaginário estaria indicando. Seu ritmo mudava e oscilava. Segundos se aceleravam e desaceleravam. Eles se multiplicavam e às vezes sumiam. Horas diferentes eram sugeridos. Ou o tempo era indicado de diferentes maneiras. A professora dele disse que os livros de muitos poetas jovens, incluindo o primeiro livro dela própria, começavam com algo como Eu acordei e...

Será que há vitaminas na luz do sol indireta
Céu vermelho-amigdalite da janela de outro apartamento

3,5 cm de espaço necessário debaixo da cama
Espaço no armário:

Não podemos mais falar da sombra
apenas de faixas de luz

Os dias se mantêm no cronograma

Será que a medição é um programa

Correspondência #14
5 jan 2021

O Artista pensa na alvura de tênis novos como espaços expositivos, tênis brancos à venda com 25% de desconto em janeiro, e 10% extra para estudantes.

O adesivo no cruzamento diz que o trabalho para a empresa de mudanças está sendo pago ao proporcionar preparo físico

O Artista sabe que um bom trabalho de arte é intencional ou no mínimo tem a aparência de ser intencional. Ele concorda com o seu amigo que não devemos desenvolver habilidades e sim o talento para fazer algo parecer intencional, que é outro tipo de habilidade. As toalhas dele estão endurecendo com as lavagens. É proibido adicionar sabão em pó e amaciante às máquinas, então ele não sabe exatamente o que vai no processo. Ele deve dar crédito a eles pelo resultado. Suas toalhas não teriam adquirido qualidades escultóricas se não fosse pelo sistema deles. Certamente, é um trabalho de equipe, uma vez que as máquinas são para locatários

Anna-Bella Papp, *Eun Jae Pil*, 2020.
Foto: Anna-Bella Papp

como ele, mas os proprietários não são colaboradores, eles são mais como facilitadores e, nesse sentido, a lavanderia é uma oficina.

Outro amigo dele fala sobre um declínio na cena da arte
como caminhando para o fim das civilizações

Será que o inábil também não era cool nos tempos antigos

Sua outra amiga disse que ela odeia o sentimento de fim de semana durante a semana porque a deixa ansiosa

"As pessoas sempre falam por que você não faz obras sobre os seus problemas mas eu estou tipo lidando com o aspecto legal"

O pacote de chá diz que contém jubilosas pétalas de jasmim

A Artista imagina a mudança do clima como forma de arte. A mudança climática seria uma forma de arte que evoca o frio. As plantas poderiam estar fazendo arte com suas flores. A neve por alhos-selvagens por exemplo. Se o equivalente da pintura é a mudança, então o clima mutante é produzido por meio da mudança climática pelo alterador do clima, assim como uma pintura é feita por um pintor. As plantas produziriam a arte da mudança climática ao mudar o clima.
Elas também poderiam ser o suporte da arte da mudança climática. Em vez da pintura, por exemplo, o artista alterador do clima mudaria o padrão do crescimento das plantas e faria sugestões com a ajuda das metáforas contidas nas flores.
Ou a mudança climática poderia ser a arte que faz as plantas florescerem apenas metaforicamente.

A Artista sempre lê o press release e nunca olha para as obras de arte.

Apoio duplo para bicicletas, em holandês, é traduzido pelo Google Translator como moral dupla

A bicicleta é empoderadora ou empoderada ou ambas

Cadarço preso no pedal é enrosco

Uma luva perdida está desterritorializada

Manifestoes escrito com "oe" está virando nome de salão de beleza

Uma semente de papoula presa entre os dentes está na periferia

É relevante ter um quarto com vista para a Ikea

A Artista folheia as páginas da revista e consegue captar tudo. A imagem do seu artista favorito aparece anos mais tarde na revista número 40 mais ou menos porque o xadrez do paletó dele está na moda de novo

porque ele morreu recentemente

porque ele vai ter uma retrospectiva

podrían, creo yo, interferirse o transmitir, electrificarse o electrocutarse. Sin la oportunidad de profundizar en el estudio de los contextos literarios y sociopolíticos de Claudio Rodríguez y Thiago De Mello, ni de afinar en la descripción de los paradigmas expresivos de ambos, por pura intuición lectora desde el ahora tan concreto en que leo, a mí que la noche que "já foi mais noite" / "recién oscura" ya no lo sea tanto "(já nem tanto)" porque "ya es un día más", una mañana sin "ya" que "vai chegar" me conectan con una alegría más política (en el caso de De Mello) y con una más vital, como ebriedad (en el caso de Rodríguez), pues ambos abren en mi imaginación la posibilidad de que al moverse los días los días cambien, o mejor dicho, más sencillo, "la posibilidad de una posibilidad. Y sospecho que esto no tiene tanto o sólo que ver con la cantidad de luz como con el movimiento, con el conflicto que no va a detenerse, que no va a acabar la historia porque ahora parezca que todo se ha cerrado duro obsceno sobre nosotrxs.

"La noche" rasa, amplia, popular que, excedido su marco histórico y teológico (de la fuente de la Santísima Trinidad y el pan de vida), desde este cuarto en esta época ahora leo al ras del poema de San Juan, su incertidumbre y su angustia, su miedo por falta de referencia, hacen de obstáculo extremo que precedido de "aunque" (como repite el estribillo) y "porque"(como dice la estrofa décima: "Aquí se están llamando a las criaturas, / y de esta agua se hartan, aunque a escuras / porque es de noche") multiplica inversamente la potencia de las criaturas que en ella habitan: saben, pueden, van, se mueven. Nada que perder y todo que ganar, no, un poco que ganar que no La noche en la que los proletarios se desalienan del día y la noche en la que las mujeres a las que perseguirán por brujas celebran, experimentan, disuelven la ley. La noche de las luciérnagas que vibrantes resisten , su intermitencia como el deseo abre una claridad inestable pero duradera, una igualdad en medio de la desigualdad. La claridad como la interrupción de la injusticia y el restablecimiento de alguna, no todas pero alguna, posibilidad de estar vivxs en este mundo y no en el otro o en el otro del otro, que no conocemos.

De todos estos textos que aquí cité más de memoria que de papel, de sobre todo los tres poemas tan distantes tan distintos pero tan conmovedores, sobre todo hoy aquí me entusiasma que no son cínicos, que no se vencen, que convocan o impregnan invitan o contienen un sueño o una potencia o un deseo motor. El sueño que no tiene esta época oscura desde la que ahora hablo, guarda la y el que sí tienen la época clara que ha de venir luego por el "ya" y el "aunque" y el "porque"... y por el "pero" y el "así" y por el trabajo y el plantar que nos podamos inventar en medio del erial ecológico y la degradación de casi todos los oficios en que estábamos ya insertxs. Benasayag y del Rey escriben al final de su Elogio del conflicto que "[s]i luces y sombras se suceden, el desafío no puede consistir en desear vivir otra época, sino en conseguir crear, luchar, pensar, resistir, resumiendo, en vivir para y por una época oscura. Alegría y tristeza no dependen de una época particular. La alegría emerge de la posibilidad de asumir la época" (251).

no panfleto
no dia seguinte
diante dos portões

en el panfleto
al día siguiente
frente a los portones

ABAIXO À ALVA AO RELENTO AINDA ESCURO
ABRE UM CLARO UMA CLARA CLARÃO
INTERRUPÇÃO FUGAZ DA INJUSTIÇA
DESEJO A SOMBRA ACIMA FECHA SE
É UM CAMINHO LONGO LONGA A ESTRADA É
UM LO LO LO LONGO CAMINHO É LONGO
E SINUOSO DURO MUNDO MAS

VAMOS PORQUE VAMOS VONTADE DE
TUDO DE NOITE DE PRATA ATÉ

ABAJO AL ALBA AL RASO AÚN A OSCURAS
ABRE UN CLARO UNA CLARA DESTELLO
INTERRUPCIÓN FUGAZ DE LA INJUSTICIA
DESEO LA SOMBRA ARRIBA CIERRA SE
ES UN CAMINO LARGO LARGA LA RUTA ES
UN LA LA LA LARGO CAMINO ES LARGO
Y SINUOSO DURO MUNDO PERO

VAMOS PORQUE VAMOS CON ÁNIMO DE
TODO DE NOCHE DE PLATA HACIA

SEMPRE A CLARIDADE VEM DE
NÃO VEM DE MORA NAS OPACAS
VIVAS FRASES FORMAS COISAS
SE SOBREPUSER NOITE SOBRE
NOITE FAZ-SE BRILHO SOBRE
BRILHO FAZ-SE NOITE SOBRE O
SUPEREXPOSTO FEROZ TRANSPARENTE
TERROR DO SÉCULO A CONTRA CORTA
CINTILAÇAO NOSSA VIOLÊNCIA É

INSISTIR EM EXISTIR NESTE MUNDO

SIEMPRE LA CLARIDAD VIENE DE
NO VIENE DE HABITA EN LAS OPACAS
VIVAS FRASES FORMAS COSAS
SI SOBREPONES NOCHE POR SOBRE
NOCHE SE HACE BRILLO POR SOBRE
BRILLO SE HACE NOCHE POR SOBRE EL
SOBREEXPUESTO FEROZ TRANSPARENTE
TERROR DEL SIGLO A CONTRA CORTA
CENTELLEO NUESTRA VIOLENCIA ES

INSISTIR EN EXISTIR EN ESTE MUNDO

DO ESPAÇO OS ITINERANTES UM USO
ENTRE OS SEXOS E ENTRE O MEU E O SEU
NOTURNO CONTRA OS AMOS O VOO
AS DISTINÇÕES AS SOMBRAS CONFUNDIAM
COMO NÃO UM CATIVEIRO TEM DE
HAVER É QUE HÁ DE HAVER PORQUE
NÃO HÁ EM OUTRO NESTE O LUXO

ODIAMOS O TRABALHO QUEREMOS A VIAGEM

DEL ESPACIO LOS ITINERANTES UN USO
ENTRE LOS SEXOS Y ENTRE LO MÍO Y LO TUYO
NOCTURNO CONTRA LOS AMOS EL VUELO
LAS DISTINCIONES LAS SOMBRAS OSCURECÍAN
COMO NO UN CAUTIVERIO TIENE QUE
HABER ES QUE HA DE HABER
PORQUE NO HAY EN OTRO EN ESTE EL LUJO

ODIAMOS EL TRABAJO QUEREMOS EL VIAJE

UMA FÁBRICA PARA IR EMBORA NÃO
SEJAMOS UM PROLETÁRIO EMBORA NÃO
TENHAMOS A PRÓXIMA JORNADA
SUAR EM PÉ NA MONTAGEM
O EXCESSO DE ONTEM À NOITE SUA OPACA
EQUIVALÊNCIA COM A FEBRE
TRABALHAR CANSA PRIMEIRA QUESTÃO

SEGUNDA QUESTÃO É O SONHO

UNA FÁBRICA A LA QUE IR AUNQUE NO
SEAMOS UN PROLETARIO AUNQUE NO
TENGAMOS A LA JORNADA SIGUIENTE
DE PIE EN EL MONTAJE SUDAR
EL EXCESO DE ANOCHE SU OPACA
EQUIVALENCIA CON LA FIEBRE
TRABAJAR CANSA PRIMERA CUESTIÓN

SEGUNDA CUESTIÓN ES EL SUEÑO

A ambivalência é compreendida na maior parte das vezes como um erro, algo que não está claramente definido. Se olharmos para a gramática, a ambiguidade sintática é chamada de *anfibologia*, como no exemplo:

Os efeitos da obra deste artista são de sua responsabilidade.

Para um revisor de texto, a frase provavelmente precisaria ser corrigida, pois não deixa claro de quem é a responsabilidade, se é do artista ou de quem lê a sentença. No entanto, é possível observar de outra perspectiva e compreender que temos aí um sentido de mão dupla. Nesse caso, a responsabilidade sobre os efeitos da obra seria compartilhada por ambos, artista e público. Uma dupla possibilidade de leituras, não contraditórias entre si, declaradas simultaneamente.

À medida que construímos coisas, também vão sendo constituídas linguagens visuais e espaciais. Um banco que tem uma altura convidativa para se sentar, um lugar que se torna ponto de encontro numa praça, uma palavra que se destaca na cidade. Nesse sentido – e nessa *conversa* –, também é possível encontrar coisas, objetos, situações que são difíceis de categorizar imediatamente. Como uma calçada que fica mais alta por conta de um declive na rua e passa a ser usada como um lugar para se sentar e para encontrar pessoas. Esse tipo de indistinção pode levar a novos léxicos.

A ideia de uma ambivalência formal tem potência na medida em que proporciona uma leitura desordenadora ou reorganizadora de referenciais usualmente entendidos como neutros. Isso está no horizonte de alguns dos projetos que realizo e também norteia o desenvolvimento da linguagem visual desta edição da Bienal. *Linguagem visual*, e não identidade visual, como modo de marcar uma distinção em relação aos automatismos estruturados pela lógica corporativa do design – que prioriza propostas estáveis e com máxima previsibilidade das aplicações.

Nos primeiros contatos com as propostas curatoriais desta Bienal, passei a conhecer algumas ideias de Édouard Glissant. Ele problematiza a representação da identidade como algo que tem exclusivamente raízes fixas. Mobiliza a imagem do arquipélago, entendendo a identidade como alguma coisa que se constitui na relação entre diferentes contatos. Ler sobre isso reforçou a hipótese de propor uma linguagem visual sem "manual de aplicações", mas com conjuntos de elementos e sintaxes iniciais que poderiam ser experimentadas em diferentes combinações ao longo do tempo. Fazer, assim, um experimento sobre como diferentes ideias e elementos – cores, tipografias, modos de ocupar uma página, sobreposições, espessuras, materiais – poderiam estabelecer novos arranjos a cada combinação entre eles.

Correspondência #11
6 out 2020

A proposta é o aprendizado da linguagem em sua prática, no contato e na fricção com cada novidade ou demanda. É o cruzamento entre as partes e os contextos implicados por essa linguagem que lhe dá forma e estrutura: como uma folha de papel que deixa de ser um plano único ao ser dobrada e vincada, passando a ficar de pé pelo encontro de dois planos. Nessa dobra reside sua ambivalência e também sua sustentação.

A dobra leva a considerar a página em sua tridimensionalidade, trazendo a materialidade e a espessura da linguagem visual para além da superfície do papel ou da tela. A suposta neutralidade dos dispositivos que funcionam como suportes de linguagens gráficas entra em questão, e seu desenho passa a ser considerado. Ficam também evidentes as diferenças entre impressos, cartazes, banners, paredes e totens: entre eles não variam apenas dimensões e escalas, mas também materiais, relações espaciais e o pensamento gráfico impresso.

Pavilhão da Bienal com a aplicação da linguagem visual da 34ª Bienal

Desde uma perspectiva da ambivalência, a linguagem visual espacializada torna-se simultaneamente mediação, enquadramento institucional e prática gráfica, estabelecendo suas próprias relações com o contexto. Assim, a pintura amarela de um guarda-corpo atua tanto como fio condutor de um percurso quanto como elemento de diálogo entre evento, arquitetura e o ambiente do parque. A linguagem visual, neste caso, passa a ter menos uma função de representação da exposição, e mais uma atuação em diálogo, como elemento que admite especulação e experimentação de ideias curatoriais para comunicar e convidar a construir outros sentidos.

A ideia não é confundir as coisas. Interessa mais olhar para práticas que atualizam uma indistinção entre certas fronteiras disciplinares, ou que suscitam perguntas sobre por que ocorrem tais separações. A ambivalência como resistência a uma imediata categorização pode gerar leituras atentas aos diversos códigos de visibilidade e ampliar o contato e a fricção entre diferentes públicos.

STILL I SING

Il buio e la luce.

Per SPB34 intendo fare un lavoro pensando all'opera di Paulo Coelho, *Manual do Guerreiro da Luz*.

Guerrieri di Luce non sono soltanto gli artisti, sono tutti gli uomini che nel buio continuano a cantare, che non si arrendono e si danno la voce l'un l'altro.

Nel canto la pittura si accompagna alle parole così come probabilmente la pittura è nata insieme alla parola quando l'umanità iniziò a dare identità al mondo.

Alla parola corrispondeva l'immagine, alla immagine corrispondeva la parola parlata (la parola scritta arriverà almeno 30mila anni dopo).

Questo agli inizi.

Poi arrivò la conoscenza e con essa la consapevolezza che ogni parola e ogni immagine del mondo e di noi stessi contengono una parte non conosciuta e non conoscibile.

Dal tempo di Orfeo questa parte è affidata alle arti, prima era territorio dello sciamano.

Torino, 2 aprile 2020.

MAS EU CANTO

O escuro e a luz.

Para a 34BSP pretendo fazer um trabalho com base na obra de Paulo Coelho, *Manual do Guerreiro da Luz.*

Os guerreiros da luz não são apenas os artistas, são todos os homens que no escuro continuam a cantar, que não se rendem, mas dão voz a um outro.

No canto, a pintura é acompanhada de palavras, assim como provavelmente a pintura nasceu junto com a palavra quando a humanidade começou a dar identidade ao mundo.

À palavra correspondia a imagem, à imagem correspondia a palavra falada (a palavra escrita chegaria ao menos 30 mil anos depois).

Isso no início.

Depois veio o conhecimento e com ele a consciência de que cada palavra e cada imagem do mundo e não de nós mesmos contém uma parte não conhecida e não conhecível.

Desde o tempo de Orfeu essa parte é confiada às artes; antes era território dos xamãs.

Turim, 2 de abril de 2020.

Rêve du Mai 1939

Sensation de réveil en face d'un immense corps de femme drapé dans une robe collante en velours rouge presque ou tout à fait noir - En levant à peine la tête je vois une sorte de fenêtre coupée dans l'étoffe à hauteur du sein gauche. C'est en quelque sorte l'ornement le seul, de la robe. Cette fenêtre avec une "vitre" (de la même matière semble-t-il que mon chapeau dit en "velours") est garnie de rideaux légers de couleur que l'on hésite à nommer rose ou mauve. J'y touche bravement et force à tirer et fermer les petits rideaux très doux à manœuvrer. Mais quelque chose bouge derrière la vitre. Je me recule de saisissement et d'un pas et regarde: C'est un liquide d'un blanc tantôt bleuté tantôt crémeux — du lait. Mais bientôt une sorte de personnage avec des petits bras humains et une tête d'oiseau

brillante me fait un geste (ou d'adieu ou d'accueil — c'est le même geste) et disparaît — tandis que la vitre devient comme brumeuse.

Je songe que la grande femme de velours devant moi doit avoir un visage dont une "curiosité" (69) passionnée me pousse à m'assurer. Mais à l'instant où je lève les yeux un bruit de clochettes derrière moi me fait sursauter. Je me tourne tout d'une pièce et ouvrant la porte bleue de ma chambre à Kidi, je vois entrer montant l'escalier la robe, mais de dos — et surmontée seulement d'un essaim d'abeilles. —

JHT/1995/00045/72

Francesco Stocchi

Escolha o micro: líquens e micro-histórias para um novo entendimento abrangente

Uma imagem, uma forma de arte. É natural, cultural ou os dois? Mais de mil obras foram reunidas em uma vasta conversa aberta na ocasião da 34ª Bienal de São Paulo. Obras distintas, de artistas de várias proveniências, que tomam forma em imagens, pinturas, esculturas, fotografias, vídeos. Desde a alvorada da nossa civilização, e portanto, da nossa memória, nossos olhos se habituaram a ver essas produções humanas e a considerá-las como uma forma de arte. No entanto, o inédito e traumático período em que estamos vivendo, imposto pela pandemia, nos distanciou da arte e de suas obras. Os espaços culturais foram fechados e viveram a maior pausa em suas atividades desde a Segunda Guerra Mundial, ainda que a atual não tenha sido uma pausa para cuidarmos das obras, mas de nós mesmos. Podemos perder nossos hábitos? O hábito de ritualmente ver arte, apreciando-a ou não, interrogando-nos sobre essas formas criativas produzidas por mãos humanas, ou ao menos por uma mente humana. Esses sucessivos períodos de reclusão atingiram diretamente nossa relação com a criação, e muitos experimentaram a descoberta, ou a redescoberta, dela. Essa é uma verdade geral, amplamente conhecida, mas na qual não prestamos mais atenção. A criação nunca cessou de ser; de estar ao nosso redor e em nós. Essa criação, que os mais privilegiados entre nós observaram, é a natureza. Uma criação espontânea, casual, surpreendente. Devemos necessariamente fazer uma distinção entre natureza e cultura? Entre a nossa terra e as suas leis e a nossa sociedade e suas próprias leis sociais? Talvez suas fronteiras, lançando luz e sombra umas sobre as outras, tenham finalmente criado um espetáculo no qual natureza e cultura dividem o palco, simultânea ou alternadamente. Philippe Descola, em sua obra *Outras naturezas, outras culturas*,[1] afirma que essa distinção é um fato etnocêntrico das sociedades ocidentais. Descrevendo outros sistemas, como o animismo e o totemismo, ele reabilita uma visão harmoniosa que considera natureza e cultura em relação. Reconhece que as obras de arte podem ser produtos de uma ou de outra. Reconhece que a natureza também produz formas artísticas. Os liquens são a encarnação dessa dualidade. Henry David Thoreau[2] brinca com essa oposição, dita como inconciliável, entre natureza e cultura. O escritor estadunidense afirma que os liquens não são uma produção somente da natureza, pois se sobrepõem e se fundem em muros, em uma criação humana e até mesmo em um pôster. Os liquens, como obras de arte, são uma manifestação da imaginação, dos efeitos produzidos por uma imagem. Michel Butor também desenvolve essa ideia do potencial criativo de uma forma natural: "Os liquens, para mim, são pinturas naturais. Uma pintura que se realiza sozinha. Sou apaixonado pelos liquens. Quando olho os muros, parecem-me extraordinariamente belos".[3] Obras e liquens são unidos pelo mesmo impulso vital, pela expressão e recepção de uma forma de beleza, ou ao menos de formas e cores organizadas em relação umas com as outras. Como poemas visuais, trata-se de uma reunião de sinais e imagens que nosso cérebro e nossa sensibilidade conseguem elaborar. Talvez este período forçado de isolamento físico e social não seja só uma experiência negativa. Ele pede um retorno, certamente forçado, à poesia, à comunhão do espírito e dos sentidos. Desenvolve nossa mente e nossas capacidades poéticas (destilações das nossas emoções) para compreendermos o mundo que habitamos. Esse é também o pensamento de Édouard Glissant, cuja teoria da poética das relações inspirou a 34ª edição da Bienal de São Paulo. Torna-se necessária uma abordagem poética na compreensão das relações, assim como da história. Carlo Ginzburg, historiador da micro-história, já havia proposto esse filtro poético no centro de sua investigação. Foi através dessa lente que ele pôde analisar e teorizar a micro-história de Menocchio, moleiro friulano do século 16. É com a poesia que "as pessoas comuns formulam ideias extravagantes e as sustentam até o fim".[4] Se aplicamos esse método poético aos nossos tempos atuais, talvez os artistas sejam as pessoas comuns que afirmam ideias extravagantes e dão a elas uma forma plástica. Rastrear a poética que subjaz às relações, tanto entre as pessoas quanto entre os objetos, nos faz abrir os olhos ao microscópico, à própria palavra, ao detalhe, à pausa...

Um microconto à margem da versão oficial e admitida. Uma microexistência, como a dos liquens, que pertence ao infraordinário, para usar uma palavra de Georges Perec.[5] Como conectar o micro e o infraordinário? Pelo seu caráter cotidiano e banal. São sons de fundo que não escutamos mais, apagados do vazio do silêncio; reflexos que não vemos mais. Em outras palavras, os liquens, como criações artísticas, podem ser apreciados em uma

1

Philippe Descola, *Beyond Nature and Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 2014. [Outras naturezas, outras culturas. São Paulo: Editora 34, 2021.]

2

Henry David Thoreau, *A Year in Thoreau's Journal: 1851*. Londres: Penguin Classics, 1993.

3

Michel Butor, *Matière de Rêves, Tome 3 – Troisième dessous*. Paris: Gallimard, 1977. [*O queijo e os vermes*. Tradução Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.]

4

Carlo Ginzburg, *Le Fromage et les vers*. Paris: Flammarion, 1976, p. x. Prefácio. [*O queijo e os vermes*. Tradução Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006]

5

Georges Perec, apud Vincent Zonca, *Lichens: Pour une résistence minimale*. Paris: Le Pommier, 2021, p. 10.

microescala que, todavia, ilumina o ordinário negligenciado. São dois conceitos que se referem ao que é dificilmente visível ou escondido. Alice Shintani, por exemplo, desenvolve uma prática baseada em experiências íntimas e individuais, momentos comuns da vida cotidiana. Uma de suas obras na 34ª Bienal de São Paulo, *Menas* (2013-2017), é uma tocante instalação que narra a venda de brigadeiros por meio de suas embalagens de papel. Trata-se de fragmentos que formam uma coleção que pode ser descoberta em contextos distintos e mutáveis. Optando por enfocar a lógica de mercado a partir de cenas urbanas infraordinárias, a artista propõe-se a refletir, por meio de metáforas, sobre o significado da desenfreada comercialização de obras de arte.

Escondida de nossas próprias consciências e de nossa desatenção ao mundo, a 34ª Bienal de São Paulo nos convida a mudar de escala, a realizar uma mudança mental e corpórea, uma mutação que se configura como revelação. Revelação do que é invisível, escondido ou até mesmo tabu. A produção de Belkis Ayón, por exemplo, gira em torno da presença de um segredo, velado por uma miríade de símbolos do silêncio e da obscuridade. A série *Via Crucis* (1993) é uma combinação de iconografias complexas, com referências a cultos afrocubanos e à Bíblia. São gravuras que trazem consigo o segredo e o mistério das dúvidas e das emoções da artista, do privado e do micro.

Assim, esta Bienal poderia ser comparada a um empreendimento botânico que nos ensina a olhar para os menores, ou a olhar de outro modo para desvelar o micro. Uma botânica dos artistas e de suas obras. Ou, ainda, uma nota de rodapé na nossa sociedade, que se torna objeto de um livro.[6]

Ao estudar bem essa botânica, ou relendo essas notas de rodapé, compreende-se que ela não está isolada, mas pertence a um conjunto de elementos e eventos que ainda não haviam sido verificados. Assim, para Carlo Ginzburg, o seu moleiro é um "fragmento de um mundo obscuro e opaco".[7] Pertence a uma realidade que o supera, mas que não vai além dos filtros e dos intermediários deformados[8] que nos são impostos, ou que nos impomos. Menocchio, o líquen ou as obras de arte são ligados pelo seu status de metonímia. São partes de um todo. Se voltamos o olhar para mais perto, emerge uma inteira rede de relações, um movimento palpável, uma circulação que se torna evidente. Cada elemento está em conexão com os outros que têm o mesmo estatuto, marginal e de diferença. Edurne Rubio também se esforça para trazer à tona essa circulação. Escolhendo um evento ou um lugar, ela revela uma segunda realidade, baseada nas diversas experiências vividas desse mesmo evento. Assim, para a 34ª Bienal de São Paulo, com a obra sonora *Daqui*, oferece uma realidade aumentada do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), graças a entrevistas com artistas, curadores e operadores culturais em geral. Estabelece-se uma conexão entre esse lugar e as pessoas que o frequentaram, tornando visível uma rede em meio a uma multitude de histórias individuais. Essa fluidez, que se encontra na poética da relação de Glissant, ressoa também na obra de Gilles Clément, paisagista e botânico. Ele teoriza a ideia de um jardim em movimento. Uma trama, que pode ser natural, além de cultural, que não é mantida e submetida a uma rápida expansão das espécies. Há um equilíbrio a se encontrar. Não se trata de agir de modo arbitrário e imperativo, mas deixar que as espécies colaborem e se ajudem reciprocamente. Aceitar o comércio, aceitar a circulação, a evolução e o diversivo; aproximar e garantir um lugar a cada obra e a cada artista é um dos componentes da 34ª Bienal de São Paulo. Esta edição realmente adota o convite à circulação como método de trabalho, seleção e exposição dos artistas. Voltar à micro-história não é, portanto, só ver os elementos isoladamente, na sua especificidade, mas também tomar consciência da malha que os liga, uma hibridização que está na base da sua identidade. Também neste caso, tomar os liquens como inspiração para lançar um olhar novo sobre os artistas e o seu trabalho é um recurso revigorante. Precisamos admitir que algumas aproximações podem ser ambíguas, como nos lembra o autor de *Liquens*, e precisamos ir além da alienação para operarmos em direção a uma simbiose. Esta é uma das intenções da 34ª Bienal de São Paulo: fazer de um compromisso imprescindível como uma bienal não um simples evento, mas um simbionte. De fato, esse tipo de ambiente é o que garante relações horizontais.[9] Aqui também a 34ª Bienal de São Paulo afirma uma posição forte e potente: a da horizontalidade e (portanto) a da cooperação, em oposição à sua instituição vertical original, como um posto cultural

6

Carlo Ginzburg, op. cit., pp. xvii-ff. Prefácio.

7

Id., *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992, p. 28.

8

Id., ibid., p. 17.

9

Vincent Zonca, op. cit., p. 242.

avançado da arte ocidental. Esta é quase uma afirmação política, no momento em que o contexto atual mostra que, em muitas democracias, atitudes unilaterais são impostas aos indivíduos, presos em esquemas de pensamento e comportamento que põem em perigo a sociedade em seu conjunto. Sustentar e praticar a simbiose não é pouca ambição. Trata-se de assumir de fato esta legitimidade e esta correção da coexistência das individualidades. Podemos ir ainda mais longe nesse desejo de mutualização. Assim o biólogo estadunidense Forest Rohwer desenvolve o conceito de "Holobiont",[10] como as simbioses entre um hóspede e elementos vegetais ou animais. Claro, criar uma simbiose é um novo modo de viver juntos, mas também um novo modo de estar no mundo, uma relação renovada com a terra e a natureza. Voltamos naturalmente aqui à revelação, ou ao despertar, das consciências confinadas na natureza.
A 34ª Bienal de São Paulo é uma tentativa de criar um laboratório artístico, imbuído de grande fluidez e circulação espontânea, mais complicado e relevante por causa dos efeitos da pandemia. Aproximar estas obras e estes artistas significa voltar a uma microescala e iluminar um conjunto mais amplo e harmonioso baseado na interdependência. Não devemos descuidar das potencialidades oferecidas nessa mutualização e nesse retorno ao micro. Na verdade, trata-se também de uma abertura em direção à resistência e à resiliência.

■ Ficar à margem. Ser excluído. Ser desviante. São os três lados do mesmo triângulo. Há uma maioria, uma comunidade, do padrão, e alguns indivíduos, ou elementos, que não fazem parte. O líquen é um elemento natural que, na ordem natural global, é completamente marginalizado. Vincent Zonca sublinha a importância desses organismos no início de sua obra. O líquen foi por muito tempo pensado não como um corpo em si, mas como o resultado dos rejeitos de outros corpos integrados nos seres vivos, daquilo que a natureza "produz e que degenera, e prolifera se não é cuidado".[11] Pesquisadores e cientistas recentemente reabilitaram o simbionte do líquen como um corpo vivo autônomo e estão reescrevendo sua história. Por ser o relato de um elemento marginal, essa história estará por natureza sempre em oposição, ou em posição especular à versão mais oficial ofertada da história, seja ela uma história natural ou humana. Walter Benjamin tinha consciência, além do mais, de que o conhecimento e os discursos oficiais ignoram – ou melhor, negam – parte da história: "Tudo o que é interessante ocorre na sombra. Não sabemos nada da verdadeira história dos homens".[12] É fácil entender que evitar parte da história seja problemático, pela representatividade, pelo igualitarismo, pelo reconhecimento dos direitos. No entanto, também é uma postura interessante estar indiferente e poder olhar de fora, dar um passo atrás. Essa não é, afinal, a posição dos artistas? Dar um passo lateral, seja numa distância escolhida ou forçada, permite afirmar sua individualidade e existência, e pode gerar movimento de resiliência ou resistência.

Gala Porras-Kim faz parte dessa dinâmica de distanciamento da história oficial. A artista está interessada nos manufaturados das culturas indígenas da América do Sul, das quais a cultura dominante dos países ocidentais se apropriou. A língua, ainda que não seja um objeto, foi usada duramente para oprimir e normatizar diversas culturas indígenas. Na sua instalação sonora *Whistling and Language Transfiguration* (*WaLT*) [Assobios e transfiguração da linguagem] (2012), a artista examina o dialeto zapoteco, utilizado na região de Oaxaca, no México. Diante do espanhol, a marginalização sofrida por esse dialeto permitiu também que ele resistisse, em particular com o uso de assobios, sons indecifráveis para os não nativos.
O pensamento filosófico de Georges Didi-Huberman[13] se interessou por essa capacidade de ação que reside na marginalização. O teórico francês toma o exemplo dos vaga-lumes, símbolo, a seus olhos, do desaparecimento do prazer e da humanidade das sociedades contemporâneas, afirmando que o grau mínimo de luz que o vaga-lume cria é uma força de afirmação e resistência. Por um lado, existe a luz que cega, brilhante, saturada, bruxuleante das sociedades industriais, em oposição à delicadeza, à simplicidade e à humildade da luz gerada pelos vaga-lumes. O Brasil, com seus contrastes e desigualdades, permite-nos observar essa resistência. O país inspirou inúmeros poemas de Elizabeth Bishop, entre eles um em que ela compara liquens e a população das favelas brasileiras, unidos, a seus olhos, pela resiliência: "Mas eles se agarram e se espalham como liquens".[14] O líquen representa por excelência a contracorrente entre a natureza e a sociedade. Enquanto a sociedade

10

J. Gordon, N. Knowlton, D.A. Relman, F. Rohwer e M. Youle, "Superorganisms e Holobionts". *Microbe 8* (4), 2013, pp. 152–153.

11

Vincent Zonca, op. cit. p. 11.

12

Walter Benjamin, apud Ginszburg, *The Cheese and the Worms*, op. cit.

13

Georges Didi-Huberman, *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

14

Elizabeth Bishop, "The Burglar of Babylon/ O ladrão da babilônia" (1965). *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop*; seleção, tradução e textos introdutórios Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

é agitada e acelerada, enquanto a natureza se prolifera, o líquen afirma sua lentidão e cresce apenas entre 0,2 e 1 milímetro por ano.[15] Onde a sociedade se cerca de meios tecnológicos para combater as mudanças climáticas, o resfriamento e o aquecimento, o líquen aprecia particularmente os ambientes extremos.

Essa força de resiliência pode ser compreendida também através do trabalho de Naomi Rincón Gallardo. *Resiliencia Tlacuache* (2019) reflete sobre os processos de expropriação em curso no território de Oaxaca. Abordando questões contemporâneas e particularmente urgentes por meio de lendas e fábulas muitas vezes escondidas e silenciadas e dando grande ênfase à musicalidade, a obra de Rincón Gallardo trata de algumas das questões centrais presentes nos espaços e no título da própria 34ª Bienal, que se perguntam sobre a liberdade que pode emergir de condições de isolamento e invisibilidade e a importância do canto para resistir a traumas e ameaças de tipos variados. Assim como nasceram nas décadas de 1970 e 1980 as "vozes-liquens",[16] parece evidente que hoje muitos artistas estejam rompendo ou se rebelando contra as imposições sociais.

Musa Michelle Mattiuzzi vive e apresenta suas performances como microatos de resistência política, usando seu corpo para denunciar a violência e a opressão que pesam sobre as mulheres negras no Brasil. Seu corpo, que definitivamente é um microelemento, tem uma forte capacidade de reconstituir raça, gênero e sexualidade.

Os artistas modernos e contemporâneos há muito assumiram o papel de resistência, de oposição política, estética, ideológica, oferecendo outros pontos de vista ou um simples desvio do olhar. No entanto, está claro que a sociedade capitalista deixou uma marca permanente na criação artística. A questão do ritmo, da aceleração inerente à intensificação da produção e do consumo, não poupou exposições, instituições e artistas. Torna-se imperativo criar, deveríamos dizer, produzir e consumir obras de arte. O mesmo vale para a padronização e homogeneização de pensamentos e as questões relacionadas ao tema. As posições assumidas pelos artistas não escapam à lógica da tendência, da moda e, portanto, especificamente do marketing. No entanto, o formato de Bienal oferece um começo de resistência a partir da questão temporal. Repetida a cada dois anos, com longa duração, uma bienal abraça uma forma cíclica típica da natureza, como por exemplo suas estações. A 34ª Bienal, ao invés de comercializar um assunto, tomou um caminho alternativo. A decisão de não propor um tema, mas de pactuar um método de trabalho flexível e adaptável, permite que surjam diferentes vozes, evitando a polarização produzida por um assunto e, portanto, a banalização em detrimento de um pensamento articulado e individual das questões abordadas. Isso coloca os artistas, cujas obras transmitem mensagens diferentes, não em posições contrastantes, mas em uma relação simbiótica semelhante à de um líquen. Um organismo que não se forma a partir de um enfoque simbiótico-associativo, mas que cresce a partir de baixo, não a partir do artista e de seus problemas, mas de uma obra específica. Temas e definições são formados posteriormente; na origem está a própria obra e toda a sua rica ambiguidade. Ampliando o olhar, poderíamos dizer que a 34ª Bienal de São Paulo defende a posição da liquenificação[17] de artistas e obras, ou seja, a criação de um ecossistema artístico poroso baseado em relações relacionais. A 34ª Bienal de São Paulo apresenta uma nova forma de entender o velho ditado segundo o qual o todo é maior que a soma das partes. Gilbert Simondon define de forma mais clara todo o interesse desse tipo de ambiente simbiótico: "a quantidade total de organização dos seres assim constituídos excede a de um único indivíduo, a atividade de cada um dos seres traduz-se numa maior capacidade de atividade para o parceiro, o que leva a um aumento das capacidades do grupo formado".[18]

■ Quando você se interessa por um tópico e ouve com atenção, percebe que isso geralmente resulta em uma conversa. Quando você olha um elemento microscópico, como o líquen, e o observa em nossas cidades e no campo, percebe que ele é onipresente. Sung Tieu usa uma ampla gama de formas expressivas, incluindo som, vídeo, escultura, fotografia e performance. Sem tentar criar um estilo reconhecível ou manter uma prática facilmente catalogável ou limitada, a artista acumula, sobrepõe e contamina camadas de narrativas factuais, fictícias, plausíveis e possíveis, a ponto de torná-las indissociáveis umas das outras. Sua pesquisa se afasta das questões de migração *per se* para explorar os interesses políticos que governam esses movimentos. A série de obras textuais intitulada *Newspapers* e

15 Vincent Zonca, op. cit., p. 46.

16 Id., ibid., p. 174.

17 Id., ibid., p. 220.

18 *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Jérôme Million, 2005, p. 201.

integrada em várias das suas instalações sublinha a inexistência de uma verdade única e universal, numa abundância de ideias, lógicas, fatos objetivos ou subjetivos.

Do microelemento à abundância é um passo curto, que se dará na condição de estarmos atentos e disponíveis para o outro, para o mundo exterior. Ao abordar o caso de Menocchio, Carlo Ginzburg observou a circulação de ideias de um estrato social para outro e também uma proliferação de ideias religiosas trazidas pelo próprio Menocchio. De fato, ele observa que a "impressionante convergência entre as posições de um obscuro moleiro friulano e as dos grupos intelectuais mais refinados e mais atentos de seu tempo repousa fortemente no problema da circulação cultural formulado por Bakhtin".[19] Essa característica de selva ideológica, possibilitada na época de Menocchio pela Reforma e pela difusão da imprensa, também se encontra na própria forma da Bienal e nas obras que a compõem. A abordagem de Eric Baudelaire é baseada na interseção de assuntos e fontes distintos e aparentemente distantes: relatos pouco conhecidos de eventos históricos que estão ligados às principais análises políticas ou sociais; estudos de iconografia do cinema; correspondências imaginárias e ecos de trocas reais; uma pesquisa sociopolítica aprofundada e meticulosa que se transforma, quase imperceptivelmente, em histórias fantásticas. O trabalho de Baudelaire é uma selva autossuficiente de ideias, palavras e imagens.

A Bienal nos leva do simbionte para a selva artística. Se o simbionte é um ambiente autônomo e independente, a selva pressupõe a ideia de contatos, da troca de relações externas de forma monolítica e internas de forma exclusiva e circular. Devido à sua extrema densidade, a selva não oferece um miradouro, um ponto de vista fora de si mesma, evitando qualquer relação global com o exterior, mas convidando a uma aproximação lenticular em direção ao seu interior. É um pouco o que Abel Rodríguez propõe através de seus trabalhos em papel, a partir de seu conhecimento, transmitido através de gerações, das plantas nativas da região da etnia Nonuya, na Amazônia colombiana. Ginzburg mostra o enriquecimento mútuo entre a cultura oral e a escrita, como ocorre na Bienal. Os artistas que ela reúne são todos existências, ideias, formas criativas que interagem entre si, mas também existências que se enriquecem de fora, que não poderiam existir sem inspiração ou influência.

Deleuze e Guattari desenvolveram o conceito filosófico de "hecceidade", derivado do rizoma. Para eles, todo ser vivo é parte integrante de uma rede, ou, no nosso caso, de uma selva, sem "começo nem fim, origem ou destino",[20] como escreve Vincent Zonca: "Os seres vivos aparecem como configurações de intensidade, como meios de interação".[21]

■ A ecologia é a bela incerteza da convivência, e os liquens representam sua onipresença que se estende além do visível. Ecologia, portanto, significa estar ciente de que as coisas estão acontecendo simultaneamente em mais de uma escala temporal e espacial. Dependemos de algo autêntico, real e enraizado que vive ao nosso redor. Instâncias locais que percebemos como tais apenas na medida em que são definidas em relação às escalas regional, nacional, global ou planetária. Através do micro, podemos identificar fecundidades, mesmo aquelas aparentemente distantes ou alheias a nós, como um sentimento de pertencimento e de relação, de algo vivo e tangível, fresco e único, ainda que aparentemente destituído de resoluções e de progresso.

Traduzido do italiano por Gabriel Bogossian

19

Carlo Ginzburg, op. cit.

20

Vincent Zonca, op. cit., p. 258.

21

Id., ibid.

17/06/05
Zé Antoninho Moxokali

Zé Antoninho Maxakali. Ilustração publicada em Rosângela Pereira de Tugny (org.), *Cantos dos povos morcego e hemex – espíritos*, Belo Horizonte: MEC/Literaterras/Museu do Índio/INCTI/FUNAI, 2013

Os Tikmũ'ũn, também conhecidos como Maxakali, são um povo indígena originário de uma região compreendida entre os atuais estados de Minas Gerais, Bahia e Espírito Santo. Após inúmeros episódios de violências e abusos, os Tikmũ'ũn chegaram a beirar a extinção nos anos 1940 e foram forçados a abandonar suas terras ancestrais para sobreviver. Os cantos organizam a vida nas aldeias, constituindo quase um índice de todos os elementos que estão presentes em seu cotidiano – plantas, animais, lugares, objetos, saberes – e envolvendo sua rica cosmologia. Grande parte desses cantos,

muitas vezes destinados à cura, é executada coletivamente. O ato de cantar se torna, entre os Tikmũ'ũn, parte integral da vida, porque é através do canto que se preservam as memórias e se constitui a comunidade. Cada membro da aldeia é depositário de uma parte dos cantos, que por sua vez pertence a um espírito – chamado Yãmîy, palavra que também designa os cantos –, convocado e alimentado durante o canto ritual. Todos os cantos, juntos, compõem o universo tikmũ'ũn, que é constituído por tudo que esse povo vê, toca, colhe, come, mata e sente, mas também pela memória de plantas e animais que não existem mais, ou que ficaram nos lugares de onde os Tikmũ'ũn tiveram que fugir para sobreviver. Como comunidade, vivem na língua que ainda praticam e defendem vigorosamente. Cantando.

Nesta segunda aparição no âmbito da 34ª Bienal, após a exposição *Vento,* que ocupou o Pavilhão Ciccillo Matarazzo em novembro de 2020, alguns cantos rituais tikmũ'ũn são incorporados à mostra para servir de contraponto poético e catalisador simbólico para um conjunto de obras que têm entre seus disparadores uma reflexão sobre a floresta como ecossistema a ser protegido, respeitado e temido, no qual as relações inextricáveis entre todos os seres se fazem visíveis ou até tangíveis.

Faz quase sempre escuro quando os Tikmũ'ũn começam a cantar. Seus cantos entram noite adentro, convocam os espíritos de cada ser que compõe o mundo, reúnem o que vemos e o que não podemos ver. No contexto de uma exposição concebida ao redor da necessidade e do poder do canto, tanto num sentido literal quanto metafórico, o exemplo dos Tikmũ'ũn ressoa de modo potente, inclusive do ponto de vista político: em sua prática, o esforço comunitário é constantemente renovado para nomear e assim construir coletivamente um universo. Assim como numa floresta cada elemento é essencial para a sobrevivência dos outros e para o equilíbrio do todo, cada conjunto de cantos é indispensável para que a totalidade seja sempre reavivada e reafirmada. Nenhum dos entes desse rico cosmos pode ficar para trás, a não ser ao custo de perder algo insubstituível – num mundo doente, no qual a necropolítica impera e consolida a indiferença e o descaso como instrumentos de governo, essa lição ressoa de maneira ainda mais urgente.

Este texto, juntamente com os cantos cujo significado ele introduz, compõe um dos *enunciados* que, carregados de histórias marcantes e complexas, pontuam a 34ª Bienal para fazer reverberar, com maior intensidade, algumas das questões que as obras ao redor suscitam.

Vento

14 nov — 15 dez
2020

A 34ª Bienal foi concebida como uma espécie de ensaio aberto, uma exposição em processo. Os trágicos acontecimentos dos últimos meses trouxeram mudanças significativas na coreografia imaginada inicialmente, mas também reforçaram a pertinência de uma mostra constantemente em construção, que reflete sobre si mesma publicamente. A distância entre as obras, muitas delas desmaterializadas, é o traço mais marcante desta etapa da Bienal, que convida o público a olhar não apenas para as obras, mas também para o espaço entre elas, e a ler nesse gesto uma ressonância poética da necessidade de se afastar dos outros e do mundo. Ao mesmo tempo, confiar que poucas obras irão preencher um espaço tão grande é apostar na capacidade da arte de reverberar infinitamente, o que a torna uma ferramenta insubstituível para enfrentar e superar momentos sombrios como os que vivemos.

Em seu filme *Wind* [Vento], a artista norte-americana Joan Jonas registrou os esforços de um grupo de performers para executar uma coreografia na praia de Long Island, em Nova York, em um dos dias mais frios de 1968. Em uma combinação de movimentos ora banais ora enigmáticos, que transitam entre ritual e improvisação, os dançarinos lutam contra o vento, que se impõe violentamente sobre seus corpos. Evidentemente, não era um dia fácil para dançar. Também não era um ano qualquer, e a obra de Jonas, de maneira indireta, talvez aluda mesmo ao vendaval de revoltas e transformações que lufava em boa parte do mundo. O que é certo é que o filme não retrata apenas a performance, ele retrata o vento: o papel dos dançarinos, nesse sentido, é tornar o vento visível. Às vezes é preciso colocar algo no vazio para que ele se revele cheio. Cheio de coisas que não podemos tocar ou segurar em nossas mãos; coisas de que não chegamos a entender a origem ou o funcionamento, mas que definem e regulam a nossa vida, a alimentam e a nutrem. Ou, como uma rajada de vento, a embaralham e a confundem.

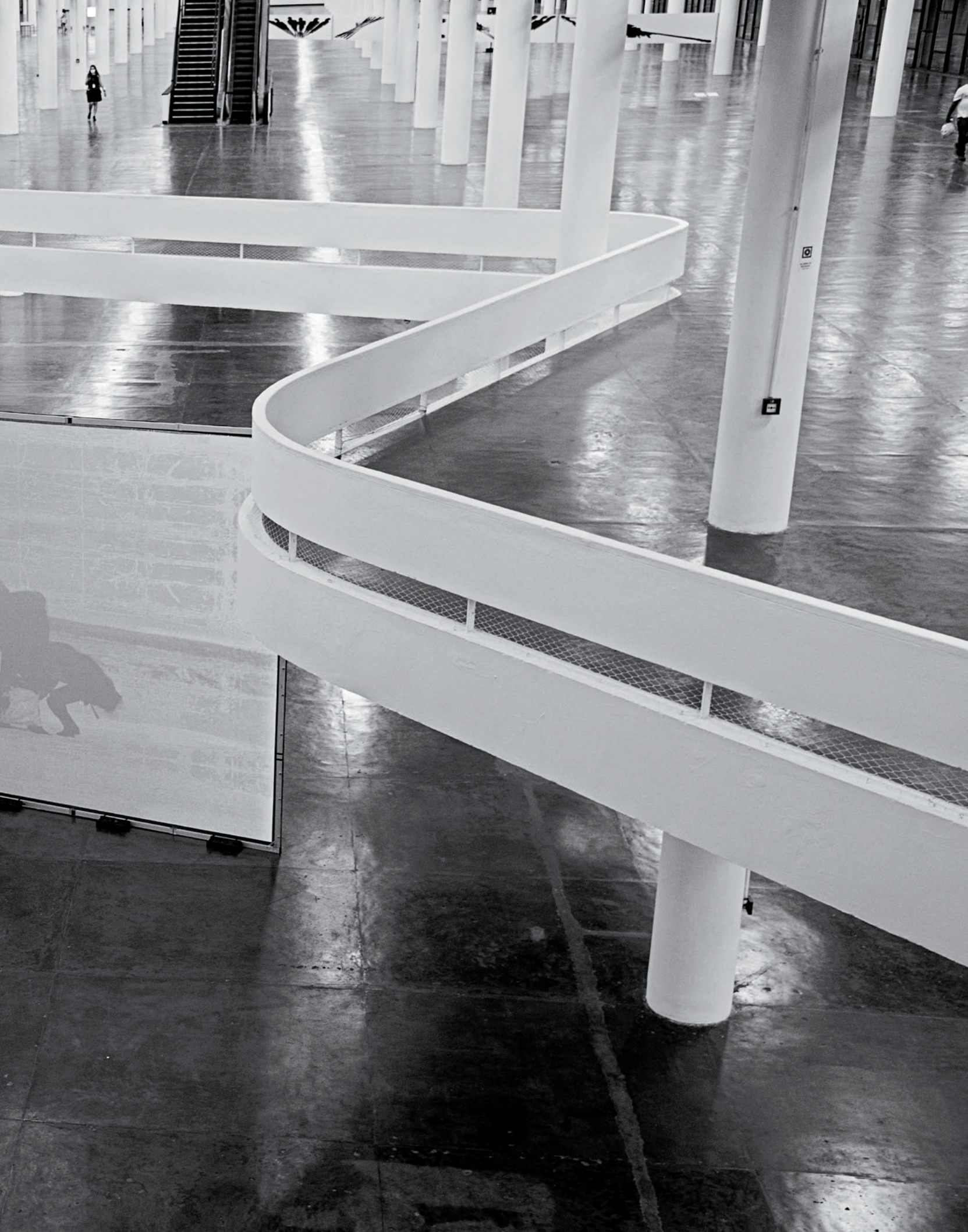
Vento
34ª Bienal de São Paulo
Faz escuro
mas eu canto
ice Shintani
na Adamović
ntonio Dias
ara Ianni
eana Lawson
lurne Rubio
eonore Koch
ala Porras-Kim
cqueline Nova
an Jonas
oki Tanaka
eón Ferrari
uisa Cunha
elvin Moti
usa Michelle Lattiuzzi
eo Muyanga
aulo Nazareth
egina Silveira
mena Garrido Lecca
uko Mohri

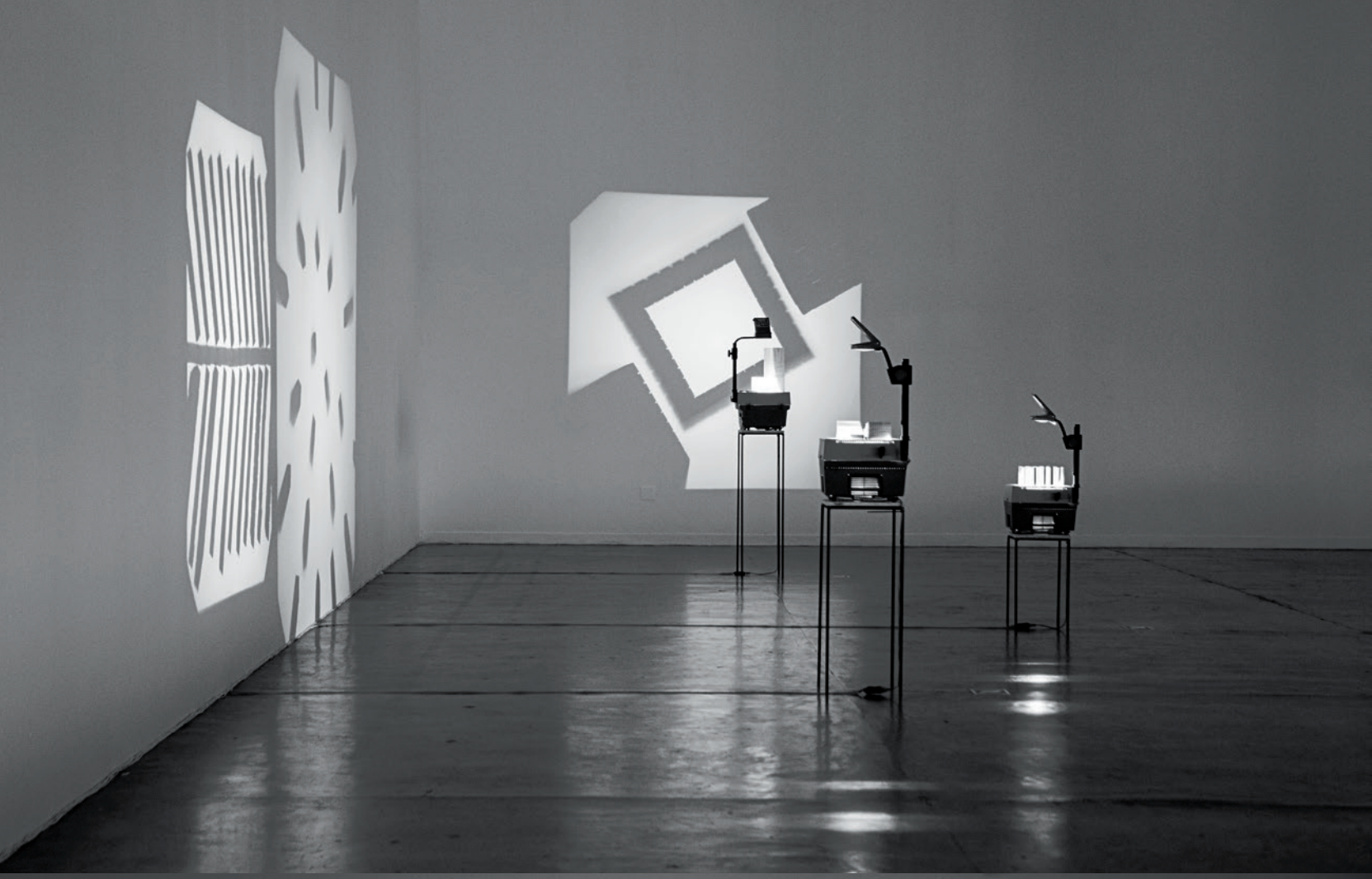
Gala Porras Kim

Whistling and Language Transfiguration (Wal.T), 2022

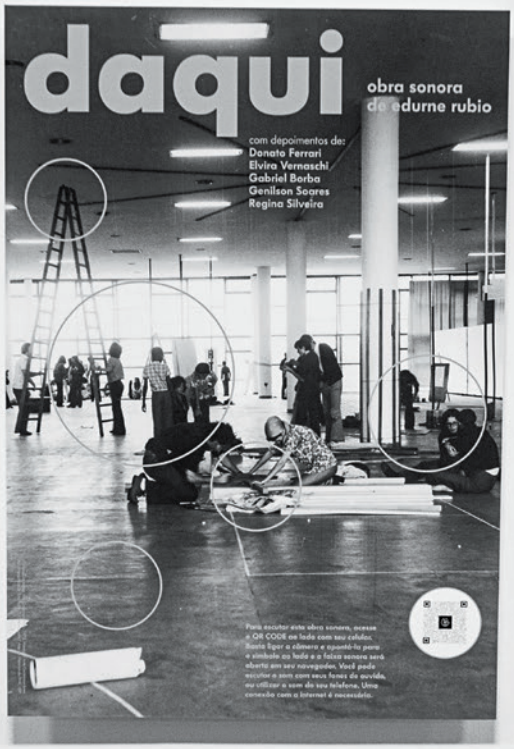
McNamara

ILLUSION





ATENÇÃO


daqui
obra sonora
de edurne rubio
com depoimentos de:
Donato Ferrari
Elvira Vernaschi
Gabriel Borba
Genilson Soares
Regina Silveira
Para escutar esta obra sonora, acesse
o QR CODE ao lado com seu celular.
Basta ligar a câmera e apontá-la para
o símbolo ao lado e a faixa sonora será
aberta em seu navegador. Você pode
escutar o som com seus fones de ouvido,
ou utilizar o som do seu telefone. Uma
conexão com a internet é necessária.

Geralmente encontramos os textos curatoriais de uma mostra concentrados no começo do percurso expositivo. Mas, como dizia Édouard Glissant, *não há começo absoluto. Os começos fluem de todo lado, como rios em errância*, mais ainda numa exposição como esta, que funciona como um ponto de inflexão e sinaliza um ajuste de rumo, não uma interrupção ou mesmo o início de um movimento. Faz sentido, então, que aqui, no final do Pavilhão Ciccilo Matarazzo, haja outro texto, que lança outras luzes ou sombras sobre as mesmas obras que agora encontraremos em ordem inversa; que amplia, aprofunda, confunde e embaralha o que já foi dito, como um eco. Glissant também falava de *eco-mundos*: mundos feitos de ecos e que, como quase tudo em sua poética, estão em constante transformação, até não sabermos mais onde cada palavra se originou, num processo incessante de crioulização e fertilização. O vento carrega o eco, que é ao mesmo tempo a lembrança do que foi dito e sua reverberação futuro adentro. Vento, analogamente, funciona como o índice desta edição da Bienal, no sentido de que aponta alguns dos temas que voltarão expandidos na exposição de setembro do ano que vem, e ao mesmo tempo se refere ao que já aconteceu, assim como o índice constitui, em semiótica, o rastro.

A obra *Insurgencias botánicas* [Insurgências botânicas] foi mostrada pela primeira vez na abertura da 34ª Bienal, há alguns meses, e passou a simbolizar, com sua ênfase no processo ininterrupto de transformação de tudo que é vivo (de uma planta a uma cultura), a estratégia curatorial de conceber a mostra como processo e não como algo cristalizado ou fixo. A luz de novembro não é a mesma de fevereiro; agora cantos tikmũ'ũn ressoam ao redor das plantas, que cresceram, murcharam e voltaram a crescer; a estrutura de policarbonato que delimitava o espaço foi desmontada e parte dela apareceu no térreo, para marcar a entrada desta exposição. Fora daqui, evidentemente, as coisas mudaram ainda mais. Mostrar as mesmas obras mais de uma vez, em contextos e momentos distintos, é enfatizar que nada permanece idêntico: nem uma obra de arte, nem quem olha para ela, nem o mundo ao redor. As obras funcionam, nesse sentido, como os gestos dos performers em *Wind*: têm sua lógica e sua especificidade, são nós de poesia, raiva, memória ou resistência, mas também nos ajudam, simplesmente, a enxergar o que está ao redor, a tocar e ver, se é que isso é possível, o espaço que nos separa e o vento que passa entre nós.

Ficamos em um lugar balançando
os espelhos a paisagem
a tradução de uma peça para interior com ventiladores

era o dia mais frio do ano.
estávamos contando com o vento
A câmera ficou lenta

Eu estava mesmo pensando nas pessoas ao longe
as pessoas com capas e máscaras inclinadas contra o vento
tudo virou uma luta no vento

Traje de espelhos inspirado em Jorge Luis Borges.
Outros trajes e máscaras inspirados no filme *Judex*
(1963), de Georges Franju. Câmera de Peter Campus

de:**roberto fratini serafide** <serafide@yahoo.it>
a:Roger Bernat <rb@rogerbernat.info>
data:1 d'oct. 2019 19:23

Hablando de robos, estoy leyendo un libro extraordinario de Ilias Petropoulos, titulado "manual del buen ladrón". Reflexiones que he deducido de la lectura y que he ido apuntando:

La riqueza del propietario es poder. Pero el botín del ladrón es del orden de la posibilidad. Hermes es el dios de los ladrones porque los griegos reconocían un parentesco extraordinario entre la apropiación indebida y la resignificación indebida. Los artistas de verdad son, en este aspecto, ladrones de manual. Al mismo tiempo, en el ladrón este concepto adéspota y potencializador del botín viene de la mano de una alianza inquebrantable con la materialidad del mundo material. El ladrón se conforma con echarle mano a un botín. El propietario vela por su BIEN y por sus bienes. Por eso mismo, fue un error fundamental, a comienzos del siglo, pretender alinear las artes de la escena (y las artes en general) con la causa proletaria. El error procedía de un diseño del mapa de clases (cuyo principal representante sigue siendo Foucault) hecho de líneas de separación verticales. Según este modelo, en los márgenes del sistema existen grupos desprotegidos. Los artistas, a partir de cierto momento, deliraron con considerarse un grupo "marginal" de este tipo. De hecho, haber aceptado convertirse en metáfora proletaria ha contribuido a fomentar incalculablemente la retorización (y la progresiva destensión) de la causa proletaria. En cambio, la línea que separa el submundo criminal del RESTO de clases, es una línea horizontal y continua. Precisamente esta subcontinuidad (el hecho de que el submundo viva bajo los pies del conjunto de la sociedad y del conjunto de las clases, como una clase de insectos) vuelve extremadamente problemática cualquier aplicación al submundo y a sus crímenes el tipo de actancia política que Marx solía atribuir a las clases proletarias (el proletario de Marx es siempre honrado y ejemplar. Marx aborrece el lumpenproletario). Razón de más para creer que nuestra situación (la de los artistas, digo) fuera mucho más interesante cuando en el imaginario colectivo éramos un apartado específico, o específicamente abyecto, del submundo y del lumpenproletariato. Cuando carecíamos de cualquier forma, literal o metafórica, sucedánea o genuina, de "RECTITUD" (siendo en cambio especialistas del "modo oblicuo"). **Es más: el ser social del ladrón no es determinado por su conciencia (como ocurre con el ciudadano políticamente concienciado). Al contrario, es la conciencia del ladrón la que se ve determinada por su ser social, que es a su vez el producto de una precisa elección (el ladrón pudo no vivir del robo. Pero a partir del momento en que vive del robo, esta condición predetermina todos los desmanes de su conciencia)**. Cualquier artista debería recordarlo: recordar en suma la naturaleza única, extraordinariamente adaptable u oportunista de una conciencia ficcionalmente "fatal" (porque es inherente a una condición totalmente "condicional" –cada uno ha elegido ser artista, aunque esta es la única elección que adquiere la forma de un destino), muy diferente a la naturaleza de subalternidades "incondicionales" (que son las subalternidades heredadas, impuestas o radicales). Precisamente esta adaptabilidad digna del submundo (y dirigida a implementar y perfeccionar el talento por el robo); **precisamente esta frivolidad estructural, es lo que ha permitido a la categoría de los artistas, como a la de los criminales (y de los insectos), una capacidad secular de resiliencia**. O de puterío tóxico. **En algunos de los pintores renacentistas que trabajaron para los papas hay por eso un núcleo de disidencia infinitamente más poderoso que en la gran mayoría de los artistas progre que tutelan como una propiedad su buena conciencia de ser proletarios.** Los artistas dinamitan el statu quo sólo asumiéndolo como un destino ficcional. **Ser nocturnos e insinceros es su mejor manera de sabotear el dogma de la propiedad.** Y ocupan para ello la mejor posición posible.

Beso. Cómo procedemos?

M
1530.3
N935
Pi
Cat. S.N. Mayo 13/83

DONACION: Guy Nova
FONDO: Jacqueline Nova
CENTRO COLOMBIANO DE DOCUMENTACION MUSICAL COLCULTURA

1 (LAMENTO) VOZ DE CONTRALTO

(SOLO)

YA

(DEZPLAZAMIENTO DE ¼ TONO)

(SOLO) (PARLATO) KONO TEMIAT' RO (f)

DILATAR LA DURACION DEL TEXTO
VARIAR LA INTENSIDAD

2 CONTRASTES BRUSCOS DE INTENSIDAD — R

VARIAS VOCES

DIFERENTES ALTURAS

ETKOKUNA

TCHIJA

SI WA

ACH

KARÉKA

BTUARA

TAPE (MATERIAL CONTÍNUO)

3 a) LECTURA NORMAL — b) DILATACIÓN O CONTRACCIÓN X MEDIO DE ↗

(SOLO)

THEY ARE OBJECTS - BODIES WHICH OCCUPY PORTIONS OF SPACE - THEY HAVE SURPASSED FIGURATION, AND EVEN ABSTRACTION - UNCONCEIVABLE WITHOUT THE HUMAN BEING - MADE TO BE ADMIRED - TO BE USED PERCEPTIVELY. THEY CANNOT BE UNDERSTOOD OUTSIDE THE CONTEXT OF MODERN ARCHITECTURE. FROM WHICH THEY TAKE ELEMENTS .....

mf

4 SOLO (PARLANDO)

f

DER PLATZ IST VER — FLUCHT!

mf

DU — DER PLATZ IST VER-FLUCHT!

5

5a

L — A — MMMM MM'É

MMMMMM — SCH

SIRA

RRRI

RRRRR — A

KAR

L — L

AH

MMMM NN

A

KA

N

AMERICA

S — SC

CE (IDEM)

NUMBER 9

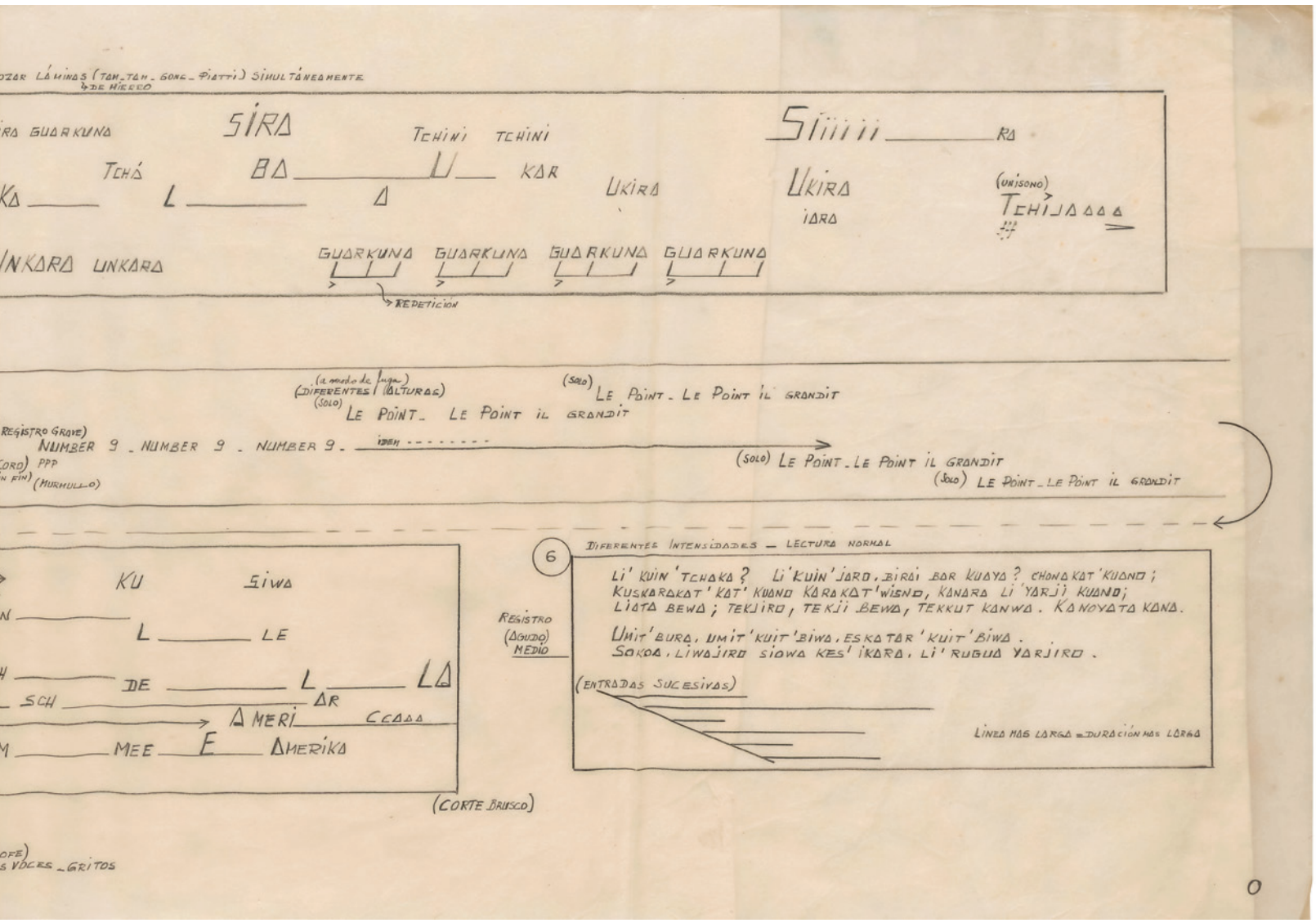
LE PO — IN — T IL GRANDIT (SOBRE i)

INCLUIR TEXTO EN INGLES

OSCILACIÓN

TAPE (MATERIAL IMPULSOS)
CONTRASTES DINÁMICOS
ENTRADAS REPENTINAS

ATAQUES BRUSCOS EN LÁMINAS DE METAL, EN TIMBALES, EN BORDES
MUY POSIBLES INTERVENCIONES DE MOTIVOS INICIALES PERTENECIENTES A LAS CUERDAS - COBRES
ESTOS ATAQUES SERAN DADOS DE ACUERDO A ENTRADAS SUCESIVAS POR EL DIRECTOR (SIMULACRO DE CATÁSTR
DESESPERACIÓN EN LA



LÁMINAS (TAM_TAM_GONG_PIATTI) SIMULTÁNEAMENTE
DE HIERRO
GUARKUNA
SIRA
TCHINI TCHINI
Siiiiii RA
TCHÁ
BA U KAR
UKIRA
UKIRA
IARA
(UNISONO)
TCHIJAAAA
UNKARA UNKARA
GUARKUNA GUARKUNA GUARKUNA GUARKUNA
REPETICIÓN
(a modo de fuga)
(DIFERENTES ALTURAS)
(SOLO) LE POINT_ LE POINT IL GRANDIT
(SOLO) LE POINT_ LE POINT IL GRANDIT
REGISTRO GRAVE)
NUMBER 9 _ NUMBER 9 _ NUMBER 9 _ IDEM
(SOLO) LE POINT_LE POINT IL GRANDIT
(SOLO) LE POINT_LE POINT IL GRANDIT
PPP
(MURMULLO)
KU SIWA
L LE
DE L LA
SCH AR
AMERI CCAAA
MEE E AMERIKA
(CORTE BRUSCO)
6
DIFERENTES INTENSIDADES — LECTURA NORMAL
LI' KUIN 'TCHAKA ? LI'KUIN'JARO, BIRAI BAR KUAYA ? CHONAKAT'KUANO ;
KUSKARAKAT'KAT' KUANO KARAKAT'WISNO, KANARA LI'YARJI KUANO;
LIATA BEWA ; TEKJIRO, TEKJI BEWA, TEKKUT KANWA . KANOYATA KANA.
UMIT'BURA, UMIT'KUIT'BIWA, ESKATAR'KUIT'BIWA .
SOKOA, LIWAJIRO SIOWA KES'IKARA, LI'RUGUA YARJIRO .
REGISTRO (AGUDO) MEDIO
(ENTRADAS SUCESIVAS)
LINEA MAS LARGA = DURACIÓN MAS LARGA
VOCES _ GRITOS
0

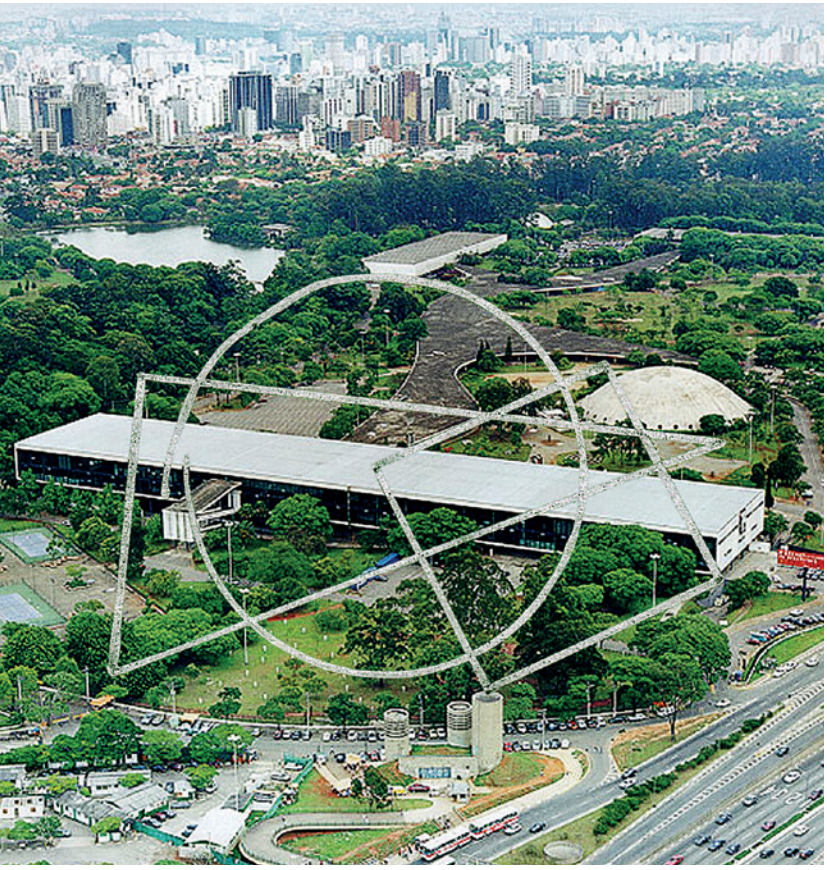
É pura energia.

Quando Senatore trabalha com pessoas da mesma comunidade, realizando ações urbanas coletivas (em *The School of Narrative Dance* [Escola de dança narrativa]), assim como quando faz fotografias ou uma colagem, ou qualquer outro tipo de obra, ela quer influenciar a percepção que cada indivíduo tem de si próprio e da realidade, ativando-o por meio da criação de um "ambiente" energético.
(I. Bernardi)

Ciò che succede, il male che si abbatte su tutti, avviene perché la massa degli uomini abdica alla sua volontà, lascia promulgare le leggi che solo la rivolta potrà abrogare, lascia salire al potere uomini che poi solo un ammutinamento potrà rovesciare.
(Antonio Gramsci, in *La città futura*, 11 fev. 1917)

REET PARADE
IN PICTURES

nós aqui, entre o céu e a terra



13 de março de 2021.

Hoje faz um ano desde o início da quarentena. Ainda está escuro, são quase 5 da manhã.

Escrevo esta carta para te contar do projeto **nós aqui, entre o céu e a terra**, ação a ser realizada como parte da 34ª Bienal de São Paulo. O que de fato acontecerá dependerá das circunstâncias. Ou melhor, se fará por meio delas, pois as circunstâncias são matéria fundamental da ação.

Continua escuro, mas o sol em breve nascerá.

nós aqui, entre o céu e a terra começa com uma revoada de 27 cadeiras. Cadeiras na mesma quantidade de estados do Brasil + Distrito Federal, todas emprestadas por instituições públicas ligadas à saúde, educação, cultura e legislação, situadas nas redondezas do Parque Ibirapuera. Cada cadeira será movida pelas ruas suspensa por 4 longas varas de bambu (3,4m cada) atadas às suas pernas. Cadeiras de escolas, hospitais, assembleias, teatros, bibliotecas, museus, clínicas chegarão pelo alto, uma de cada vez, no Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Seremos 7 pessoas + 1 espelho dupla face realizando as sucessivas caminhadas. E, pode ter certeza, tomaremos os devidos cuidados em relação à pandemia, pois só nos interessa fazer vida na vida.

nós aqui, entre o céu e a terra prossegue com o alinhamento e a firmação dos materiais envolvidos. As 27 cadeiras serão posicionadas no espaço expositivo e, caso queiram, visitantes poderão sentar-se. Elas não são "*objets trouvés*" (objetos encontrados), nem foram criadas para a ocasião – são objetos convidados. Coisa de um tipo muito específico, coisa pública (*res publica*) – nem mercadoria, nem propriedade privada, mas bem comum. Quanto às varas de bambu, trabalharemos com 9 varas no total e posicionaremos 1 dentro + 8 fora do edifício. As 8 de fora serão fincadas no chão do Ibirapuera (2,9m dentro da terra e 50cm fora), e a vara

de dentro ficará suspensa. Tomando como referente o formato retangular e a escala do pavilhão, os 9 pontos escolhidos marcam os 3 vértices de um triângulo, os 4 vértices de um quadrado e 2 pontos diametralmente opostos de um círculo desenhados em sobreposição ao edifício. Uma das varas, a que fica dentro do espaço expositivo, firma, simultaneamente, 1 dos vértices do quadrado + o centro do círculo. Suspensa perto das cadeiras por um cabo de aço a 50cm do chão, é uma linha aérea pendular. E, por baixo dela, no chão, ficará o espelho, cujo formato nasce da intersecção das 3 formas (1 lado curvo, outro diagonal e 2 em ângulo reto). As extremidades de todos os bambus serão envolvidas com cabo de aço em espirais compactas e brilhantes. O mesmo metal estará também nas cadeiras. Colaremos pequenas placas em todas indicando o nome da instituição de origem + o título do projeto + a edição da Bienal.

Está começando a querer começar a amanhecer.

Junto às cadeiras e ao bambu suspenso, teremos fotos da ação de revoada: imagens das ruas, pessoas, espelho, cadeiras e bambus em movimento. E, além delas, 1 imagem aérea do Parque Ibirapuera com triângulo, círculo e quadrado desenhados em prata. Também, imagens do processo de aterramento das varas. Assim, visitantes saberão da localização dos bambus, verão como foram fincados e perceberão as linhas e o campo de força em questão.

Começou a clarear levemente – o dia será azul, mas estou enxergando tudo prata.

Um momento importante do **nós aqui, entre o céu e a terra** será a realização de uma roda de conversa com a participação das cadeiras, de trabalhadoras/es das instituições públicas colaboradoras, artistas convidadas/os e público. Não sabemos se o evento acontecerá virtual ou presencialmente. Mas sabemos que esse encontro será para nos perguntarmos sobre como articular saberes diversos, criar ações interinstitucionais consistentes e trabalhar mais e melhor colaborativamente. Me parece que se não começarmos a desenvolver ações nessa direção, seguiremos confinadas mesmo depois do fim da quarentena. E, penso, está mesmo na hora de artistas contribuírem mais diretamente na criação e implantação de políticas públicas em geral. Esse encontro é uma busca nessa direção.

Raiou o dia. A manhã recém-nasceu. Há luz, cada vez mais luz.

Finalizada a Bienal, **nós aqui, entre o céu e a terra** acaba, mas não acaba. Todas as matérias, alinhadas, firmadas e transformadas pelo campo da arte, seguirão destinos diversos. As cadeiras emprestadas e as fotos sairão numa Kombi de cacimba aberta rumo às suas novas moradas institucionais. Todas serão trocadas: cadeira que veio do hospital, por exemplo, passará a ser da câmara municipal; cadeira que pertencia à câmara passará a pertencer à escola, e assim por diante. A cada entrega, uma foto será dada em agradecimento. Porém, o que será feito com as novas aquisições em cada instituição não cabe a nós dizer – cadeiras, pessoas, imagens, narrativas, forças seguirão fazendo umas às outras. Torcemos para que muita beleza e alianças nasçam daí.

Quanto aos outros materiais, os bambus serão desenterrados, secados ao sol e queimados no Ibirapuera. Os cabos de aço fundidos e transformados em uma esfera compacta que será envolvida em algodão e guardada em uma caixa de madeira. Algodão branco e esfera prata viverão, então, no escuro da caixa. O espelho será enterrado no Parque. E, quem sabe, algum dia será encontrado. Se for, tomara que seja possível ver nele tudo o que ele viu.

Bom dia, forte abraço e seguimos – **nós aqui, entre o céu e a terra**.

Eleonora Fabião

Jacopo Crivelli Visconti,
Paulo Miyada,
Carla Zaccagnini,
Francesco Stocchi
e Ruth Estévez

Correspondência #8
8 jul 2020

Começamos a escrever nossa primeira carta coletiva há mais de três meses, pois achamos que era o momento de dizermos algo juntos. A carta começava com a frase: "Incerteza é uma palavra insuficiente para descrever o estado do mundo durante a pandemia de Covid-19". Não sabíamos aonde a pandemia nos levaria, e ainda não sabemos. Em poucas semanas, entretanto, a incerteza se tornou preferível à certeza da tragédia que está sendo moldada pela crise sanitária e política no Brasil. Acreditamos no papel que a arte pode e deve desempenhar na sociedade, especialmente em momentos como este, quando as experiências que enfrentamos não têm nome e demandam outras linguagens para serem processadas. Mas também estamos cientes de que, no momento, todos os esforços têm que ser voltados para o controle da epidemia e de suas consequências mais extremas.

Costumamos pensar uma exposição como os meses em que um espaço se abre para o encontro entre pessoas e obras de arte, mas, de fato, os encontros começam muito antes. Alguns artistas precisam viajar com antecedência, visitar o lugar, andar pelas ruas e conhecer pessoas; produtores e outros profissionais precisam procurar materiais, comparar serviços, contratar fornecedores; os carpinteiros precisam construir as paredes e pintá-las; os couriers precisam viajar com as obras de arte que só deixam as suas coleções acompanhadas; jornalistas e críticos precisam ver com seus próprios olhos e fazer perguntas. Há, ainda, aqueles que abrem as caixas, que manuseiam as obras com luvas brancas, que as instalam, com cuidado, no seu devido lugar; aqueles que regulam as luzes, instalam e afinam os equipamentos; aqueles que traduzem; os que limpam o espaço; os que pagam as faturas e as diárias de trabalho. Para abrir a 34ª Bienal de São Paulo em outubro, toda essa coreografia teria que ser posta em movimento agora. E isso não pode ser feito, é uma questão de responsabilidade pública.

Juntando-se ao esforço global de segurança e cuidado em relação às recomendações de saúde, os funcionários e colaboradores da 34ª Bienal (arquitetos, arquivistas, artistas, curadores, dançarinos, designers, educadores, escritores, fotógrafos, poetas, produtores e muitos outros profissionais) estão trabalhando remotamente. Continuamos desenvolvendo os detalhes de um evento que acreditamos ser de extrema importância, principalmente neste momento, na medida em que reafirma a arte como esfera pública, com sua capacidade inigualável de dar forma a conteúdos que são fundamentais para nossas sociedades. Assim foi no dia em que a 34ª Bienal de São Paulo começou, em fevereiro de 2020, com a performance de Neo Muyanga, *A Maze in Grace*, e a abertura da exposição de Ximena Garrido-Lecca. Foi um dia bonito, um encontro que as pessoas pareciam estar esperando. O pavilhão se encheu de força, desejo, fúria e esperança. No hiato em que vivemos, não podemos correr o risco de esquecer que, quando as pessoas se juntam, as coisas acontecem.

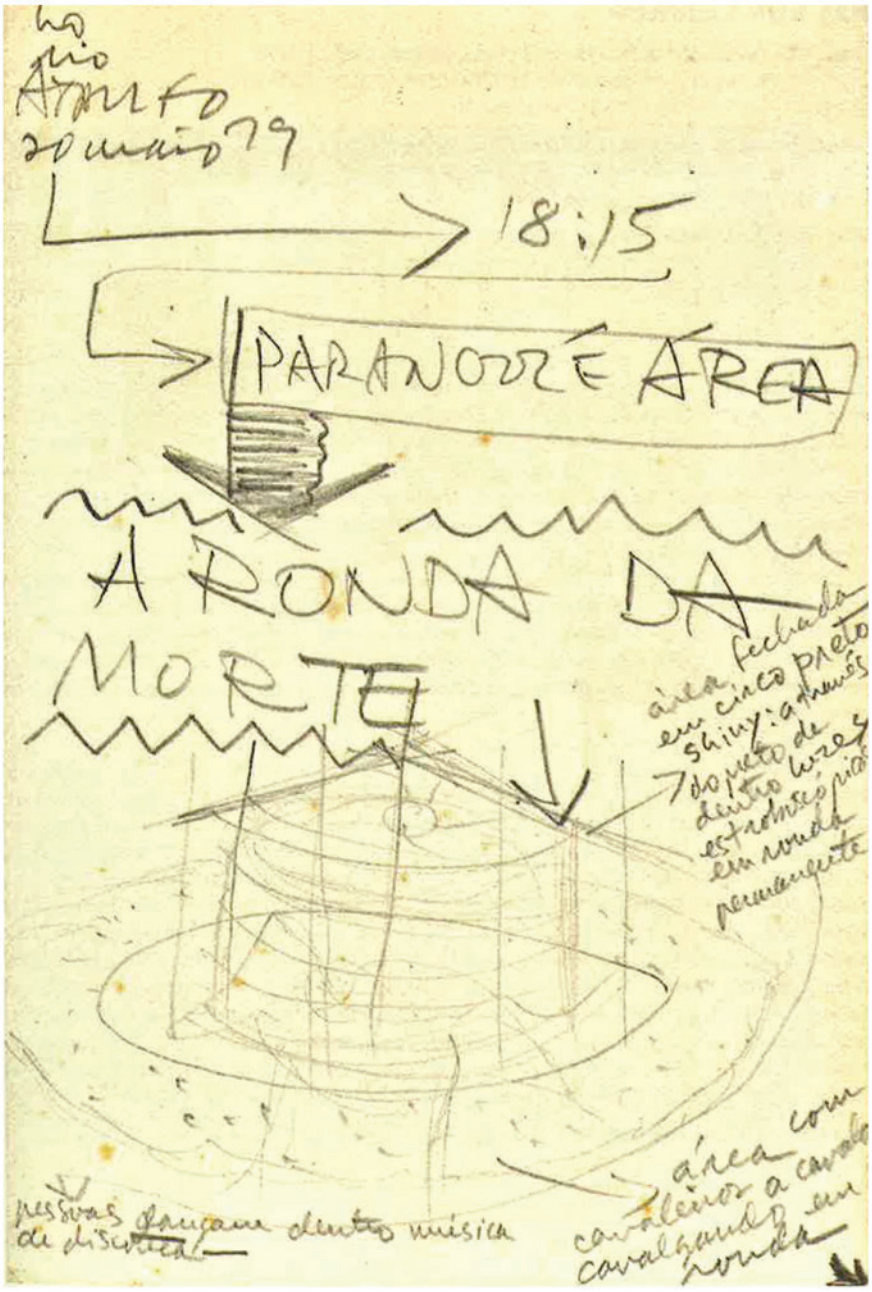
A exposição final da 34ª Bienal ocorrerá em setembro de 2021, um ano depois do que havia sido planejado inicialmente. De agora em diante, lentamente, em ritmos e tons diferentes, continuaremos pensando e construindo a mostra. Coisas acontecerão no Pavilhão Ciccillo Matarazzo e fora dele, através de publicações, diálogos e pesquisas. As exposições individuais de alguns dos artistas participantes da mostra serão abertas em instituições parceiras da cidade. Originalmente pensadas para acontecer simultaneamente, criando um coro, agora tecerão uma sinfonia feita também de silêncios, que só se completará na memória de cada um de nós. *A Maze in Grace* tornou-se a primeira linha dessa sinfonia, desse poema coletivo que levará quase dois anos para ser concluído. A ideia de ensaio, central na concepção da 34ª Bienal desde o início, permite que a construção da mostra seja um momento

Montagem da 6ª Bienal de São Paulo (1961)
Foto: Athayde de Barros / Fundação Bienal de São Paulo

aberto e público, no qual as coisas são apresentadas sem o intuito de serem definitivas ou cristalizadas. A necessidade de repensar o projeto como consequência da situação atual é, portanto, coerente com uma atitude que já nos guiava – uma atitude incorporada na pergunta que nos fizemos de forma constante e recorrente, durante esses meses de trabalho: quais são os cantos e as canções, quais são as formas de arte e as formas de estar no mundo que se tornam possíveis e necessárias em tempos sombrios?

Essa questão é central na concepção da 34ª Bienal desde o seu título, *Faz escuro mas eu canto*. O verso de Thiago de Mello tem nos acompanhado através do aparentemente interminável estado de emergência que vivemos nos últimos anos. Ressoou com novos sentidos sob a luz fatal dos incêndios na Amazônia, pano de fundo trágico e premonitório para as manifestações que se espalharam pelo mundo contra a persistência de formas estruturais de racismo e preconceito, da desigualdade, de modelos de desenvolvimento não sustentáveis e da destruição programática do planeta como o conhecemos. O verso parece ainda mais apropriado agora, diante do novo coronavírus que torna essa realidade mais evidente e extrema. Agora, mais do que nunca, não podemos nos esquivar de olhar atentamente para dentro da escuridão de nossos tempos. Mesmo atravessá-los com os olhos bem abertos talvez não seja suficiente. Queremos transformar essa travessia em uma canção – uma canção que pode ser solitária ou coletiva, sussurrada ou gritada. E não nos deixemos enganar, é preciso coragem e força para cantar agora, junto e apesar de um mundo que parece dar tão pouco valor à vida de tantos, que segue desconsiderando obscenamente o bem comum em prol da manutenção de privilégios individuais.

Ainda estamos ensaiando nossas canções. Novos ajustes serão necessários, novas ideias surgirão, serão desenvolvidas e modificadas e talvez se transformem em algo que não poderia ter sido concebido antes disso tudo. Este pode – deve – ser um momento de aprendizado. Diante da crise econômica que inevitavelmente derivará da pandemia e que certamente impactará o sistema de financiamento da arte e da cultura, podemos repensar e transformar práticas e modelos de trabalho que dependem de grandes despesas de recursos naturais e humanos. Qualquer que seja o tamanho dos desafios que tenhamos pela frente, estamos comprometidos em assegurar um espaço para o exercício da liberdade, para o desvelamento de novos significados do que se presumia entendido, e para a resistência a qualquer imperativo que afirme ser proibido ou impossível cantar.



Hélio Oiticica. Esquema para o projeto do *Parangolé-área: A ronda da morte*, maio, 1979

Hélio Oiticica, artista formado no ambiente experimental do Rio de Janeiro da década de 1950, sempre buscou romper os limites das linguagens tradicionais para se aprofundar na experiência da arte como parte integrante da vida coletiva. Oiticica viveu em Nova York durante os anos documentados como os mais violentos do regime militar, aqueles que sucederam o Ato Institucional Nº 5 (AI-5) de dezembro de 1968. De volta ao Brasil em 1978, testemunhou a incompletude e as contradições da distensão "lenta, gradual e segura" da ditadura, prometida pelo então presidente, o general Ernesto

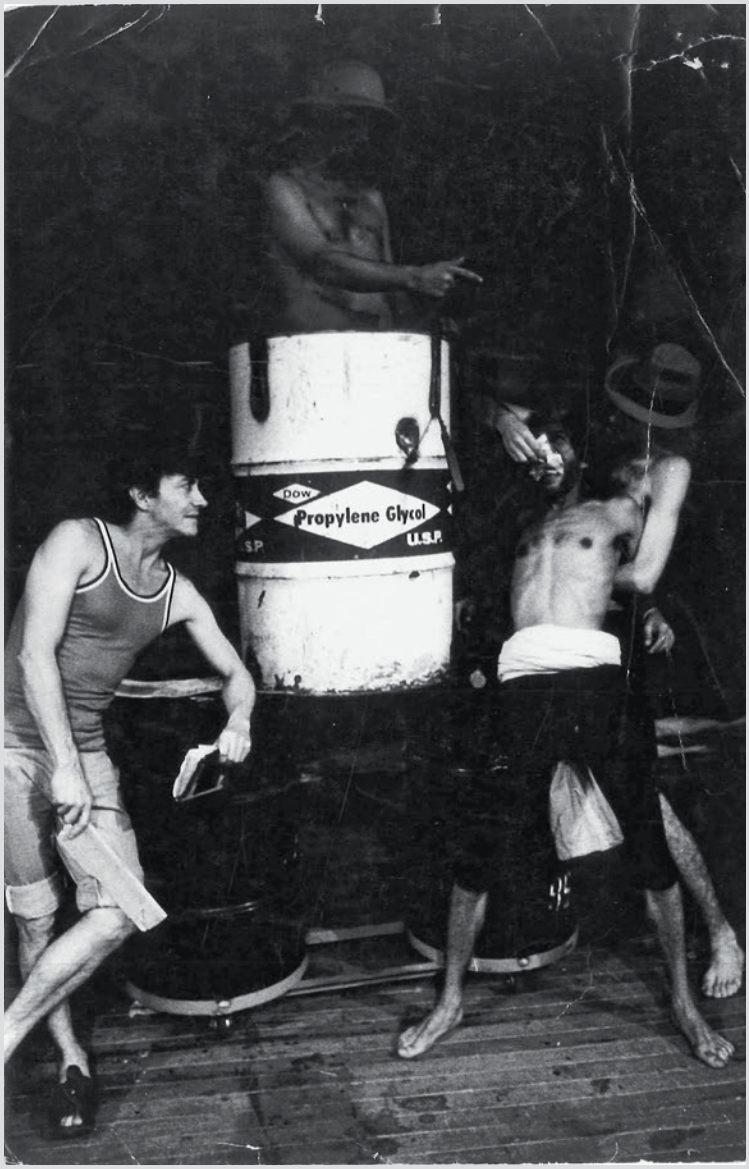
Geisel. Em uma entrevista feita após seu retorno, o artista falou sobre a tristeza de perceber que já não poderia encontrar muitos dos amigos que havia feito em meados da década de 1960 no samba e nas favelas do Rio, atribuindo essas ausências ao aniquilamento sistemático de uma parcela da população por parte do Estado: "Sabe o que eu descobri? Que há um programa de genocídio, porque a maioria das pessoas que eu conhecia na Mangueira ou tão presas ou foram assassinadas".

No ano seguinte, abalado pela brutal execução de mais um de seus amigos, Oiticica escreveu para a fotógrafa Martine Barrat uma carta em que descrevia um "parangolé-área" chamado *A ronda da morte*. No formato de uma tenda de circo negra, teria luzes estroboscópicas e música tocando em seu interior, um ambiente convidativo para que as pessoas pudessem entrar e dançar. Enquanto a festividade se desenrolasse no seu interior, o perímetro da tenda seria cercado por homens a cavalo, que dariam voltas em torno dessa área emulando uma ronda. A música no interior embalaria o risco iminente que estaria do lado de fora, alusão direta ao estado de vigilância e violência que persistia apesar da aparente normalização do cotidiano.

No contexto atual, em que notícias como as que abalaram Oiticica ainda se repetem com frequência alarmante no Brasil e no mundo, planejou-se realizar essa ação pela primeira vez como parte da programação da Bienal, que teria ocorrido ao longo de 2020. A Covid-19 impediu essa concretização, mas não diminuiu sua relevância. *A ronda da morte*, assim como a impossibilidade de realizá-la, segue sintetizando a perversidade da simulação de normalidade enquanto transcorrem genocídios e apontando para o modo como fluxos e dinâmicas históricas não se encerram dentro das periodizações que se encontram nos livros. Da mesma forma, obras que já haviam sido exibidas em Bienais passadas são reapresentadas agora, porque o presente mobiliza a oportunidade de revisitar o seu sentido original, ou mesmo de reelaborá-lo. O passado vive no presente, constituindo desafios e inspirando lutas que serão fundamentais para a construção do futuro.

Este texto, juntamente com a carta que ele descreve, compõe um dos *enunciados* que, carregados de histórias marcantes e complexas, pontuam a 34ª Bienal para fazer reverberar, com maior intensidade, algumas das questões que as obras ao redor suscitam.

VLORA


DOW
Propylene Glycol
U.S.P.

NOMADS
NEW YORK

Ruth Estévez
conversa com Teresa Ralli e
Miguel Rubio, membros fundadores
de Yuyachkani

Uma declaração de intenção

O ano de 2002 foi particularmente relevante para o Peru, pois seria o início de um despertar da consciência coletiva em torno do conflito armado; uma guerra sangrenta que durou mais de duas décadas (1980-2001) gerando um cenário de terror e violência que acabaria com a vida de milhares de pessoas, especialmente nas comunidades andinas mais pobres e desfavorecidas do país. Esse conflito confrontou o governo peruano e as forças armadas com o grupo terrorista Sendero Luminoso,[1] criando um estado de exceção sem precedentes.

A Comissão da Verdade e Reconciliação (2001-2003) [CVR][2] foi uma iniciativa do governo de transição do presidente Valentín Paniagua que propôs, em primeiro lugar, criar um espaço para a memória, onde o Estado peruano reconhecesse suas responsabilidades. Só assumindo os fatos poderia ser estabelecida uma política de solidariedade e justiça para com as vítimas. Entre todas as ações desenvolvidas, é importante destacar as Audiências Públicas: uma espécie de assembleia aberta que apresentava os testemunhos dos afetados pela violência perante os comissionados. Era a primeira vez que se ¨cedia a palavra¨ a eles com o firme propósito de transmitir suas histórias, marcadas pelo abuso e pelas violações. As audiências restauraram parcialmente o direito de "falar", confrontando vigorosamente a história oficial do regime ditatorial presidido por Alberto Fujimori (1990-2000). Um governo que, como participante do massacre, havia se proclamado defensor e garantidor da paz.

A negação da palavra e do direito de autodeterminação das populações rurais andinas e dos setores populares mais pobres não era exclusiva do período da guerra interna. O estado de marginalidade remonta à era colonial, resultado de uma organização social que os tinha levado a um estado de miséria e abandono, sem o direito de trabalhar sua própria terra, impedindo o acesso aos recursos mais básicos e desvalorizando sua cultura e tradições. Nesse espectro, ceder a palavra não era apenas um trabalho governamental, mas deveria abranger a sociedade peruana como um todo, dissolvendo progressivamente estruturas de poder em relação com o racismo e a exclusão.

Entre todos aqueles que pacientemente esperavam para fazer parte das audiências públicas do CVR estava Alfonso Cánepa, personagem representado por Augusto Casafranca, um dos membros do Grupo Cultural Yuyachkani (1971-). Esse personagem era o protagonista de *Adiós, Ayacucho*, uma peça do Grupo criada nos anos 1990 e baseada no romance homônimo de Julio Ortega.[3] Alfonso Cánepa era um camponês indígena morto, massacrado e mutilado, que decidiu viajar a Lima para denunciar o presidente da República, responsabilizá-lo por sua morte e exigir que lhe devolva os seus ossos. No meio das audiências da CVR, Yuyachkani, através do personagem de Cánepa, dirigiu-se àqueles que foram considerados diretamente responsáveis por sua morte, exigindo um sepultamento digno. Esse personagem deixou de ser uma voz individual e se tornou uma voz coletiva, aceita pelos participantes que viram em Cánepa o ser querido desaparecido.

A história do Grupo Cultural Yuyachkani é uma história sobre escutar. "Yuyachkani" é uma palavra que na língua quíchua significa "estou pensando", "estou lembrando". Uma metáfora que com seu trabalho ajudou o Grupo a transmitir o sincretismo das teatralidades encontradas nas tradições peruanas, aprendendo com os contextos sociais e culturais que foram forjados na resistência, apesar das condições históricas adversas. Ao longo dos seus cinquenta anos de história, o Grupo foi capaz de saltar do palco à rua e vice-versa, criando através de suas obras uma genealogia da história recente do Peru: desde as lutas dos trabalhadores e camponeses nos anos 1970 e a recuperação do andino, até o desespero e a demanda por justiça durante toda a guerra interna. E nos últimos vinte anos, acompanhando o processo iniciado pela CVR a partir do Relatório Final apresentado em 28 de agosto de 2003 numa cerimônia realizada no Palácio do Governo. O evento mostrou os nove volumes detalhando os acontecimentos ocorridos durante as duas décadas desse período complexo e doloroso do Peru. A partir do Relatório, uma nova etapa foi aberta para Yuyachkani, na qual a construção da memória seria discutida e confrontada: existe uma única memória, ou há muitas memórias? Existe realmente uma dicotomia binária de pessoas culpadas e inocentes?

Para Yuyachkani, o teatro popular não consiste em "dar voz aos que não a possuem". Pelo contrário, a ideia é "ouvir as diversas vozes da sociedade e devolvê-las artisticamente ao seu local de origem".[4] A importância dessa oralidade reside profundamente no ato de ouvir

1

O Partido Comunista do Peru – Sendero Luminoso (PCP-SL) foi criado em 1970 como uma facção dissidente do Partido Comunista (PCP), liderada por Abimael Guzmán, professor de filosofia da Universidade de Ayacucho. De acordo com o relatório do CVR, o Sendero Luminoso foi responsável pela maioria das vítimas da guerra interna, resultando na morte de pelo menos 31 mil pessoas entre 1980 e 2000.

2

A Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru (CVR) foi criada em 2001, durante o governo de transição de Valentín Paniagua e após a fuga do presidente Alberto Fujimori para o Japão. O principal objetivo da CVR era investigar as violações de direitos humanos e os crimes perpetrados entre maio de 1980 e novembro de 2000 pelo Estado peruano e pelos grupos subversivos Sendero Luminoso (SL) e Movimento Revolucionário Tupac Amaru (MRTA).

3

Originalmente publicado em 1986, *Adiós, Ayacucho* é um romance do escritor peruano Julio Ortega que aborda a violência da guerra interna no Peru.

4

Miguel Rubio, *Memoria*, 1989.

como forma de autorizar o orador: um sujeito que enuncia e se transforma na narrativa, criando finalmente uma nova história.

RUTH ESTÉVEZ: Vamos começar pelo início. No Peru, na década de 1970, houve uma ascensão de partidos revolucionários de esquerda, como o Movimento de Esquerda Revolucionária (MIR, pelas suas siglas em espanhol) e a Vanguarda Revolucionária, que defendiam a mudança social diante da ditadura nacionalista militar e estavam interessados em promover a ação direta nas comunidades. Vocês foram militantes nesta última, trabalhando entre a representação teatral e o ativismo. Como foram esses começos na militância política?

TERESA RALLI: A primeira peça que criamos foi chamada *Puño de Cobre* (1979) e encenava de forma documental a greve dos trabalhadores mineiros de Cobriza, de propriedade da Cerro de Pasco Copper Corporation. Essa greve levou a um massacre perpetrado pelo Sinchis, um destacamento policial especializado. Fizemos entrevistas com os mineiros presos estabelecendo um contato afetivo, de sensibilidades, vozes e ações conjuntas. A partir daí, cumprindo um compromisso com as bases mineiras, saímos para as aldeias e assentamentos mineiros para levar nossa peça e contar o que realmente tinha acontecido na mina.

Chegar a cada local, compartilhar os seus pequenos espaços, conversar, falar em quíchua, fazer parte dos seus momentos decisivos em uma assembleia foi primordial para nosso processo de criação futura. Nosso trabalho tornou-se significativo quando os mineiros viram a sua própria vida e história exposta na sua frente. Uma experiência intensa e indescritível, em que a emoção e a sensibilidade foram adicionadas à análise social.

Nossa militância na organização Vanguarda Revolucionária foi uma consequência natural do caminho que tínhamos tomado. Converter-nos em militantes nos pareceu essencial para dar forma à ideia que nos animava: contribuir para a mudança social através do teatro, e fazê-lo dentro de uma organização que apostava nessa mudança e lutava diretamente por ela.

A partir daí, tínhamos vontade de fazer um trabalho comprometido com as lutas do movimento popular. Foi assim que formamos Yuyachkani. Escolhemos um nome em quíchua, mesmo que nenhum de nós o falasse naquela época e ainda não tivéssemos conhecimento das culturas ancestrais e de suas manifestações atuais. Para nós, foi uma primeira declaração de intenção.

RE: Naqueles primeiros anos de filiação ao partido, juntamente com seu reconhecimento paulatino da realidade social em diferentes comunidades, vocês sentem que precisam de uma área de liberdade criativa. Em que ponto vocês percebem que a militância política pressiona ou dogmatiza suas formas de expressão como indivíduos e agentes artísticos? Como foi a sua transição para uma formação independente e dedicada ao trabalho artístico?

TR: O essencial foi o encontro com um país escondido aos nossos olhos de pequenos burgueses, imenso e cotidiano, que não era um conceito, nem um texto escrito. Eram homens e mulheres que lutavam e contavam suas vidas, que dançavam a história com seus corpos.

Nossa saída do partido foi ocorrendo gradualmente. Nunca houve ruptura, foi um afastamento das estruturas operacionais. Em 1978, participamos pela primeira vez do Encontro Internacional de Teatros de Grupo Ayacucho, que reunia grupos teatrais de vários países da América Latina e da Europa. Se queríamos uma mudança social da arte, tínhamos que ser bons em nosso ofício. Não queríamos ser uma presença que apenas ativasse e convocasse manifestações políticas, ou ser a primeira performance do programa: o número artístico, separado de todo o resto.

Muitos elementos propiciaram nossa evolução como criadores e ativistas ao mesmo tempo. Descobrimos gradualmente um movimento de insurgência teatral na América Latina, com uma postura independente diante da herança colonial da cultura e com pesquisas sobre o que mais tarde seria chamado de Criação Coletiva.[5] Foram anos antes de conhecê-los diretamente e ver seus trabalhos, mas já os tínhamos lido e aprendemos muito com eles: Santiago García e La Candelaria, Enrique Buenaventura e o Teatro Experimental de Cali, Augusto Boal e o Teatro do Oprimido no Brasil, entre outros.

RE: Nas memórias do Grupo vocês falam sobre a relação direta com as pessoas nas comunidades mineiras e camponesas e também com os habitantes de bairros populares. Seria interessante entender como foram criando o seu próprio imaginário, desde uma posição que era no início mais

5

A Criação Coletiva surgiu na década de 1960, buscando um verdadeiro teatro latino-americano para suprir a ausência de uma dramaturgia que atendesse às necessidades da região, iluminada em seus primórdios pela Revolução Cubana. O ator tornou-se um pesquisador envolvido com os problemas que iria desenvolver, propondo soluções cênicas.

Apresentação de *Adiós, Ayacucho*, 2001

teórica e distante da realidade, a um entendimento experiencial e sensível.

MIGUEL RUBIO: O vínculo foi gerado de maneira orgânica ao viajar pelo Peru, entre as teatralidades das culturas que tanta fascinação geravam em nós e a fé que estava por trás de sua realização. Do ponto de vista da vida urbana, essas expressões culturais costumavam ser exotizadas fora de seu contexto original. Na palavra "folclore" há uma conotação pejorativa. Reconhecer essas manifestações culturais tem sido parte essencial do processo, inicialmente muito intuitivo e assumido para comunicar em registros que pudessem ser reconhecíveis por esses novos espectadores aos quais queríamos chegar.

RE: Em relação às suas próprias metodologias de trabalho, sei que a música, a dança e a poesia foram elementos dramatúrgicos importantes que convergiam com as sabedorias populares. De que forma essas disciplinas ajudaram a aproximar-se, compenetrar-se e a integrar-se com o público que desejavam atingir?

MR: Sim, primeiro foi a música e o canto; aprender a cantar e a tocar instrumentos foi indispensável para gerar aproximação. As danças tradicionais surgiam nas reuniões comemorativas depois dos eventos ou apresentações do grupo. Por conta das terras que foram tomadas no sul andino, na província de Andahuaylas (1974)[6] e os depoimentos recebidos, começamos o processo da nossa peça *Allpa Rayku* em registro dançado. Essa primeira abordagem se chamou *Pelo caminho de Andahuaylas*. Depois incorporamos músicas compostas pelos "Comitês de distração" que havia em cada terra tomada, onde se arranjava uma canção em forma de hino comemorativo.

Com o passar do tempo, esse vínculo nos revelou a dimensão espiritual que essas formas sustentam e que se relaciona com a gratidão à mãe terra e às divindades tutelares que tornam possível o encontro com tudo o que está vivo na natureza. Isso bem merece ser celebrado, daí a importância da dança e da festa.

RE: ... e tudo isso levou também ao distanciamento do texto literário.

MR: Eu diria que desde o começo assumimos que a escrita literária não podia ser o único componente dramatúrgico; mais ainda, nos dissociarmos da noção do teatro como gênero literário foi uma bandeira de luta para escrever com o corpo, com a música, com a dança. Indagando muitas outras possibilidades de escritas, entendendo o texto como trama, tecido, tear. Descobrir as narrativas dos corpos que dançam, como alguma vez sinalizou Eugenio Barba,[7] tem sido aproximarmo-nos a outra dimensão de comunicação, a partir da escrita no corpo codificado, da memória que guarda, objetivo de trabalho que temos incorporado ao nosso treinamento.

TR: Por exemplo, quando tiveram lugar os acontecimentos da greve mineira de 1971, decidimos que deveríamos conhecer mais do que tinha acontecido realmente. E foi aí que começamos a procurar os mineiros presos e a conectar-nos com famílias e mulheres para poder contar uma história de injustiças. Desde o início, a Criação Coletiva foi o caminho. Se não havia uma peça que falava disso, tínhamos que criá-la e escrevê-la entre todos. Foi uma resposta perante a carência. Acrescente-se a tudo isso a formação política que estávamos desenvolvendo, que nos distanciava das companhias teatrais tradicionais e de suas estruturas para montar as peças. Não precisávamos de um diretor que dirigisse, e também não iríamos pedir para um escritor que escrevesse um texto.

Nossa prática buscava o "critério da verdade", fosse a prática do estudo, do encontro com comunidades de trabalhadores, da busca de professores que nos iluminassem com o conhecimento. Hoje em dia, para nós, são muitos os elementos que conformam essa noção de criação coletiva. Talvez o mais profundo seja que o nosso grupo é em si mesmo uma criação coletiva, somos uma comunidade unida pelo ideário que toma forma quando criamos juntos num espaço, cada um no seu papel.

RE: Teresa falava há pouco da importância dos encontros teatrais e de certos criadores dos anos 1970 que foram fundamentais para determinar uma forma de criação própria na América Latina. Trocavam-se conceitos por outros conceitos e práticas dentro dos diversos grupos da região, com relação ao que estava acontecendo também nos Estados Unidos e na Europa. Por exemplo, a presença do Odin Teatret e de Eugenio Barba em torno de conceitos como o "Terceiro Teatro",[8] para falar um pouco de um teatro que escapava das noções estilísticas e das escolas de teatro tradicional, vinculado à realidade. Um teatro que devia sobreviver à margem. Como surgem esses referentes e quais foram os intercâmbios e diferenciais que apareceram?

6

"Em 5 de julho, Lino Quintanilla liderou o movimento camponês em Andahuaylas que 'tomou' as terras de várias fazendas, denunciando que seus proprietários estavam vendendo máquinas, ferramentas para trabalhar a terra e terrenos para vários comerciantes e parentes. Quintanilla e os líderes camponeses questionaram o fato de que a reforma agrária não chegara a Andahuaylas e se manifestaram para 'acelerar' a reforma por iniciativa deles mesmos. Isso foi chamado de 'reforma dentro da reforma' e colocou o governo em uma situação complicada, já que os camponeses passaram a dividir a terra por seus próprios critérios e, na opinião pública, começou a ser dito que o processo estava se alastrando. O governo, no entanto, mobilizou rapidamente seus funcionários para evitar que essas iniciativas se expandissem para outras províncias." Linha do tempo desenvolvida pelo IEP, Instituto de Estudios Peruanos. Disponível em: lineadetiempo.iep.org.pe/public/. Acesso em: 15 jul. 2021.

7

Dentro das metodologias de antropologia teatral de Eugenio Barba (Brindisi, Itália, 1936), fundador do Odin Teatret, "o ator é pensado como um ator-dançarino, e o teatro é teatro-dança; desse modo o foco é aberto, as possibilidades de expressão são mais amplas e, ao mesmo tempo, as tarefas do ator estão localizados na área da dança. O treinamento demanda a unificação do corpo com a mente, pois na tradição teatral o ator pode ser entendido como aquele que repete um texto virtuosamente. Por outro lado, essa conexão profunda com seu corpo-mente permite que ele desenvolva a vida no palco".

8

"O Terceiro Teatro vive à margem, muitas vezes fora ou na periferia dos centros e das capitais da cultura. É um teatro de pessoas que se definem como atores, diretores, pessoas do teatro, em geral sem ter passado por escolas de formação ou treinamento teatral tradicionais e, portanto, não reconhecidos como profissionais". Eugenio Barba, *Teatro - Soledad, Oficio y Revuelta*. Buenos Aires, Catálogos, 1997, pp. 203-205.

MR: Bertolt Brecht é provavelmente o dramaturgo europeu mais influente no teatro latino-americano no século 20. Para nós, foram importantes não apenas suas peças dramáticas, mas também seus escritos teóricos, sua poesia, bem como as músicas que fez com seus célebres colaboradores, Hans Heisler e Kurt Weill. As tentativas de nacionalizar ou "latino-americanizar" Brecht têm sido uma constante entre os teatrólogos do continente, não sem complexidades, por sinal. A discussão que ele propôs com o teatro aristotélico tem sido essencial para reforçar entre nós a ideia de teatro como construção cultural.

Como você diz, Eugenio Barba foi também um vínculo fundamental. Seus aportes da antropologia colocavam como centro o ator, ou seus princípios de treinamento para cultivar uma cultura pessoal. Barba também foi a ponte com as teatralidades da Ásia. Isso expandiu o nosso horizonte para encontrar equivalentes nas nossas culturas tradicionais, nas nossas teatralidades ancestrais e contemporâneas. No entanto, quando conhecemos Barba e o *Odin Teatret* da Dinamarca, em 1978, nós o recebemos com muito receio e sentimentos conflitantes. Por um lado, reconhecíamos seu estupendo trabalho técnico e o bom relacionamento com os espectadores nas trocas que efetuavam. Mas estávamos muito focados num discurso cênico em que o componente político explícito era latente na resposta a uma crise permanente. A proposta do Odin nos gerava rejeição, não nos sentíamos completamente identificados.

No início dos anos 1980 aconteceu o primeiro encontro de teatrólogos da América Latina e do Caribe em Havana, onde foi muito importante compartilhar com os mestres fundadores o que chamamos uma moderna tradição do teatro latino-americano, sustentada no teatro de grupo, na criação coletiva e na cultura de ator. Em Cuba estiveram Santiago García, Enrique Buenaventura, Atahualpa del Cioppo, Sergio Corrieri, entre tantos outros.

RE: Imagino que suas metodologias de trabalho também tenham mudado através da experiência e que não haja um método único para vocês, sobretudo como resposta direta a momentos políticos e sociais concretos.

TR: O que subjaz de mais valioso em cada processo é fazermos perguntas, não dar tudo por resolvido. O que fomos construindo são termos que se converteram em noções, conceitos: a acumulação sensível, o treinamento geral e o treinamento aplicado, a improvisação, a investigação em livros e entrevistas, bem como a análise a partir dos nossos olhos que enxergam a realidade cotidiana, e o corpo que explora o espaço. A independência para preparar o material e compartilhá-lo depois com o diretor, ou com todos. A ação como ponto de partida antes da fundamentação, os elos que agrupam ações, as fontes, tanto pessoais quanto do ofício, humanas e sociais, que alimentam as dramaturgias.

RE: Com relação a todos os depoimentos que utilizam para a criação de suas peças, em algum momento vocês se viram superados pela realidade ou pelo dilema de não poder apresentar o irrepresentável?

TR: O período de violência interna no nosso país se intensifica e irrompe no início da década de 1980. Isso nos leva a criar uma peça que revela as entranhas da violência social, os responsáveis, os inocentes; acho que esse processo é o mais duro que experimentamos como grupo, como coletivo humano. Como iríamos falar de violência se a tínhamos entre nós desde que acordávamos até quando íamos dormir? Estava tão perto que não podíamos tomar distância. Tudo o que fizéssemos no palco empalideceria perante a complexidade do panorama da violenta crise social e política na qual estávamos imersos.

Levamos três anos para encontrar o caminho para criar uma peça que sentíamos necessária por nós e também para nós. E, assim, essa vida dura nos deu um golpe, contraditoriamente nos abriu um caminho de investigação dramatúrgica no qual enfocamos um personagem mitológico popular muito antigo, o Pishtaco, um ser que rouba a gordura das pessoas. Esse mito pode ser rastreado já no início da invasão espanhola e da colônia, e nesse período de guerra interna renasceu entre alguns povos da serra. Falava-se que Pishtaco tinha reaparecido e era culpado pelos cadáveres que se acumulavam na periferia das aldeias. A partir desse mito, e dos depoimentos de uma mãe sobrevivente do massacre no povoado de Soccos, e de outras fontes, fomos criando a história de um pai com suas filhas, que procuravam o "Milho da Vida" e que, nessa procura, enfrentavam simbolicamente as forças escuras que atacavam a comunidade. Uma peça criada em registro mítico para poder falar da violência do presente. Contemporânea, mas ao mesmo tempo antiga: *Contraelviento* (1986).

Fotografia da encenação de *Allpa Rayku*, 1979. Arquivo Yuyachkani. Cortesia do Grupo Cultural Yuyachkani

RE: Vocês trabalharam muitas vezes também nos bairros, ruas, e têm feito manifestações públicas onde o protesto e a ação artística se entrelaçam. Igualmente têm realizado oficinas e têm se envolvido em associações de mulheres, grupos marginais, com o objetivo de utilizar o teatro também como ferramenta pedagógica. Existe uma diferença entre o trabalho de campo mais pedagógico e em comunidades, e a encenação de suas peças? Como se complementam?

MR: Tenho a imagem de nosso teatro como um rio que corre entre duas margens: a do teatro comunitário e a do teatro de laboratório propriamente dito; esse correr entre as margens é o que integramos nas nossas práticas. Nada do que fazemos na sala é resultado somente do confinamento entre quatro paredes; nosso teatro nasceu e cresceu com o mundo de fora, com os movimentos sociais – não me refiro somente às apresentações, senão às propostas conjuntas de trabalho. A primeira coisa que fizemos como grupo, há cinquenta anos, foi uma escola de teatro num bairro periférico de Lima chamado El Agustino.

TR: O trabalho pedagógico é um tema interessante, que tem tido um longo processo. Nesse sentido, gostaria de falar da presença das mulheres no grupo e também do trabalho com coletivos de mulheres. Você já sabe que o grupo foi misto desde o início. As mulheres sempre tiveram uma forte presença, e trabalhamos com equidade em vários campos. Estou falando do ano de 1971, momento em que ainda não havia o grande movimento de mulheres no Peru e no mundo.

Nossos encontros com mulheres no campo, das comunidades para onde temos viajado constantemente, nos fizeram valorizar ainda mais o espaço que tínhamos e a liberdade de criar, de transformar-nos, de aprender a tocar instrumentos, de utilizar o nosso corpo. Essa liberdade surpreendia as mulheres de pequenas cidades e comunidades, o que nos permitia estabelecer relações de diálogos muito calorosos, quando aproveitávamos para indagar, perguntar, alentar.

Nós, dentro do grupo, vivemos nossa independência nos distanciando, a princípio, dos movimentos nascentes do feminismo no Peru. Começamos a realizar oficinas para mulheres de comunidades, para que se sentissem seguras quando quisessem expor seus direitos nas assembleias. Compreendemos então que mulheres de todas as condições sociais não só precisavam falar numa assembleia, o que constituía sua presença social. Precisavam também posicionar-se com independência no núcleo familiar, no qual também tinham direito a ser iguais aos maridos na dedicação familiar e na educação dos filhos.

Para as mulheres do Grupo, foi fundamental receber informação de todas elas, aquelas que fomos conhecendo ao longo dos anos. Suas feridas estavam abertas pela violência interna que as havia destruído emocionalmente, maltratadas psicológica e fisicamente pelo terror. E, no entanto, cuidavam dos filhos, com o marido morto ou desaparecido. Através de nossas oficinas, aprendemos a utilizar coletivamente o corpo como um espaço que contém a memória, para que voltassem a acreditar nelas mesmas e reconquistassem o direito de defender seu corpo. Mas, sobretudo, para que recuperassem a alegria sem culpa e reconhecessem que ainda era possível imaginar algo diferente.

Nosso diretor Miguel Rubio sempre menciona que ele é o produto de suas atrizes e atores, e enfatiza, de suas atrizes. É o oferecimento de uma linda flor que eu aceito.

RE: Depois de toda uma trajetória dedicada a recolher depoimentos e documentar a realidade que lhes cabia viver, imagino que o momento da Comissão da Verdade na qual se legitimavam os depoimentos das vítimas foi também um divisor de águas na sua prática. No seu livro, *El Cuerpo ausente*, Miguel se centra nos processos de trabalho e experiências que marcaram a Yuyachkani durante os anos da guerra interna, e especialmente no impacto que significou a entrega do relatório da CVR. De que forma mudou a maneira como se aproximavam da realidade? Mudaram suas metodologias no momento de construir seus personagens?

MR: Acompanhar o processo da Comissão da Verdade e Reconciliação foi muito questionador para nós. Comovidos pelos acontecimentos vividos durante os tempos da violência nos perguntávamos o que o teatro poderia fazer nessas circunstâncias e lugares específicos. Tínhamos bem claro que o centro da atenção estava em ouvir a voz dos afetados. A ideia era desenhar ações que contemplassem as audiências públicas e outros eventos preparatórios, acompanhando mobilizações das organizações de familiares das vítimas.

Foto de ensaio. Yuyachkani.

Em todo esse tempo, nossas peças *Rosa Cuchillo, Antígona* e *Adiós, Ayacucho* estiveram muito ativas e percorreram mercados, praças, escolas de diversos povoados. *Rosa Cuchillo*, dando conta da incansável busca de seu filho desaparecido, contando como não deixou de procurá-lo, e mesmo depois de morta o continuou chamando. Ismene, a irmã de Antígona, a que, de mãos atadas pelo medo, confessa arrependida o fato de não ter realizado a tempo a tarefa de enterrar seu irmão vencido. Alfonso Cánepa, o camponês massacrado, morto e mutilado, convertido numa pilha de ossos que viajam a Lima para recuperar as partes que faltam e que clamam o direito de ter um enterro justo.

Não por acaso, as três peças aludem ao corpo, não encontrado ou insepulto. Certamente o corpo desaparecido é o saldo mais horroroso da guerra. Essa é a razão pela qual essas peças que fazem alusão ao corpo ausente encontraram um eco entre familiares de vítimas, espectadores, público em geral. São obras-arquivo que continuam vivas no nosso repertório. Concluído este período de acompanhamento das organizações de direitos humanos e da CVR, voltamos para a sala para retomar nosso trabalho criativo e empreender a aventura de uma nova obra. Não foi nada fácil continuar no caminho.

RE: Dessa cena, que níveis de representação seriam possíveis para iniciar um novo processo criativo depois do visto e ouvido?

MR: Nos últimos anos, temos ensaiado uma espécie de crise de representação, na qual voltamos ao teatro documentário de uma forma radical, convertendo nossa sala num depósito de arquivo de memória que precisava ser classificado. Nesse espaço compartilhado com os espectadores se desenrolava a peça *Sin Título, técnica mixta*[9] (2004); fizemos uma versão revisitada, sob a premissa de uma memória em movimento, em diálogo permanente sobre o contexto.

RE: Teresa mencionou várias vezes que vocês passaram de "marginais" a "alternativos". Para vocês, o que significa viver à margem?

TR: Como disse anteriormente, nossos começos estiveram marcados pela rejeição ao teatro hegemônico e aos espaços teatrais visitados especialmente por um público elitista ou com "cultura". Cultura era tudo aquilo herdado da colônia, e posteriormente através da influência do imperialismo cultural estadunidense na América Latina. Tudo aquilo era considerado culto. Não ocorria o mesmo com as manifestações de raízes populares, as expressões culturais e artísticas, plásticas, pictóricas, narrativas e musicais. Para todas elas se associavam as palavras artesanato, música folclórica, pintura regional e popular.

Não nos identificávamos com aquilo denominado cultural ou cultura. Do mesmo modo, à medida que se falava socialmente dos setores marginais referindo-se às populações de migrantes, à margem de todo benefício da sociedade, evitando que fossem levados em conta para seu progresso e inclusão, nós quisemos estar com os chamados marginais, aqueles dos quais falava em seus poemas e contos o grande José María Arguedas.

Nós, como coletivo, começamos a ser uma alternativa para muitos jovens e outros grupos de teatro ao redor do país. Tínhamos a necessidade de contribuir para um pensamento estético, artístico, desembaraçando-nos da herança, do esquema, com o direito de construir a linguagem necessária para expressar nossas perguntas e nos sentirmos cidadãos, não somente teatristas.

O teatro podia existir em múltiplos espaços que podiam ser "teatráveis" e devia ser criado coletivamente. Não podia ignorar a riqueza das manifestações artísticas, de dança, os artesãos de máscaras. A máscara no espaço cênico não tinha que ser a máscara do teatro clássico grego. Como podíamos deixar de lado a riqueza das máscaras de nossas culturas, que também faziam teatro?

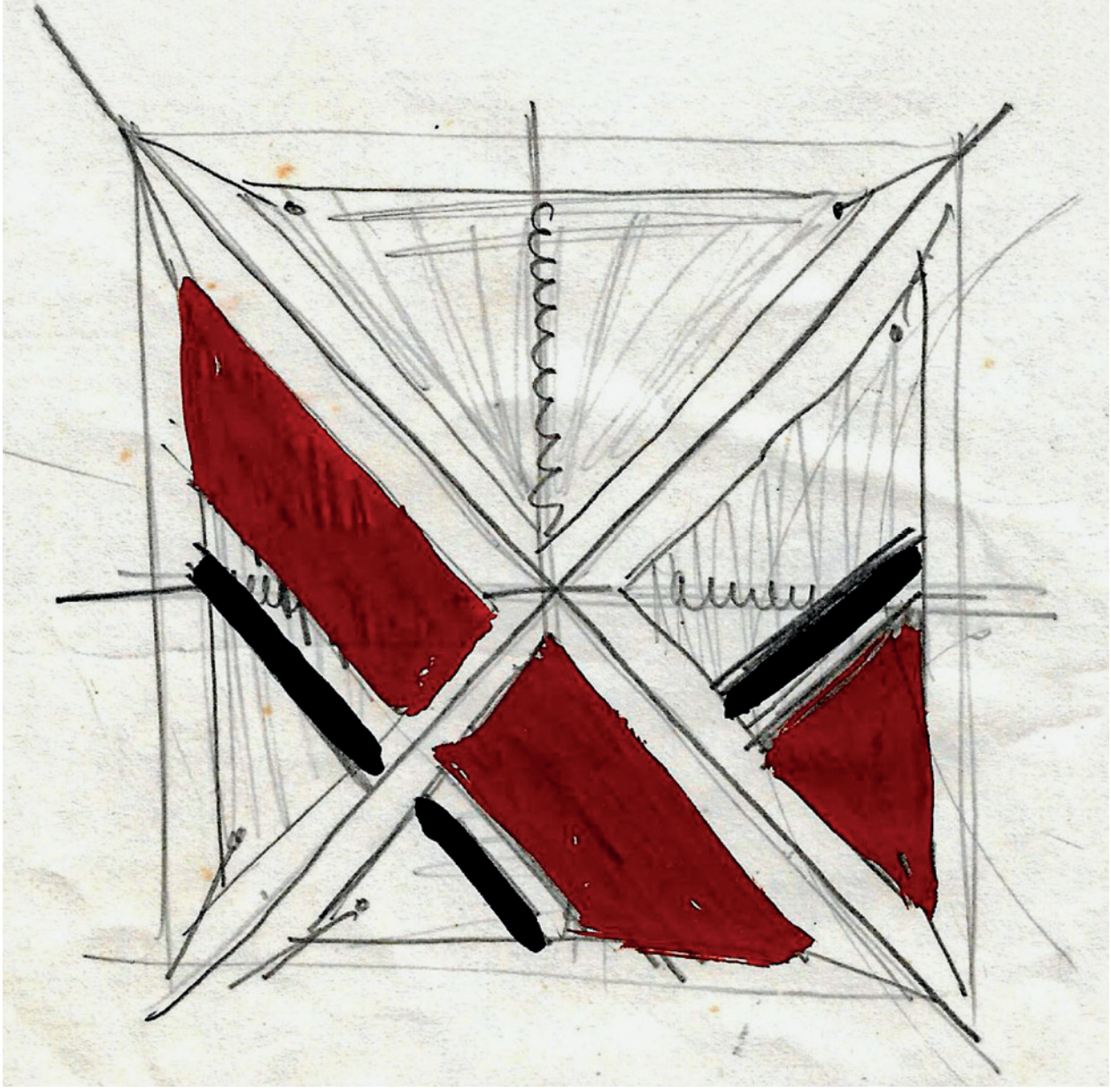
Foi uma grande liberação e um compromisso quando entendi que a palavra "cidadã" podia muito bem andar com as palavras artista, atriz criadora, artesã e teatrista. Quando compreendi que nosso ofício criador era também um privilégio, pois podíamos e podemos compartilhar com muita gente uma realidade que não se vê cotidianamente. E ao mesmo tempo podemos ser ativistas e propiciar o teatro e a pedagogia em muitos lugares do Peru. Ter acesso à liberdade de propor termos, caminhos, conceitos, de criar espetáculos e ações cênicas, de trabalhar nas ruas dentro de uma manifestação levando uma presença ou um personagem, antes de entrar em nossa sala para apresentar uma criação. Esse caminho nos foi convertendo numa alternativa, sem que nós o propuséssemos.

Traduzido do espanhol por Ana Laura Borro

9

"O próprio espaço onde esta série de ações ocorre é uma espécie de atmosfera, de grande colagem, na qual as vitrines são misturadas com livros sobre História Peruana, fragmentos do discurso de Salomón Lerner, fotos e fotocópias com imagens de eventos históricos e recentes, cadernos de anotações de atrizes, pedaços de cartas, figurinos, bonecas, máscaras e vários objetos que serão usados por atores ou configurarão pequenas instalações a partir das quais uma memória coletiva é articulada. Uma espécie de galeria onde tempos e presenças acontecem, sem vocação museológica, mas fazendo da memória um registro vivo que passa pelo corpo e pelo posicionamento crítico de cada ator, em um diálogo que recupera texturas, materiais e objetos de algumas de suas criações anteriores." Ileana Diéguez, *Archivo Artea*. Disponível em: archivoartea.uclm.es/obras/sin-titulo-tecnica-mixta/. Acesso em: 15 jul. 2021.

sob um sol escaldante. Aqui se compreende o ritmo do sertanejo, a sua lentidaõ , o andar arrastado. É que é preciso poupar energia, naõ dá pra ser de outro modo. O calor desanima, sufoca, tira toda a coragem. O bom é mesmo uma sombra e um copo dáágua. Nada melhor agora que um copo d'água .



SÃO PAULO
BRASIL
Francisco Weffort
Brazilian Minister of Culture

Andrea Fraser
artist

0
DEBOUT LA FRANCE!
TOUS LES
Macron Président
BENOÎT HAMON
LE CAMP DES
TRAVAILLEURS
« Nos vies, pas leurs profits ! »
POUTOU
Se libérer de
l'occupation
financière
Jacques
Cheminade
Mardi 18 avril
19h30

LA FORCE DU PEUPLE
Mélenchon
UN CHOIX HISTORIQUE
15

Ruth Estévez

Correspondência #4
15 abr 2020

"Eu olhei para ele, que mirava o meu rosto."

Há alguns meses, decidimos escrever uma série de cartas abertas ao público, para compartilhar nossas reflexões sobre o desenvolvimento da Bienal de São Paulo. Tratava-se de uma correspondência que combinava nossas próprias ficções com relatos do passado, situações oficiais e reimaginadas, influenciadas, sem sombra de dúvida, pelos acontecimentos diários.

Terminei minha carta algumas semanas depois de ter viajado a Santiago do Chile em 18 de outubro de 2019, para dar uma palestra no contexto de outra Bienal. Quis o destino que minha acomodação se localizasse num sexto andar em plena Plaza Italia, bem em meio aos protestos civis que começavam aqueles dias, em consequência do aumento dos preços do transporte e de outros produtos básicos. Uma crise que vinha se cozinhando em fogo lento desde muito tempo antes, e que já havia tido seus surtos nas revoltas estudantis de 2011. Muitos cidadãos, fartos, saíram às ruas reivindicando justiça social e a renúncia de um governo direitista que encenava o colapso com indiferença. Um país que havia camuflado a realidade detrás de uma suposta bonança econômica edificada em um "oásis" fictício que, além do mais, pretendia ser exemplo para o resto da América Latina.

Em resposta à situação, o governo não tardou em colocar o exército nas ruas. Fiquei arrepiada quando o vi percorrer as avenidas de Santiago, com aqueles tanques que despertavam da letargia. A cidade, sonâmbula e contida durante a noite, explodia com as primeiras luzes do dia. Imposto o toque de recolher, a maioria optou por não sair, e alguns aceitaram o desafio, carentes, talvez, de uma memória vivencial cultivada no contexto da repressão e do medo. Por uma feliz coincidência, as insurreições civis ocorreram em vários lugares do país, e paralelamente em outras cidades do mundo. O que para muitos significava uma mobilização grupal efetiva, para outros não passava de um analgésico das massas, que acabaria por se normalizar e se apagar pouco a pouco.

Depois de alguns meses, começaram a sair vários artigos sobre lesões nos olhos dos manifestantes, provocadas pelas forças armadas. "Eu olhei para ele, que mirava o meu rosto",[1] dizia uma reportagem do *The New York Times*, trazendo o depoimento de um jovem chileno que havia perdido um dos olhos por um tiro de bala de borracha. "Eu olhei para ele, que mirava o meu rosto" foi o título que também escolhi para a minha carta. Como imagem para ilustrar essa correspondência, pedi emprestada uma fotografia do artista romeno Ion Grigorescu (Bucareste, 1945), tirada durante os comícios eleitorais na Romênia, durante a ditadura de Ceauşescu.

No Chile, em 2019, as forças de segurança dispararam contra os olhos dos manifestantes. O resultado foi um número histórico de perdas e destruições de olhos por uso de armas não letais: espingardas de chumbo, como parte de um protocolo que tinha sua origem nos treinamentos das milícias israelitas. As instituições haviam decidido, assim, arrancar literalmente os olhos dos cidadãos e testar se, da penumbra, eles podiam se acostumar melhor à vigilância constante.

Num esforço por ilustrar essas agressões, escrevi uma carta repleta de referências, onde se entrecruzavam notícias tiradas de jornais atuais e as vozes das testemunhas, junto com figuras da literatura de ficção: Lina, protagonista do clássico conto do peruano Clemente Palma "Los ojos de Lina" (1901), que arranca os próprios olhos friamente para que seu amado não tivesse medo de olhá-la de frente; Olympia, a boneca de cera romântica do relato de E.T.A. Hoffmann (1816), cujo olhar inerte estremecia os vivos; ou a santa de Siracusa, Lucia, que presenteou os próprios olhos um amante de seu olhar, para que ele

Traduzido do espanhol por Janaína Marcoantonio

Ion Grigorescu, *Electoral Meeting* [Encontro eleitoral], 1975. Cortesia do artista e de Gregor Podnar

literalmente a deixasse em paz. Mulheres todas que mutilavam os próprios olhos para caminhar livres e à margem do olho masculino, que não se atrevia a olhá-las na cara.

A carta, eu a terminei em janeiro, e ficou esperando sua vez de ser publicada no mês de março. Apenas poucos meses depois, o governo chileno decretou novamente o toque de recolher, entre as dez da noite e as cinco da manhã em todo o território nacional, como parte de um novo pacote de medidas para tentar frear o contágio da Covid-19.

A situação de vigilância é novamente normalizada, aparentemente pelo bem de todos. As pessoas ficam em casa para evitar que os contágios continuem se propagando, desejando que isto termine, em meio a uma insidiosa incerteza. Na rua, nos olhamos de soslaio e sentimos uma repulsa incontrolável, evitando respirar o ar do vizinho. Recomenda-se que não digamos "distanciamento social", e sim físico. A ideia é deixar de estar juntos por um período (indefinido) e reforçar os laços solidários que nos aproximem mutuamente. As ruas do Chile, e as de tantas outras cidades, estão agora em silêncio, esperando que chegue o dia seguinte para funcionar a meio vapor. Os que podem mergulham no mundo do trabalho remoto. Os que não podem se dar a esse luxo circulam esquivando-se uns dos outros. Pensamos que estamos em um estado diferente, e qualquer tipo de normalidade agora nos parece suspeita. Rompeu-se o equilíbrio, aquele caminho reto do nosso lar ao nosso local de trabalho. A "disciplina" da vigilância agora é mais evidente e, por um instante, nos dá a impressão de que, antes de que tudo isso ocorresse, éramos livres.

Em 1975, Grigorescu saiu às ruas de Bucareste para fotografar os cidadãos que estavam nas ruas às centenas, exercendo, obedientes, sua adesão ao regime. Com sua câmera camuflada no quadril, Grigorescu tirava fotos cauteloso, identificando o cruzamento dos olhares dóceis e desconcertados da multidão com o olhar impiedoso dos membros da polícia secreta. *Electoral meeting* [Encontro eleitoral] (1975) é a única coisa que ainda mantenho daquela carta que, escrita há poucos meses, hoje me parece defasada.

Do olhar desafiador ao temeroso. Do fechamento voluntário dos olhos à mutilação proposital dos mesmos. Dos olhos perdidos aos que sabem muito bem a quem miram. Olhos que, das janelas, controlam quem está na rua. Olhos escondidos em nossos aparelhos celulares que indicam onde estamos para nos manter a salvo. Não importa se abrimos os olhos ou os mantemos fechados, o dia seguinte voltará a chegar. Ainda que agora pareça que o dia e a noite são apenas um mero truque de iluminação.

1.

"Yo lo miré; él me apuntaba a la cara." Depoimento de um manifestante registrado na reportagem "It's Mutilation. The Police in Chile is Blinding Protesters", realizada pelo *The New York Times*. Brent McDonald, Miguel Tovar e Armando de la Cruz, 10 de novembro de 2019.

Alain Resnais. Still do filme *Hiroshima mon amour*, 1959. © Argos Films. Apoio: Consulado Geral da França em São Paulo

Um arbusto cresce ao lado de uma antiga câmara de gás em um campo de concentração; alguém sente na pele o calor insuportável do sol em uma praça-memorial construída sobre as ruínas de uma explosão nuclear. O que há, de fato, para ver e para entender naquilo que sobrevive às tragédias, aos extermínios de populações e culturas? Diante do trauma inenarrável, o que podem contar um museu, um monumento, uma ruína ou uma cicatriz? "As reconstruções, por falta de outra coisa", "As explicações, por falta de outra coisa", "As fotografias, por falta de outra coisa", diz *Ela*, a protagonista (francesa) de *Hiroshima mon amour*, o

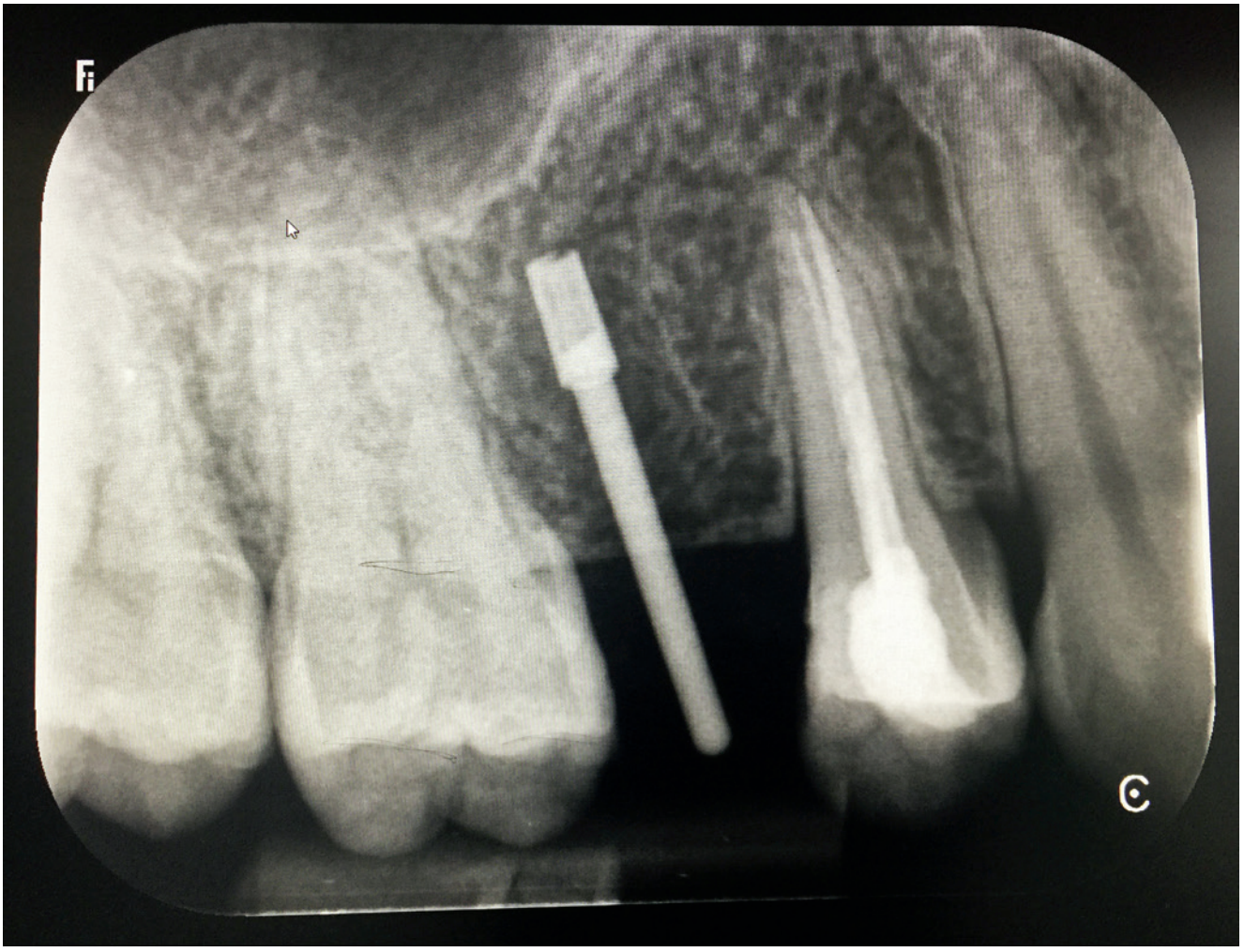
clássico dirigido por Alain Resnais em 1959, na sequência inicial do filme. *Ela* se refere ao que encontrou em Hiroshima quase quinze anos após o bombardeamento que vitimou mais de 160 mil pessoas, mas poderia estar falando também daquilo que é encontrado por quem visita os campos de concentração nazistas, ou mesmo os museus repletos de despojos da colonização – não por acaso, temas de curtas-metragens realizados por Resnais.

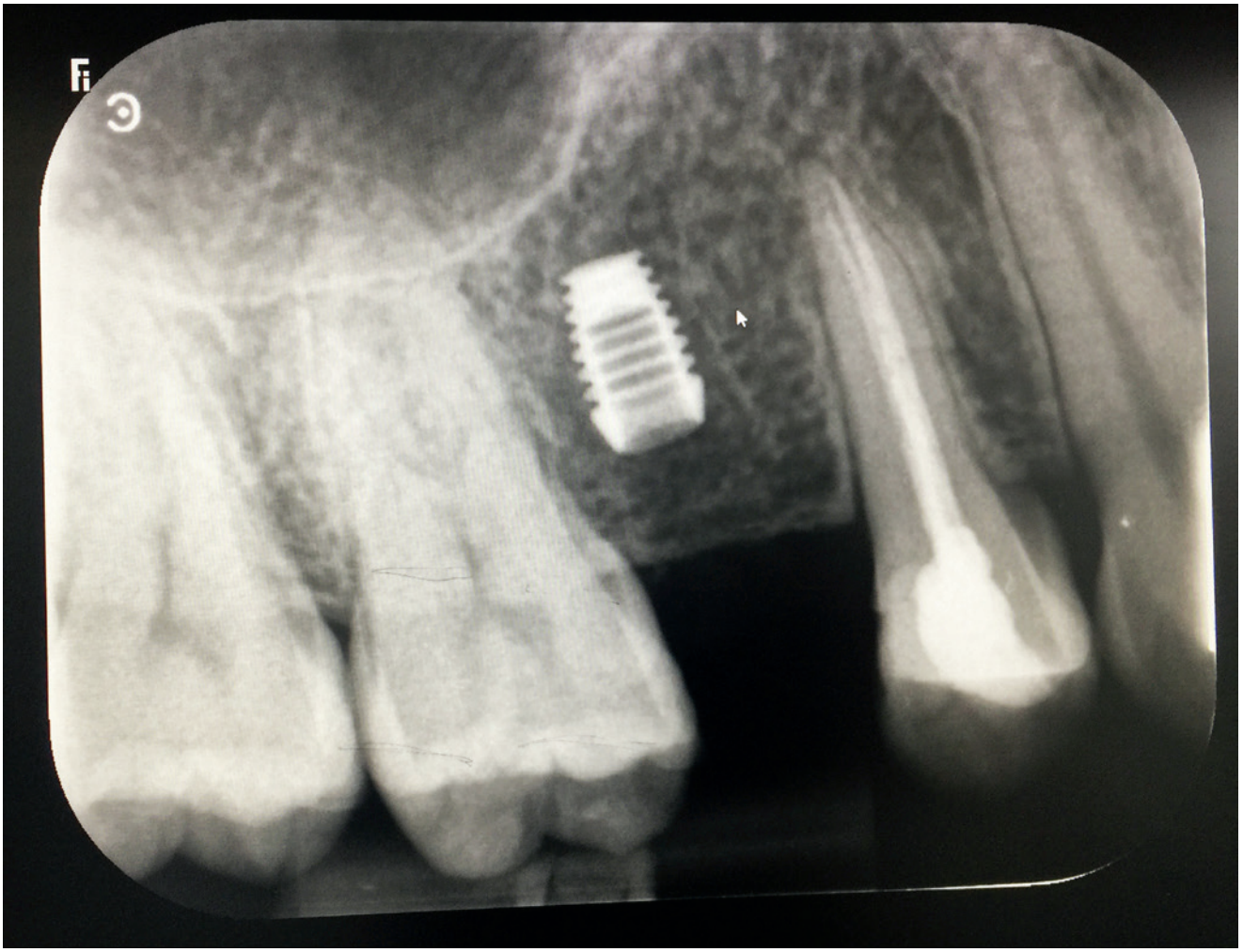
Mas não. Os objetos, as fotografias, as explicações, as reconstruções não são suficientes para entender. "Você não viu nada em Hiroshima, nada", diz o outro protagonista, *Ele* (japonês): mesmo com seus esforços e boas intenções, *Ela* não compreenderá o que se passou em Hiroshima. Essa é a primeira frase do filme, o leitmotiv que o perpassa. Não é possível ver porque não é possível entender. Não é possível entender porque há coisas, muitas vezes as coisas mais importantes, que não são visíveis. *Hiroshima mon amour* não busca explicar, nem reconstruir, mas apalpar a opacidade e a intraduzibilidade do testemunho. É por isso, talvez, que o filme não começa com distanciamento, mas com contato e proximidade. A câmera enquadra os corpos entrelaçados dos protagonistas, cobertos de cinzas granuladas como aquelas que embrulharam os corpos bombardeados, porém também reluzentes, com um brilho que em seguida se torna o brilho do suor de seu encontro, de sua troca de calor.

Como *Ela*, às vezes nos esforçamos por entender, procuramos nos aproximar de todas as formas possíveis, por todos os ângulos: lemos as explicações, visitamos os destroços, olhamos de novo cada metal retorcido, cada fotografia velha. Mas não. É impossível conhecer Hiroshima, como é impossível compreender outros atos de extrema violência de que é feita nossa história. Nunca poderemos sentir a temperatura do sol sobre a Praça da Paz, mas podemos tentar nos aproximar do indizível, tentar dar forma àquilo que não pode ter nome. A arte é, também, um desses caminhos pelos quais se busca cercar o incompreensível, não o reduzir a explicações, mas dar-lhe contorno, desenhar o alcance daquilo que irradia. Porque a tradução, embora impossível, é, ainda assim, necessária; porque nesse esforço falido aprendemos sobre nossos desejos e medos – o medo que dá não saber, não chegar a entender, ou o medo de nos sabermos capazes de atos que nunca poderemos compreender.

Este texto, juntamente com o trecho do filme que ele descreve, compõe um dos *enunciados* que, carregados de histórias marcantes e complexas, pontuam a 34ª Bienal para fazer reverberar, com maior intensidade, algumas das questões que as obras ao redor suscitam.

amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia
amazônia amazônia amazônia amazônia amazônia





A Argélia passou ao domínio francês em 1830. De 1932 a 1945, Tayeb Ourahmane prestou serviço militar obrigatório no exército franco-argelino. Baseado em Oujda, que hoje é parte do Marrocos, Ourahmane foi um dos mais graduados atiradores-de-elite do exército e trabalhou, contra sua vontade, no treinamento de soldados argelinos.

Em 1945, ele foi convocado pelo exército francês para lutar contra a Alemanha na Segunda Guerra Mundial. Casado, com três filhos, no décimo terceiro ano de serviço militar, Ourahmane se recusou a continuar servindo e extraiu todos os seus dentes. Esse ato de automutilação levou enfim a sua suspensão do exército, pois os oficiais admitiram que ele estava inapto para o serviço.

A Guerra da Argélia começou em 1954, levando a sua independência da França em 1962. Durante esse período, Ourahmane fez parte do Grupo de Oujda, um grupo de oficiais militares e políticos que combatiam o controle colonial francês sobre a Argélia. Ourahmane se tornou ativamente envolvido no combate contra a ocupação francesa. Ele facilitou a importação ilegal de armas para a Argélia e fez de sua casa uma base para armazenar munição, assim como um lugar onde soldados feridos podiam se recuperar. Antes de morrer em 1979, Ourahmane se recusou a receber honras formais por seu envolvimento na luta pela independência.

—

Em 2015, quando Lydia Ourahmane, neta de Tayeb Ourahmane, pesquisava a imigração ilegal da Argélia para a Espanha, ela conheceu um homem de 23 anos no mercado Medina Djedida, em Oran, Argélia. Ele estava vendendo uma corrente de ouro 18 quilates, que ele dizia ser de sua mãe. Lydia comprou a corrente dele por €300, valor aproximado ao cobrado pelos traficantes na época por um lugar em um barco até a Europa.

Em janeiro deste ano, a corrente de ouro foi derretida e transformada em dois dentes de ouro, réplicas de um dente que Lydia não tinha, o molar superior direito. Lydia fez uma cirurgia na boca para preparar o osso para o implante do dente. Um dente de ouro foi então permanentemente parafusado em sua boca e o outro é aqui apresentado na galeria.

Helena Chávez Mac Gregor

A escuridão entre as estrelas: Sobreviver em tempos perturbados

Fronteiras

Na segunda semana de março fomos para San Cristóbal de las Casas, no Sudeste mexicano. Alguns casos de Covid-19 já haviam sido confirmados no México. Em uma tensa calma, ainda podíamos viajar. Fomos para as montanhas, e no caminho vimos um mural que anunciava "outro mundo é possível". A visita a Oventik foi um pouco como eu esperava, e por isso talvez eu tenha levado mais de vinte anos para fazer aquela viagem. Logo depois de uma breve espera com outros viajantes, quase todos europeus, conseguimos entrar no caracol.[1] Fora um cenário cuja iconografia eu sabia de cor, não pudemos ver nada. Quase não havia pessoas; um grupo de meninas e meninos brincando nas quadras em que se transformava o anfiteatro e alguns velhos tomando sol. As palavras proferidas por nosso guia, que mal falava castelhano, eram mais precisamente gestos de evasão. Não fomos procurando nada, mas também não encontramos.

Por recomendação de um conhecido, fomos a um caracol recém-fundado nos arredores de San Cristóbal que não aparece nos guias turísticos revolucionários: Jacinto Canek. Esperamos lá por muito tempo. Para nossa surpresa, fomos levados para uma sala onde membros da Junta de Bom Governo [Junta de Buen Gobierno], cinco homens e duas mulheres, estavam nos esperando. Eles disseram, após um breve interrogatório, que responderiam a todas as nossas perguntas. Improvisamos algumas ideias sobre o tema da ocupação da terra, que interessava a Simon, e algumas sobre feminismo e o papel das mulheres na comunidade, que eram as que me inquietavam. Nas próprias representações que aparecem nas lojas de lembrancinhas locais alguma coisa havia mudado. As fotos do Subcomandante Marcos tinham sumido, e, em vez disso, desenhos e bordados de mulheres com crianças falando sobre a rebelde alegria tinham tomado seu lugar. As mulheres, cujos rostos estavam encobertos, evitaram meu olhar. Eu queria que elas me dissessem se essa representação significava uma mudança fundamental na ideologia zapatista, mas se recusaram a responder. Não falavam castelhano ou não queriam usá-lo comigo. O homem que pautava a reunião nos contou sobre sua relação com as comunidades não zapatistas. Não trabalhavam juntos, mas coexistiam. Quando já não havia muito mais a dizer, outro homem no fundo da sala, que parecia mais velho e que talvez estivesse envolvido desde o início do levante, despediu-se dizendo: "voltem logo". Entre a abertura e a opacidade, pouca coisa ficou clara. Não importava, tínhamos a sensação de ter visto um modo de vida que insistia num projeto político que não tentava nos convencer, mas simplesmente ser, e isso era suficiente.

Voltamos para a Cidade do México; era evidente que uma reação em cadeia tinha sido desencadeada. Alguns países na Europa impunham um Estado de Emergência Nacional. Os Estados Unidos fechavam fronteiras com a Europa e a China, e tudo ia mudando de tom, de ritmo, de escala. Simon voltaria para Johanesburgo. A viagem para a Suécia, onde nos veríamos em abril, estava cancelada, e a de agosto intuíamos que também. Nos despedimos no aeroporto, como estamos acostumados, um pouco mais tristes, um pouco mais ansiosos. Poucas horas depois, ele me ligou dizendo que não tinha conseguido ir. Antes do embarque, o Peru tinha fechado fronteiras.

Por mais de uma semana, cada voo que conseguíamos reservar era cancelado. Uma opção era ficar e passar esse tempo juntos. Ele ligou para a embaixada sul-africana e lhe recomendaram que partisse, que se ele adoecesse não poderiam fazer nada, que não haveria repatriações. A angústia de ser estrangeiro e não ter acesso aos serviços de saúde foi crescendo. Não sabíamos se o seguro de viagem cobriria, não sabíamos se o México atenderia estrangeiros quando o sistema de saúde entrasse em colapso. Víamos nos jornais e noticiários como na Itália e na Espanha as pessoas ficavam isoladas quando ingressavam no hospital e separadas de suas famílias; contavam como as pessoas próximas eram notificadas por telefone ou mensagem se os pacientes se recuperavam ou morriam. Se Simon adoecesse e eu não estivesse com ele, como ele se comunicaria? Ele nem mesmo falava castelhano. Sabíamos que atravessar esse tempo juntos seria uma maneira de cuidar um do outro, de fazer-nos companhia. Mas essa certeza tropeçava no fato de que aquilo que parecia garantir a nossa sobrevivência, ou o acesso a ela, estava em outro lugar. No Estado e seus protocolos.

Conseguimos um voo via Estados Unidos; nesse mesmo dia, anunciaram o fechamento das fronteiras com

1

Os "caracoles" são os territórios de encontros entre os zapatistas e outras culturas do México e do mundo. Eles foram denominados desse modo em 2003; antes disso eram conhecidos como "Aguascalientes". Funcionam como janelas, como afirmam os zapatistas, para ver dentro e fora, e como alto-falantes para difundir suas palavras e ouvir aquelas que estão longe.

o México. Diziam-nos que o trânsito seria mantido e que provavelmente, embora não tivessem certeza, ele chegaria ao seu voo de conexão. Nos despedimos sem saber – ainda não sabemos – quando ou se nos veremos novamente.

Tínhamos conversado sobre o que era lar para nós. Para ele, uma cidade que é um território em tensão ao qual pertence sem pertencer. Para mim, não é um lugar, mas sim um campo de afetos e pertences. No entanto, naquele momento, outra figura emergiu para ambos como um lar: um país. Era estranho que, depois de anos pensando que a política estava em outro lugar, o que agora determinava nossas vidas fosse pertencer a um Estado. Nossas vidas, como as de todos, embora sempre entrelaçadas inevitavelmente com o destino de nossas nações, agora dependiam da decisão governamental em relação à gestão de uma epidemia. Imunidade de rebanho, estado de emergência, *big data*. Formas de controle que tinham estado operando de várias maneiras, mas agora se mostravam em conjunto e dissonância.

Por mais de dez anos, com a declaração de guerra ao tráfico de drogas pelo então presidente Felipe Calderón, foi necessário pensar que a gestão da vida não se baseava nos modelos de soberania que marcavam a biopolítica, mas que o que operava no México era algo mais próximo ao que o historiador camaronês Achille Mbembe havia chamado – para explicar as lógicas da morte além dos modelos de exceção dos teóricos europeus – de necropolítica. No país, a morte não é exercida como racionalidade governamental sobre as populações. Não é apenas deixá-las ao seu destino sem infraestrutura para morrer, mas é uma política ligada ao modelo econômico neoliberal – extrativista e de espoliação – executada como uma obra de morte. No México, estamos acostumados a pensar no assassinato como um exercício fundamental de soberania. Agora, também temos que pensar na sua articulação biopolítica sob o exercício do Estado. Como a administração da vida para a sobrevivência de uma comunidade pode existir enquanto os exercícios do poder – máquinas amorfas feitas de diversos grupos e pessoas, incluindo o Estado e suas forças, mas não se limitando a ele – praticam a política como um trabalho da morte?

Simon desembarcou em Johanesburgo com a notícia de que, após 48 horas, as fronteiras seriam fechadas em seu país e haveria isolamento obrigatório implementado pela polícia e pelas forças militares. Ele mal teve tempo de comprar o necessário para o confinamento. Da sua casa, em um 15º andar no centro da cidade, ouvem-se de tempos em tempos rajadas de balas de borracha com as quais a polícia persegue os sem-teto para forçá-los a um isolamento que não tem lugar. O Human Sciences Resource Council estima que há mais de 200 mil pessoas em situação de rua na África do Sul.[2] Durante os primeiros dias da fase mais grave do isolamento, três pessoas morreram por causa do vírus e outras três morreram por abuso de poder da polícia.[3] Às vezes pensamos se voltar "para casa" foi a decisão certa.

Cuidar-nos também é trabalho

O pouco que tenho sido capaz de fazer nestes dias de confinamento é desenhar. Marcos, acho que ao me ver abalada, me convidou para colaborar em um livro improvisado de desenho coletivo.[4] Ele faz parte de um grupo de estudo sobre desenho em arte contemporânea coordenado pelo Obrera Centro, onde se reúnem para desenhar todas as semanas. Diante da impossibilidade de reunião, decidiram criar um arquivo disponível para download para imprimir e colorir.

Eu não sei desenhar, nunca fui capaz de desenhar uma linha reta. Eu queria fazer uma espécie de cartaz. Tentei fazê-lo com a minha própria caligrafia. Diante do meu completo fracasso, decalquei as diferentes letras das tipografias de um livro de Rogelio López Cuenca de poesia conceitual. Depois, ainda frustrada com o resultado, saí em busca de um molde de alfabeto em diferentes papelarias. Encontrei um na loja da esquina da minha casa que ainda estava aberta. Invariavelmente eu continuava errando. Mesmo usando régua, ficava torto, e o suor das minhas mãos escorria e manchava a tinta da caneta. Deixei, tentei de novo. Quando percebi, tinha passado um fim de semana inteiro desenhando, sem pensar em muito mais. O resultado é feio, mas não importa.

Fiz dois desenhos. Um deles diz: "Cuidar-nos também é trabalho". A escola da minha filha está fechada, a universidade em que trabalho também. Mas o trabalho não parou, só se mudou para casa. Tenho que trabalhar

2

Ver: Anastasya Eliseeva, "Life for the Homeless Locked Out During Lockdown", *New Frame*, 15 abr. 2020. Disponível em: www.newframe.com/life-for-the-homeless-locked-out-during-lockdown/?fbclid=IwAR1FmywazCtpQwEWQTHzLOBmj4PpSSqVgMsLzyZ1JdG_CT8ntV9meNSW96Y. Acesso em: jun. 2021.

3

Ver: Christopher McMichael, "State Violence Is an Established Reality in SA", *New Frame*, 3 abr. 2020. Disponível em: www.newframe.com/state-violence-is-an-established-reality-in-sa/. Acesso em: jun. 2021.

4

O livro *Dibujes para colorear - Vol2* pode ser baixado em: herrateca.org/dibuje/. Acesso em: jun. 2021.

– pensar, escrever, programar e desprogramar o que tinha planejado e que já não será mais – enquanto cozinho, limpo, brinco, me contenho, me acalmo e finjo que tudo vai dar certo.

Os primeiros dados que as análises mostram sobre esses meses é que a produtividade das mulheres, especialmente no campo acadêmico e artístico, tem diminuído significativamente. A situação que estamos vivenciando não trouxe nada de novo, mas agravou o problema. O trabalho que fazemos, milhões de mulheres todos os dias, é apoiado pelo trabalho das escolas, empregadas domésticas, redes de parentesco – além da família –, que viabilizam o trabalho, o que é socialmente considerado trabalho. Muito tem sido escrito sobre como essa divisão entre o trabalho produtivo e o reprodutivo foi fundamental para o capitalismo e para a criação de emprego remunerado. Os homens saíam para trabalhar – assalariados –, enquanto as mulheres ficavam em casa para cuidar das crianças e fazer todo o trabalho doméstico. Isso tem mudado de muitas maneiras – às vezes nem tanto –, mas nossa incorporação ao mundo do trabalho não transformou o fato de que o trabalho de cuidar continua sendo sustentado principalmente pelas mulheres.

Nessa ruptura em que o trabalho, mesmo em sua forma assalariada, foi suspenso, e quem sabe como ou se poderá ser reativado, é necessário fazer uso das críticas feitas há décadas pelo feminismo. Talvez o fazer tenha que se desvincular dos esquemas produtivos para pensar que existem outras formas de trabalho, além do trabalho. A sobrevivência terá que ser pensada sob outros regimes: renda básica, auxílio universal. Não sei quais, mas terão que ser imaginados e articulados. Porque a sobrevivência não virá por meio daquilo que já havia mostrado sua insustentabilidade.

O outro desenho também é um cartaz para colorir que diz: "Distanciamento Social/Solidariedade Social". Há umas semanas quebrei o isolamento, não deveria ter feito isso, mas não consegui evitar. Escrevi para o Marcos, que mora perto de casa, para dizer que tinha sobrado um pouco de comida e que se quisesse eu poderia levá-la na sua casa. Ele me disse que tinham o suficiente; que estava com Mauro, com quem compartilha o isolamento para que as suas filhas possam ficar juntas e que, se eu quisesse, poderia passar na casa deles. Pensei que sair me faria bem. Era uma bela tarde de primavera, as meninas corriam e brincavam com umas galinhas e nós bebíamos café debaixo de um jacarandá. Foi bonito, mas havia algo diferente. Falávamos baixo como tentando prender a respiração. Estávamos preocupados com os nossos corpos, de não chegar perto um do outro, nem mesmo de nos tocar. Num momento Luciana se aproximou de mim para me mostrar um desenho. Fiquei nervosa e pedi para ela se afastar, tinha que ficar pelo menos a um metro e meio de distância. Não podia suportar a ideia de que eu tivesse o vírus sem saber e pudesse contagiá-la, nem que ela o tivesse e que eu poderia espalhá-lo para minha filha ou minha mãe. Tentei aproveitar meu momento de desobediência, mas estava tensa.

Não consegui dormir aquela noite. Algo tinha acontecido e não sabia o que era. A distância com meus amigos não tinha sido apenas física. De manhã, ainda com desconforto no corpo, Rita – minha filha – pulou em cima de mim. Queria pintar meu rosto. Subiu nas minhas pernas e com suas mãos pequenas começou a desenhar linhas azuis sobre meus olhos. As duas começamos a rir, ela a gargalhadas. De repente percebi que ela era a única pessoa a quem eu me sentia conectada. É a única pessoa que me toca e eu toco sem importar nada, contágio ou não contágio, é a maneira que existimos.

Essa semana tinha discutido com o pai dela – vivemos separados há muito tempo – e com Cuauhtémoc, um dos meus amigos mais próximos e com quem dou aulas, agora on-line. Perdi a calma tentando falar com eles, não me sentia ouvida, reconhecida. Também pude assumir que tinha sofrido em todas as reuniões de Zoom das quais participara. Me sentia incômoda, cada vez mais insegura de ser.

Eu achava que quando me reencontrasse com as pessoas que amo tudo voltaria a ser o que era. A verdade é que não só a distância é difícil, também é difícil estarmos juntos novamente. Tem alguma coisa que se perde sob os protocolos de comportamento que controlam esses gestos e movimentos involuntários que também nos comunicam. É que o distanciamento físico vai desgastando os laços sociais: intimidade, solidariedade, cumplicidade, desejo, e isso é um perigo. Não só para cada um de nós, mas também para o nosso mundo em comum e as possibilidades da política.

Penso no que dizia Hannah Arendt sobre o espaço público. Sem pretender fazer uma exegese de seu pensamento complexo, ela propõe que nosso mundo político e social só existe quando aparecemos com os outros e que:

> Nenhum homem pode viver permanentemente nesse espaço. Privar-se dele significa privar-se da realidade que, humana e politicamente falando, é o mesmo que a aparência. Para os homens, a realidade do mundo é garantida pela presença dos outros, pelo fato de aparecerem a todos: "pois chamamos de Existência àquilo que aparece a todos"; e tudo o que deixa de ter essa aparência surge e se esvai como um sonho, íntima e exclusivamente nosso, mas desprovido de realidade.[5]

Nossa vida social e política só existe nesse mundo em comum. Às vezes sinto que neste isolamento há uma perda de realidade. Que já não vemos nem ouvimos o mesmo que os outros. À medida que o distanciamento cresce, vou me apagando.

Penso nesses dois desenhos juntos, em como existir no isolamento, em como produzir fora da lógica do lucro para pensar numa solidariedade social. Tem alguma coisa neles de que gosto, não como desenhos, mas o que eles liberam. Esse pequeno esforço coletivo sem pretensões gerou um espaço conjunto para reconfortar. Colorindo as linhas dos outros e imaginando que alguém colocaria cor ao que eu delineava aparecia como uma forma de acompanhar e ser acompanhado, sem sequer saber por quem. Na iniciativa, a produção não pretendia lucro, num sentido econômico ou simbólico, para nenhuma das partes. Produzia-se como um ato de cuidado, de si e dos outros. Tento pensar o que faz esse cuidar, onde o coloco? É trabalho? É produção? É reprodução? Penso nas palavras de Maggie Nelson:

> Não produza e não reproduza, disse um amigo. Mas a verdade é que não existe a reprodução, apenas atos de produção. Não existe a falta, apenas máquinas que desejam. *Ânus voadores, vaginas em alta velocidade, não existe a castração*. Quando todas as mitologias forem deixadas de lado, nós, crianças ou não, veremos *que o chiste da evolução é ser uma teologia sem propósito, que nós, como todos os animais, somos um projeto que resulta no nada*. Será que o nada existe mesmo, o absolutamente nada? Não sei. Sei que continuamos aqui, ninguém sabe até quando, transbordando nosso afeto, canção que nunca termina.[6]

Além do desassossego que o distanciamento implanta nesta nova normalidade, será que realmente estamos perdendo o mundo em comum? Ou será, mais precisamente, que essa aparente perda está afetada pela nostalgia de um projeto que parece se esvanecer? Talvez haja outras formas de aparecer, mais opacas e elusivas, mas que continuam testemunhando nossa existência comum.

Nas profundezas de um buraco

Há uns meses, em correspondência com Fernando Palma sobre sua obra, ele finalizou um de seus e-mails me dizendo: "à noite não olhe as estrelas, olhe a escuridão que há entre elas, e então você saberá que estamos no fundo de um buraco". Acho que no momento não entendi o que ele me dizia. Tinha visto as estrelas, mas não a escuridão, o que podia ver nela?

É difícil se acostumar à escuridão. Mas, quando se perde o medo e a vista vai se adaptando, dá para ir reconhecendo ou imaginando contornos e formas. Aparecem relacionamentos e também sensações.

Durante muito anos tentei pensar a política, insistir nela. Achei uma possível resposta no que aparece como reclamação comum, além do Estado e dos governos. Uma aparição no espaço público como forma de impulsionar possibilidades para o reconhecimento da igualdade. Formas de aparecer, ocupações e mobilizações que desordenariam nosso mundo sensível e fariam aparecer, segundo Rancière, outros papéis, outras funções, outras visibilidades.

Há anos, talvez com mais força desde que Rita nasceu, algo estava esgotado nessa formulação. A insistência que persiste, mas que é esmagada, uma e outra vez, sob formas de administração que continuam aspirando a um progresso que não chega e que nunca chegará. Penso em Simon preso por um Estado que administra sua vida, mas

5 Hannah Arendt. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 211.

6 Maggie Nelson, *Argonautas*. São Paulo: Autêntica, 2017, p. 181.

não cuida dele, penso no meu trabalho de cuidar, do nosso trabalho de nos cuidar, e me pergunto que tipo de política e sociabilidade podemos gerar nestes tempos perturbados.

Não tenho resposta, mas um dia desses voltei para um livro no qual trabalhei anos atrás. Tem alguma coisa nele que oferece pistas. Além das complexas operações etnográficas e teóricas, o livro *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* [O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade da vida nas ruínas capitalistas],[7] de Anna Lowenhaupt Tsing, propõe que estamos presos com e no problema de viver apesar da precarização (*ruination*) econômica e ecológica. No entanto, a autora afirma: "Nem as histórias de progresso nem as de ruína nos dizem como pensar numa sobrevivência colaborativa".[8] Ela chama nossa atenção para a complexa rede – existência, coleta, consumo – do cogumelo matsutake. A particularidade desse cogumelo é que ele só cresce em ambientes devastados, precisa do desmatamento para poder emergir. Suas condições impossibilitam o cultivo, por isso só pode ser colhido onde aparece. Seu consumo está ligado a uma complexa trama transnacional, uma vez que seu valor é acentuado nos mercados asiáticos, especialmente no Japão, mas se origina em lugares tão distantes quanto as florestas do Oregon. Embora o valor do cogumelo faça parte do comércio internacional em grande escala, sua coleta é baseada em trabalhos quase domésticos e, na maioria dos casos, feito por comunidades ou indivíduos que foram deslocados ou que buscam nas florestas formas de subsistência nas margens. A conexão entre a própria existência, as características biológicas e a coexistência com o ser humano abre para Tsing as possibilidades de explorar formas de vida onde a precariedade e a indeterminação são as condições de existência, e elas, fora das histórias de estabilidade e progresso, oferecem possibilidades às quais talvez não tenhamos prestado atenção suficiente:

> A precariedade é a condição de ser vulnerável aos outros. Encontros imprevistos nos transformam; não estamos no controle, nem de nós mesmos. Incapazes de contar com uma estrutura estável de uma comunidade, somos jogados em agrupamentos instáveis, que nos remodelam, bem como aos nossos outros. Não podemos nos apoiar no *status quo*; tudo está em fluxo, incluindo nossa capacidade de sobrevivência. Pensar na perspectiva da precariedade muda a análise social. Um mundo precário é um mundo sem teleologia. A indeterminação, a natureza imprevisível do tempo, é assustadora, mas pensar por intermédio da precariedade mostra que a indeterminação também torna a vida possível.[9]

Tsing parte da análise das redes de troca, coexistência e trabalho fora do paradigma da opressão de um único sistema que governa tudo, a fim de compreender as complexas interações e atritos entre os modos capitalista e paracapitalista de produção. Diante da impossibilidade de sustentar uma promessa de progresso nessa dinâmica, Tsing considera que na atual devastação a precariedade pode ser formulada como uma condição comum. É a partir daí que agrupamentos colaborativos operam. Colaborações que não supõem progresso ou salvação, que nem mesmo apontam para um final feliz coletivo. Na abordagem da autora não aparece um novo mundo ou uma nova comunidade, mas, o que é possível, precariamente e de maneira incerta, é a sobrevivência.

O caminho que o pensamento da autora percorre abrange rupturas com maneiras pelas quais assumimos não só a vida, mas a política. Se seguimos sua crítica ao progresso e à teleologia da história, o que está em jogo é o horizonte a partir do qual havíamos imaginado os processos de emancipação coletiva. Sob a paisagem que Tsing desenha, como pensar a política por fora das categorias universais nas quais nos encontrávamos para aspirar a uma vida melhor? Ela diz:

> Sem progresso, o que é a luta? Os desfavorecidos tinham um programa comum que todos podíamos compartilhar em tempos de progresso. Foi a determinação de categorias políticas tais como classe – sua incansável marcha adiante – que nos trouxe a confiança de que a luta poderia nos levar a algum lugar melhor. E agora? [...] Ela sugere que qualquer aglutinação contém muitos futuros políticos embrionários e que o trabalho político

7 Tradução nossa.

8 Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2015, p. 19. Tradução nossa.

9 Id., ibid., p. 20.

> consiste em ajudar alguns deles a se concretizarem. A indeterminação não é o fim da história, e sim aquele nó em que muitos começos residem em espera. Ouvir politicamente é detectar os sinais dessas agendas ainda por articular.[10]

O imprescindível trabalho de Tsing reside em pensar no pequeno, em coisas que estão sob o solo e nas suas complexas interações com modelos de grande escala. Para sobreviver talvez seja preciso prestar atenção ao que acontece no escuro e encontrar as relações já existentes; ajustá-las, perfurar os seus mecanismos e dispositivos para aparecer e trabalhar entre escalas. Apostar em outras visibilidades, talvez mais desfocadas e opacas, mas que, no entanto, continuam a articular preocupações e desejos comuns. Talvez a sobrevivência não estará sob categorias universais ou nas comunidades que imaginávamos, mas ocorrerá com outras e outros – humanos e não humanos – que permitirão agrupamentos colaborativos.

Penso na minha viagem a Chiapas, na opacidade de um projeto político que, no entanto, existe, e vem existindo há anos. Penso nas colaborações que nos fazem aparecer juntos, mesmo que não estejamos. Penso nas imagens que Simon me envia ao amanhecer para que quando eu acorde possa ver um pouco do que ele vê e me sentir menos sozinha. Penso em todo esse cansaço, nas risadas da minha filha e na mão dela procurando a minha para dormir.

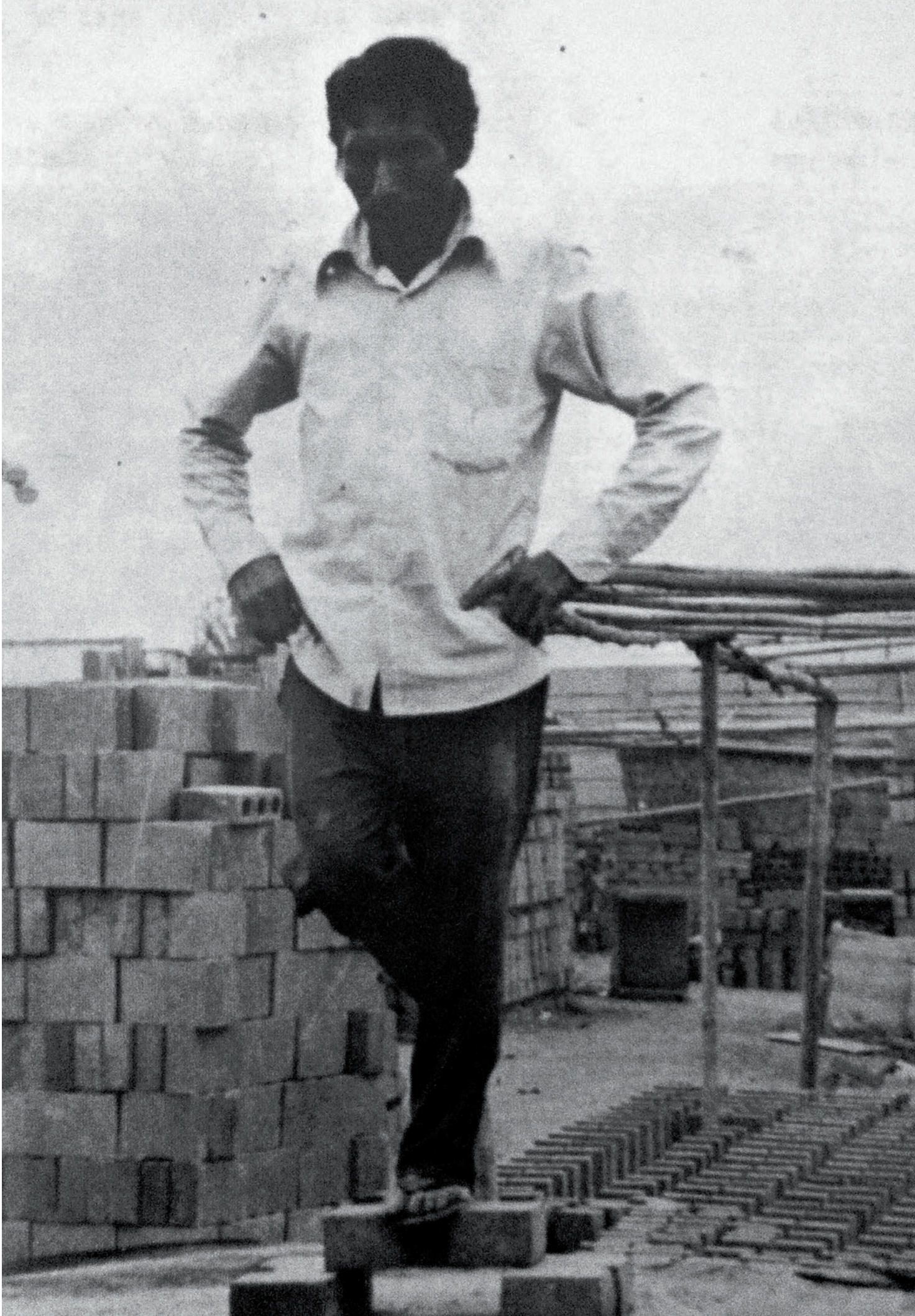
Há boas razões para ter medo, mas talvez devêssemos ter confiança nas ferramentas que temos em mãos, que nós mesmos fizemos. Talvez, como Nelson e Tsing sugerem, haja vida além da finalidade e do fim, só temos que começar a olhar para a profundidade do buraco. Não chegamos nele de repente, já estávamos aí, quem sabe desde quando.

Nessa indeterminação, talvez o que nos sustenta – em suas amarras e contenção – seja o cuidado. Aqueles atos de produção que nos abrigam no escuro como uma canção de ninar.

Traduzido do espanhol por Ana Laura Borro

10

Id., ibid., p. 254.
Tradução nossa.



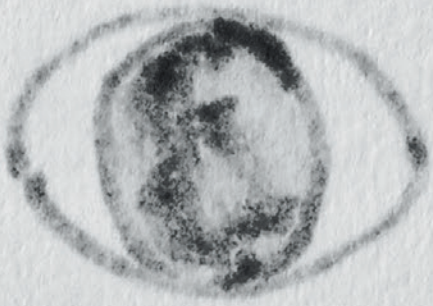
LA
MINERIA
MATA

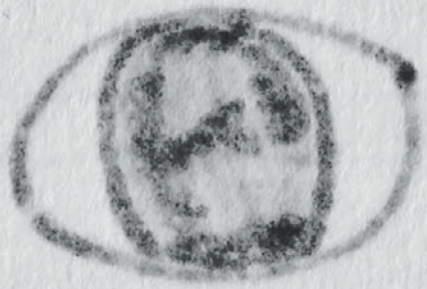
Resiliencia Tlacuache

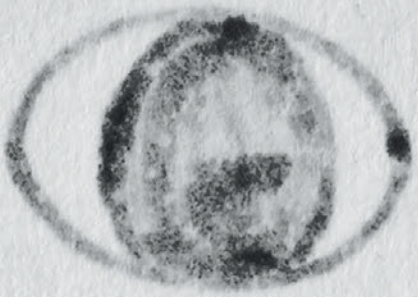
Yo soñé con los naguales
porque ando eriza de ancestros
ante los planes siniestros
de las zonas especiales:
conflictos territoriales,
extracción rapiñadora
¡Yo te invoco protectora,
ven en forma de culebra,
que tu trueno el cielo quiebra
con su fuerza vengadora!

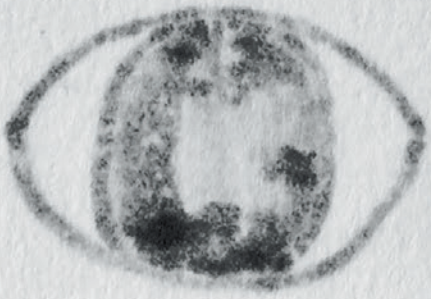
Resiliência do gambá

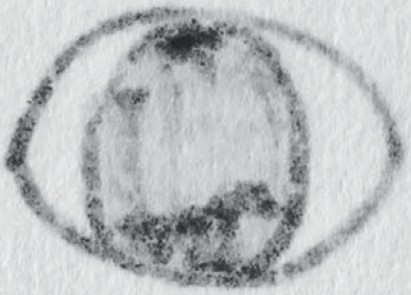
Eu sonhei com os naguais
porque estou invocando os ancestrais
ante os planos sinistros
das zonas econômicas especiais:
conflitos territoriais
extração rapinante
Eu te convoco, Protetora!
vem em forma de cobra,
que teu trovão quebre o céu
com sua força vingadora!

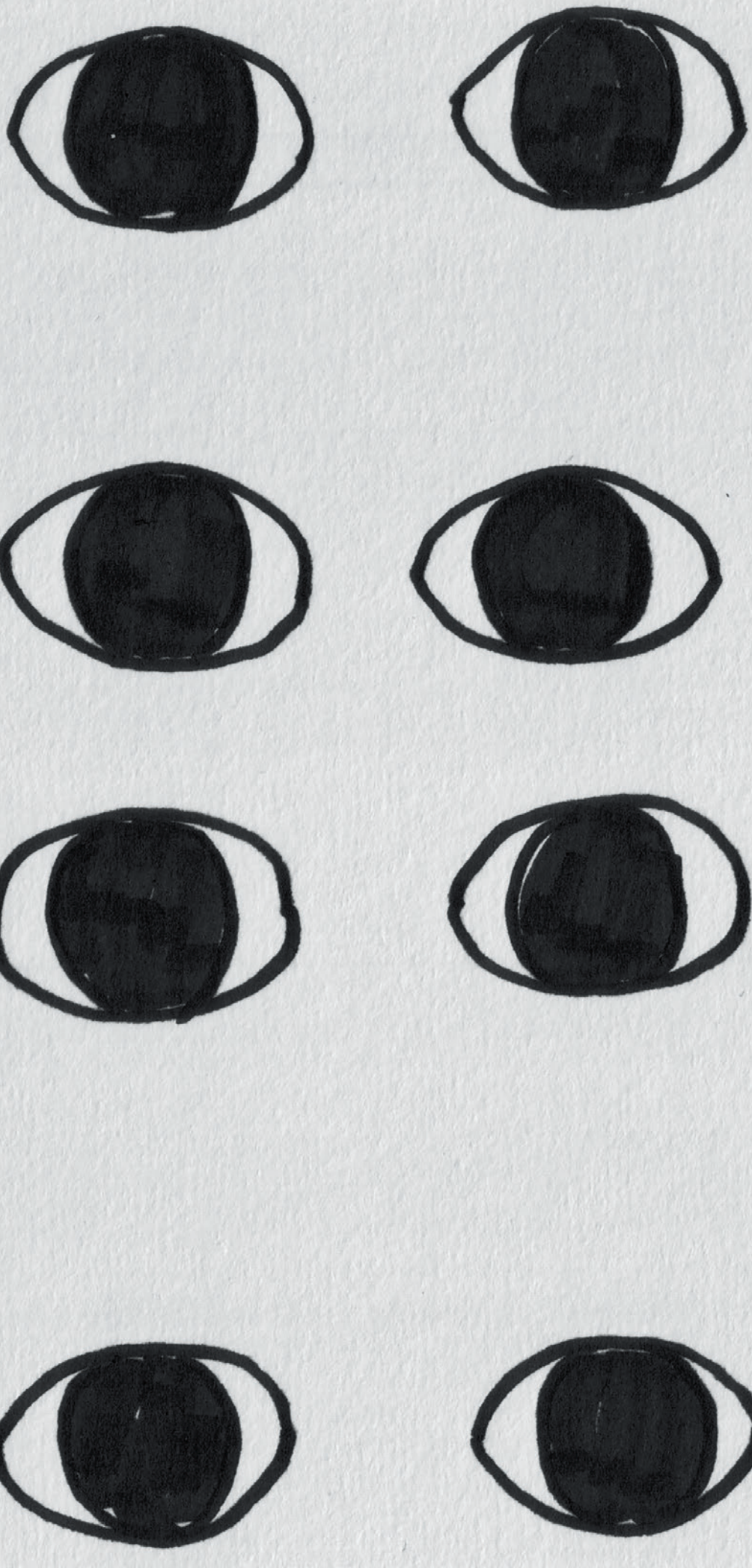








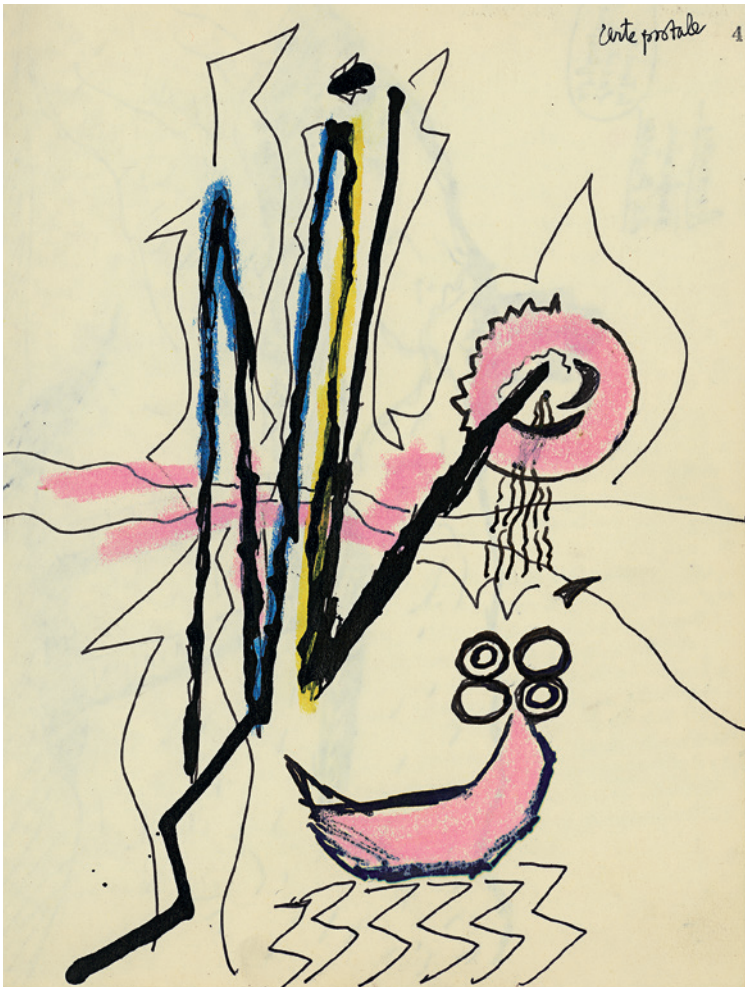




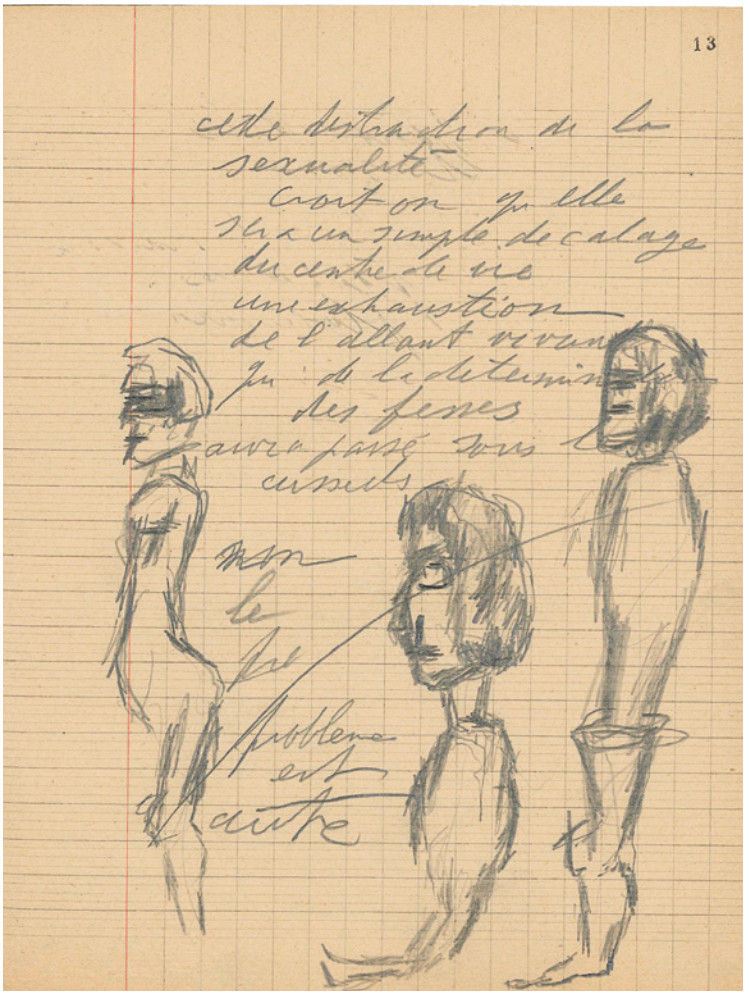
PIBLOCTOQ - ARCTIC HYSTERIA

Arquivos do Museu da Iugoslávia
(de: *Wunderkammer* [Gabinete de curiosidades], 2019)

(O Museu da Iugoslávia abriga milhares de objetos, obras de arte, fotografias e documentos da era iugoslava. Hoje, é provavelmente a mais abrangente coleção de artefatos provenientes da Iugoslávia socialista, país que entrou em colapso por volta de trinta anos atrás. Antigamente chamado Museu 25 de Maio, honrando assim o aniversário oficial de Josip Broz Tito, ele foi construído e estabelecido para guardar os presentes que o presidente vitalício da Iugoslávia recebeu durante as longas décadas em que esteve no poder. Já não tendo Estado físico para representar, hoje ele é um museu histórico, uma instituição de arte, um local de pesquisa, bem como um monumento e um mausoléu de um país que não existe mais.)



Édouard Glissant. *Cahier d'un Voyage sur le Nil* [Caderno de uma viagem ao Nilo], 1988. Bibliothèque nationale de France. Apoio: Institut français à Paris



Antonin Artaud. Caderno 371, folha 13, recto. Publicado em Antonin Artaud. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004, p. 1.576. Edição organizada por Evelyne Grossman. Apoio: Institut français à Paris

Ler os escritos do martinicano Édouard Glissant pode dar a impressão de caminhar por espirais e volutas que constantemente retornam aos mesmos lugares, mas por diferentes ângulos, em aproximações variadas e com nuances poéticas que guardam precisões conceituais gradativas. Glissant, que valorizava a potência do barroco, fez de sua obra um cativante elogio da poética, da errância, do imaginário e da relação. Por isso, lê-lo e relê-lo foi um exercício contínuo na preparação da 34ª Bienal, que desde os seus estágios iniciais enfatizou que os significados das coisas, das obras de arte e das

identidades individuais e coletivas estão em transformação constante, alimentada pelos encontros com todas as outras coisas, todas as línguas, todos os lugares, toda a *Poética da Relação*. Nem sempre a natureza desses encontros é de convergência e harmonia, mas Glissant ajuda a perceber que mesmo grupos conflitantes transformam-se mutuamente, e de forma particularmente profunda e indelével. Valorizar a relação, portanto, não implica idealizar um mundo sem diferenças, mas defender o direito à opacidade, à multiplicidade e à transformação, em um movimento que passa pela demolição dos preceitos de pureza e originalidade que pretensiosamente justificaram o colonialismo.

Essa tensão entre, por um lado, o desejo de contato e mobilidade e, por outro, a necessidade de ruptura com a dominação colonial está no pano de fundo do diálogo entre Édouard Glissant e Antonin Artaud imaginado por Ana Kiffer. Em sua pesquisa no arquivo deixado por Édouard Glissant, hoje sob guarda da Bibliothèque nationale de France, ela descobriu que Glissant chegou a conceber uma revista que teria um texto de Artaud em sua primeira edição, e a partir desse fiapo de história teceu uma teia que enreda textos, desenhos, cadernos, vozes e fragmentos desses autores à primeira vista tão diferentes. Apresentada na 34ª Bienal, essa teia concretiza um encontro fabulado, tornando palpáveis semelhanças e contrastes entre modos de grafar o pensamento que cortam regimes autoritários de existência e remontam o corpo do mundo em torno de novas políticas da diferença.

Este texto, juntamente com a exposição que ele descreve, compõe um dos *enunciados* que, carregados de histórias marcantes e complexas, pontuam a 34ª Bienal para fazer reverberar, com maior intensidade, algumas das questões que as obras ao redor suscitam.

BRÉSIL

Dans l'imaginaire des peuples, une suite de représentations très conventionnelles délimite les silhouettes du Brésil : les plages de Rio, les bidonvilles des grandes Cités, la forêt amazonienne, l'ancien et mythique Opera de Manaus, le stade de Maracana, lieux-communs qui mêlent le ardeur du plaisir aux relents de la misère, l'goût de vivre et la hantise de la mort. Pays immense, pour tous les possibles qui y sont réunis.

L'une des premières fois la pensée du Brésil me toucha, ce fut, vers 1944, quand je vis étinceler, à la fin d'un poème d'Aimé Césaire, comme une rayonnante et en même temps très pesante densité,

« Le sucre du mot Brésil au fond du marécage. »

C'était je crois, à la fin du poème BATOUKE, et je ne fus couvert par ce rapport souterrain, intitulé, Nous lisons aujourd'hui dans les journaux que le racisme est intense et maintenu, et sans doute est-ce vrai, mais nous continuons de rêver à Bahia comme à une matrice du merveilleux métissage. Nous sommes effrayés, suffoqués, de l'œuvre de ces « Bataillons de la mort » qui fusillent (la nuit) des enfants de huit ans dans les rues de Rio, mais nous persistons à dire que ce Brésil est contradictoire et peut-être impensable aussi une des plus vivaces de ses jeunesses, du continent américain, parce que l'une des plus « ouvertes. »

Ne cessons-nous d'être attentifs, au gré des nouvelles du monde, à ce qui se passe à Bahia ou dans le Nord-Este, Bien sûr, nous nous rappelons que des formes de religion populaire et synchrétique s'y maintiennent, à la manière de ce qu'on voit en Haïti pour le vaudou, et que les orchestres de cam-

dans la mesure du moins où nous pouvons accéder à de telles informations.

le rythme africain et le goût brésilien

SOU TERRA INDÍGENA

Para nós Yepá Mahssã – Tukano a vida começou nas águas sagradas da grande avó do universo. Primeiro surgiram as plantas, depois os Wai Mahsã, o povo dos peixes foram os primeiros a ser criados, depois deles surgiram os Yuhku Mahsã, os povos da floresta, e por último os seres humanos, Yepá Mahsã. Tudo o que conhecemos, aprendemos com os mais velhos que vieram antes de nós: plantas e animais, a própria natureza. Não existe na nossa língua uma palavra para Arte, talvez a mais próxima seja Hori: a miração, a visão espiritual, da cerimônia, do sonho e que está presente em todo o mundo à nossa volta. Hori também são nossos grafismos, que são um elo com a própria natureza. Pintamos com Hori nossos rostos, nossos corpos, nossas casas, cerâmicas, cestarias: nosso mundo também é feito de Hori.

Existe muito mais no Hori além daquilo que possa ser visto ou compreendido, ali se tece a grande linguagem da arquitetura do universo. Viemos navegando na grande cobra-canoa da transformação, aprendemos que neste mundo tudo se transforma, e neste tempo de grandes mudanças é chegada a hora de estar presente em todos os territórios de cabeça erguida, celebrando a verdade, memória e cultura dos povos indígenas. Hori no espaço da arte é um convite a vislumbrar mundos maiores, tempos expandidos, memórias antigas, presentes e outras relações com o universo.

Añû, Gratidão pela oportunidade.

Daiara Tukano.

Yʉ ni'î Daiara Hori, Duhigó. Īrēmirī Hãhürisõ paramerã Kurahkõ, Yepá mahsõ ni'î.
Hori me'rã yʉ bo'é mãrīyéka'seré. Ma'arī pahtí kãhsé, ma'ãrī ki'îhtí. kio'oró Hēo'õpeó duhtigó, tóhó ni'îwī, athíró ni'î u'sãyé ni'îgó we'é.
Hori me'rã üku'ũ athímuko'ore, yu káwe'erērãrē pekãsã wiópehsaró me'rã ñãduhtígó to'ô we'é.
U'sã hori mi'ikãthí ekathísé, Añúrõ tuo'oñasé, mãrī to'ô nīkã re'éripórã ahkóyekã we'é.
Yu kote'é a'perã bo'erãrē, Yu mahsã, Yepá mahsãrē.
Pamurī Yu'ukusu porã ni'îrã, ma'ãrí ni'îpetírã wãkú tu'tuá we'érã
Añú Yʉ Yēkūsümuã, pahkusümuã, nikãrõ merã ni'îrã ma'ãrí purõ tu'tuá.
Añú

Dorian Tukano

A ÁGUA NO CHILE SE TORNOU UM BEM PRIVADO

NO TERRITÓRIO MAPUCHE PEHUENCHE, NO ALTO BÍO BÍO,

A COMPANHIA ESPANHOLA TRANSNACIONAL **ENDESA**

CONSTRUIU UMA MEGA-USINA HIDRELÉTRICA CHAMADA **RALCO**

EMBORA ESSA HIDRELÉTRICA TENHA SIDO DESENVOLVIDA CONCEITUALMENTE DURANTE A DITADURA,

ELA FOI EXECUTADA DEPOIS DO RETORNO À DEMOCRACIA NOS ANOS **1990**

A HIDRELÉTRICA IMPACTOU GRAVEMENTE O MEIO-AMBIENTE,

INUNDANDO UM CEMITÉRIO INDÍGENA E REMOVENDO AS COMUNIDADES DE SEU TERRITÓRIO

À MEMÓRIA DE **NICOLASA QUINTREMÁN**,

MULHER MAPUCHE QUE, COM SUA IRMÃ **BERTA QUINTREMÁN**,

LUTOU CONTRA A **ENDESA** PELA PROTEÇÃO DAS ÁGUAS E DOS RIOS

EM DEZEMBRO DE **2013** **NICOLASA** FOI ENCONTRADA MORTA,

BOIANDO NO LAGO ARTIFICIAL DA USINA HIDRELÉTRICA **RALCO**

A ÁGUA CONSERVA A LEMBRANÇA DE SUA LUTA

35mm de largura. Perfurações ao longo das duas bordas, com intervalo de 3mm entre elas para facilitar o transporte mecânico. O material de base de um lado; a emulsão sensível do outro. O cinema e a fotografia compartilham o mesmo material bruto. Na verdade, no caso da película de 35mm o suporte é exatamente o mesmo: se trabalharmos com a película verticalmente, produziremos um filme em movimento, enquanto se a usarmos horizontalmente, produziremos uma imagem fotográfica. Abordar o formato da película de 35mm não apenas mostra a natureza essencialmente similar da fotografia e do filme analógicos. Revela, também, como a mesma película pode ser considerada e empregada de diversas formas.

As câmeras cinematográficas produzidas industrialmente comportam uma variedade de características pré-fabricadas que determinam como a realidade ao redor deve ser representada no filme. Um aspecto central é constituído pela divisão da película em 24 fotogramas por segundo, possibilitando uma representação supostamente neutra e contínua da realidade na projeção. Mas e se esse processo intrinsecamente problemático não atender ao desejo de quem o utiliza – se não houver interesse em trabalhar com o conceito de reprodução, e sim investigar e explorar outras conexões e manifestações visuais?

Para mim, é nesse sentido que a película de filme oferece uma oportunidade vital. Antes de ser exposto à luz, o filme analógico não está dividido em fotogramas. A película de filme é por natureza vazia. É uma tira "em branco", onde podem ser inscritos vários conceitos de registro. Sua materialidade física se constitui durante o ato de registrar e pode, ela mesma, entrar no espaço físico real.

Com esse objetivo, crio formas especiais de câmeras que se baseiam no princípio da *camera obscura* e que podem assumir formas diferentes para cada projeto individual. Graças à película fílmica, essas câmeras-esculturas fornecem um ponto de partida para o olhar cinematográfico. Um olhar independente do olho humano. Um olhar que pensa antes em termos de relações espaciais e não segundo as qualidades compositivas circunscritas à abertura retangular do filme.

Foi necessário dissociar a película de filme da câmera tradicional. No meu entender, há um espaço entre os opostos extremos representados por uma reprodução mecânica e relativamente exata da realidade (câmera), por um lado, e uma completa abstração visual (sem a câmera), do outro. Um espaço em que a política da representação descritiva parece negociável. Apenas o meio do filme analógico abre esse espaço. Um espaço de negociação.

71 Internationale Filmfestspiele Berlin Forum

THANK YOU & GOOD NIGHT
JUBILEE
SPECTRE
PRESENT

WITH DIALO BLONDIN DIOP - OUSMAN BLONDIN DIOP - MARIE THÉRÈSE DIEDHIOU
ALIOUNE PALOMA SALL - BOUBA DIALLO - CHEIKH HAMALA BLONDIN DIOP
ALYMANA BATHILY - LANDING SAVANÉ - MARIE-ANGÉLIQUE SAGNA
MAMADOU KHOUMA GUEYE - FELWINE SARR - FOU MALADE - MADIAW NJAAY
THIERNO SEYDOU SALL - FI LU - MAME AWA LY FALL - DOUDOU FALL

JUSTE UN MOUVEMENT

A FILM BY VINCENT MEESSEN

ASSISTANT DIRECTOR MAMADOU KHOUMA GUEYE - CINEMATOGRAPHY VINCENT PINCKAERS - SOUND LASZLO UMBREIT - EDITING SIMON ARAZI
SOUND MIX RÉMI GÉRARD - MUSIC DIRECTOR WOUTER VANDENABEELE - COLORGRADING MILÉNA TRIVIER - IMAGE LAB COBALT - SUBTITLES ERIK LAMBERT
PRODUCTION GENEVIÈVE DE BAUW - VINCENT MEESSEN - OLIVIER MARBOEUF - INNEKE VAN WAEYENBERGHE

A BELGIUM/FRANCE COPRODUCTION - JUBILEE - THANK YOU & GOOD NIGHT PRODUCTIONS - SPECTRE PRODUCTIONS - CBA CENTRE DE L'AUDIOVISUEL À BRUXELLES - MAGELLAN FILMS

WITH THE SUPPORT OF CENTRE DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES - SERVICE PUBLIC FRANCOPHONE BRUXELLOIS - FLANDERS AUDIOVISUAL FUND (VAF)
ART ET RECHERCHE - RÉGION BRETAGNE - IMAGE/MOUVEMENT, CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES (CNAP) - ARGOS CENTRE FOR AUDIOVISUAL ARTS
CENTRE POMPIDOU, PARIS - MU.ZEE, OOSTENDE - 34A BIENAL DE SÃO PAULO - TAX SHELTER OF THE FEDERAL GOVERNMENT OF BELGIUM

PHOTO BOUBA DIALLO
DESIGN SPEC. UL.COOS - VINCENT MEESSEN

JUBILEE spectre VAF magellan TAX SHELTER BRETAGNE CNAP CA a/r Centre Pompidou ARGOS Mu.ZEE bienal são paulo

Ana Kiffer

Corte/Relação: Antonin Artaud e Édouard Glissant

O que veremos, viveremos?

O futuro de todos nós é inextricável. Vivemos hoje sob os efeitos concretos dessa frase de Glissant. Ela se aloja em nossos corpos, um corpo atomizado agindo contra o corpo anatômico, como, curiosamente, já previa Artaud em 1948. Ela é também um chamado: em meio aos destroços, aponta para a necessidade de reconstrução.

Nesse contexto, vejo a presença de arquivos, memórias e cadernos no seio de uma bienal de arte como parte de um gesto maior do que a mostra de um acervo. Reivindicando a comunidade que ainda não somos, ela homenageia nossos antepassados, nossos velhos, que tanto negligenciamos. Canta aos desabrigados, fazendo apelo à vida e ao vivente, a todo vivente. Seu gesto é de respeito aos nossos mortos. Porque, aqui, o arquivo é a força material e mineral do que precisamos reunir, do passado, para endereçar a um futuro diferente desse que agora nos invade. Qual seja: o estreitamento de sua ideia, da ideia mesma de futuro.

O *pensamento do tremor*, como queria Glissant, é aquele que muda com o mundo, acolhendo a emoção mesmo quando diante de humilhações e perdas. Por isso a pergunta: o que veremos, viveremos? Já não sendo um sentido de apreensão a distância, a visão toca e treme com o mundo. O museu, deslocando-se do conceito de uma reunião de objetos de curiosidade, e mesmo de visões da beleza, torna-se "esse tipo de sótão do futuro, cuja função seria a de acolher isso que deverá nascer, mas que ainda não está aqui".[1]

A angústia da incerteza, o luto por nossas mortes, a constatação de que mais uma vez pobres e pretos pagam a conta dos abusos da humanidade, o desejo de morte que gravita em torno dos centros de poder, aqui e alhures, tudo isso faz reverberar, de uma maneira ainda mais contundente, as palavras que ouço de Artaud e de Glissant. Dou a elas as minhas mãos, que ofereço também a vocês, para que recomecemos juntos.

Arquivos-corpos

São 12h07 e este é meu primeiro dia de pesquisa nos arquivos. Encontro-me, passados vinte anos do trabalho que fiz sobre os cadernos de Antonin Artaud, pesquisando no mesmo setor de manuscritos da Biblioteca Nacional Francesa. Lembro-me das notas que fiz, na véspera, no seminário de Didi-Huberman[2] sobre os arquivos do gueto de Varsóvia, e a relação do arquivo com a terra – *enterrar, aterrar, aterrorizar*. Muitos arquivos do mundo foram enterrados juntos com os corpos dizimados, e o gesto mesmo de enterrar esses arquivos-corpos é um traço aterrorizante das nossas culturas. Algo que temos medo de olhar, e mais ainda de tocar. Aterrar o passado é um modo de aterrorizar constantemente nosso tempo presente, e, logo, nosso tempo futuro. Revejo, assim, os arquivos de Artaud e, pela primeira vez, os arquivos, recém-chegados à BNF,[3] de Édouard Glissant.

Sigo a linha do aterrado e do aterrorizante; percebo que, diferentemente do que a cultura letrada nos fez imaginar, o arquivo não tem, necessariamente, de ser o museu ou o mausoléu das ideias do passado – intocáveis, fixas e controladas. Uma quantidade muito grande de culturas viu-se extirpada de seu próprio passado. Toda a história das conquistas e colonizações – da escravidão. Glissant, obviamente sem render nenhuma homenagem nem reconhecer qualquer traço positivo na empresa colonial, deixa-nos, no entanto, uma imensa lição: a de que esses mesmos povos, de cultura oral, que foram arrancados de suas línguas, de seus "textos" e de seus lugares de origem, aterrados e aterrorizados pelas correntes da escravidão, constituíram, na necessidade inexorável da *Relação* com diferentes culturas, o primeiro espaço possível de um *Todo-Mundo*.

Agora são 12h18 e começo a selecionar alguns arquivos de Édouard Glissant. Sigo a intuição e identifico nos Documentos Pessoais um conjunto de agendas e cadernetas. Busco-as como fonte desse traço aterrado no interior do próprio arquivo. Todo caderno e caderneta é, para mim, o lugar de contato com esse germe – húmus e putrefação – da escrita. Não no sentido originário, mas de algo que faz proliferar. Permitindo instigar, irrigar e desencadear a máquina da escrita que vai ali se montando. É o que importa no mundo dos manuscritos: não o arquivo morto, mas o arquivo vivo e nômade que, nas trajetórias de Artaud e de Glissant, encarna-se radicalmente. O primeiro, aterrado em diferentes asilos psiquiátricos durante toda a Segunda Guerra Mundial, escreve sem parar em restos de

1

Achille Mbembe. *Brutalisme*. Paris: La Découverte, 2020.

2

Parte do conteúdo dos seminários aos quais assisti em 2018 está no livro *Eparses. Voyage dans les papiers du ghetto de Varsovie*. Paris: Minuit, 2020.

3

Sigla que usarei, quando necessário, para referir-me à Biblioteca Nacional Francesa que, no caso desta pesquisa, situa-se no setor de manuscritos, no número 58 da Rue de Richelieu, em Paris, França.

papéis que queima,[4] ou em cadernos escolares quadriculados (são 508), nos quais se aprendia a caligrafia. Ali inventa uma nova escrita cujo desejo e eficácia seria criar um outro corpo. Abandona a linearidade da esquerda para a direita, profere palavras e martela os seus ritmos sobre as superfícies, antes de "agarrá-las" sobre o papel. Nele, entrelaça o traço plástico ao poético, constrói cenas sobre o caderno, e deixa assim a sua versão plana para projetar *novos corpos de sensibilidade*. "É preciso refazer o corpo", repete Artaud.

Glissant, como ele mesmo disse, é aquele que volta, depois das "grandes descobertas", para levantar, no seio da cultura branca, o *véu do esquecimento*. Diz escrever "em presença de todas as línguas do mundo, mesmo que fale uma só". Deixa-nos um arquivo nômade – resistente aos esforços classificatórios, prenhe de lacunas, de pequenos desertos, de cartas de intenções, projetos não realizados, parte das visões que proliferam em suas notas, cartas e cadernos que, mesmo nas páginas vazias, carregam os títulos do livro por vir. Os títulos funcionam como arquipélagos do pensamento de Glissant.[5] Eles portam "esse lugar de origem incontornável: incontornável porque o carregamos por onde vamos, mas sem que possamos dar a volta nele todo". É esse pensamento-arquipélago que se materializa na escrita de seus cadernos e notas.

Trazer esses arquivos para o Brasil é, paradoxalmente, aceder também ao aprendizado oral e corporal das culturas que irrigaram esses autores, ou que performaram suas escritas – culturas que entre nós existem e insistem mesmo quando aterradas ou aterrorizadas. É também entender como cada um deles perfurou a malversação da cultura europeia, da cultura colonial, do corpo ocidental, em todos os seus estados de dominação e subjugação da vida e dos viventes.

Essa ligação entre o corpo da escrita de um caderno e o corpo das experiências é o que vemos aqui. A gestualidade de suas escritas, introduzindo matéria e conteúdo ao modo como cada um deles vai construir os seus pensamentos. Mas não é que se trate de uma tradução do corpo no caderno. Trata-se da invenção de uma nova zona entre um e outro. O caderno, deixando de ser só um suporte passivo em que o escritor lança as suas ideias, vai se tornando, ele mesmo, um modo vivo de pensar e de escrever com o mundo. Glissant diz que sempre escreve à mão, e que acredita que quem escreve primeiro no computador "diz o que todo mundo diz". O corpo, deixando de ser uma matéria passiva diante da atividade do pensamento-escrita, torna-se ativo e abre-se ao que ali se tece e se constrói, sendo ele também modificado nesse processo. É esta zona processual, aqui e ali indiscernível, entre o corpo e a escrita que faz com que olhar para "objetos" tão precários quanto cotidianos, como os cadernos, nos permita um outro modo de conceber a escrita e os corpos em nossa sociedade.

A importância de pensar num outro imaginário do escrever e da escrita é conceder valor ao que comumente se desvalorizou na **economia** da escrita. As cores, as listas, as comidas, as fomes, os cheiros, os traços, o som das coisas, esse mundo em insurgência, no qual a força dos afetos não se deixa mascarar, prenhe dos traços poéticos das camadas aterradas entre nós. Os cadernos seriam, por isso, um convite para encetarmos a escrita como gesto de uma relação comunitária, com grande parte dos corpos e culturas apartados da máquina da escrita, permitindo-nos ver a germinação de um tanto do que, entre nós, foi enterrado. Pá, e não apenas lápis em punho, contra os aterros invisíveis de nossos cadáveres físicos e culturais. Escrita-gesto que trafega entre o desenho e o texto, mas, sobretudo, que indica a presença do traço como força de relação da escrita com tudo o que apartamos do mundo letrado.[6] Escrita-gesto que entende que a mão que escreve porta os tremores do corpo no mundo – abrindo-se para um contato permanente com o que *difere*. Sabe-se como o processo de colonização impôs não apenas uma língua, mas uma cultura, uma literatura e uma história que enterrava as histórias precedentes e deslegitimava sua própria existência. Somos, ainda, fruto disso. Sob esse aspecto, as travessias – inversas em suas direções – de Artaud, que parte da França em busca da civilização Tarahumara, no México, e de Glissant, que viaja da Martinica para Paris, voltando à metrópole e buscando cindir a pretensa raiz que o deixa de pé, mostram a necessidade, ainda atual, de reabrir os modos como deslegitimamos o que sequer conhecemos, perpetuamos a diminuição das culturas ancestrais e fingimos construir um mundo sem olhar, quando não exterminar, para as diferenças e os diferentes que o formam e o estruturam.

4

Sort à Roger Blin [Sortilégio para Roger Blin], incluído na exposição.

5

Caderno manuscrito do *Discours Antillais* [Discurso antilhano], incluído na exposição.

6

Cadernos de Artaud e de Glissant, incluídos na exposição.

Baton Rouge ou a comunidade do canto

Na Caixa de número 72 dos arquivos de Glissant na BNF encontro a carta intitulada *Carta a Ella*,[7] em que o autor detalha o projeto da revista literária e cultural *Baton Rouge*, cujo corpo editorial, ali definido, ambicionava repensar as relações entre a Europa, o Sul dos Estados Unidos, o Caribe e a América Latina. O esboço do primeiro número da revista era indicado na carta, e ali se definia que o texto de abertura seria um inédito de Antonin Artaud. Qual teria sido o texto? Por que Glissant escolhia Artaud[8] para abrir a revista *Baton Rouge*, cujo tom indicava um projeto de reconstrução de vozes oprimidas e/ou apartadas do eixo Norte, branco e eurocêntrico?

Assim inicia *Corte/Relação*.

Não se trata de uma comparação entre escritores ou artistas, e sim de uma fabulação sobre um encontro que não ocorreu, uma revista que nunca se realizou, e uma geopolítica que ainda não se concretizou entre os povos do Sul, mas cujos traços virtuais e a potência atual buscamos desdobrar.

As rotas e os momentos de travessia de Antonin Artaud e de Édouard Glissant se oferecem mais em colisão do que em correspondência. Artaud parte rumo ao México em busca de uma "verdadeira" civilização, em 1936. Volta radicalmente contaminado pela cultura indígena tarahumara. Considerado louco, foi descreditado pela civilização branca-ocidental e previu sua ruína. Sua loucura, sob esse prisma, deveria ser por fim compreendida como um ato de segregação política: era impossível para o homem branco acolher, sob o mesmo patamar de valor, veracidade e eficácia, os ritos e a perspectiva indígena que adentraram o corpo e as visões de Artaud. Como ele escreve, "há um estado de espírito mais ou menos consciente, porém geral, que quer que os índios sejam ainda uma raça inferior". Glissant troca a Martinica pela França em 1946, dois anos antes da morte de Artaud, e diz, não sem ironia, ser aquele que "volta", afirmando que "a escravidão foi um combate sem testemunhos".

É também contundente pensar como, plástica e conceitualmente, as escritas de Artaud e de Glissant diferem. Essa radical diferença exige-nos, no entanto, uma observação menos apressada. Primeiro porque a primazia da diferença e do diferente está na base das concepções de uma poética e de uma filosofia da *relação*. Não haverá experiência de um *todo-mundo* sem que as diferenças possam estruturar seus rumos. Depois, porque o elo dessa diferença reside em proposições que, apesar de distintas, se entrelaçam uma à outra, multiplicando suas eficácias.

A escrita e o pensamento do *corte* materializam-se nos cadernos e textos de Artaud, através de uma plástica-poética[9] cunhada a golpes de lápis, na faca,[10] nas figuras pontiagudas, nos pregos dos corpos-palavras em queda,[11] em toda uma figuração que chama pelo corte da palavra, do plano linear da página e da escrita, da sintaxe e mesmo da formação do sentido, através do uso de glossolalias. Também há sua insistência na verbalização das forças cruéis – disruptivas –, contra tudo o que necrosa, mas muitas vezes também aglutina a vida, ou, ainda, a reivindicação de outro corpo, exigindo o corte da estruturação orgânica que fundamenta o corpo moderno e ocidental. E há mesmo o apelo que Artaud faz ao ódio – afeto ligado, ele mesmo, aos movimentos da destruição, e que são convocados, em sua obra, como necessários também à reconstrução diferente da humanidade adoecida, como força que reivindica mudança, como grito de quem merece ser ouvido: "sou um homem que sofreu muito, e a esse título tenho o direito a falar", escreve Artaud em 1924.

A escrita de Glissant, normalmente feita com caneta Pilot preta, ou esferográficas de diferentes cores, preenche de forma abundante o espaço da página,[12] ou as deixa quase vazias, inscrevendo nelas apenas seus títulos-arquipélagos. Toda matéria é móvel no diverso da sua escrita, porque ela experimenta a combinação destes procedimentos contraditórios: o esvaziamento das páginas-títulos e a abundância de textos, notas, erratas, cortes e substituições que povoam, muitas vezes de forma caótica, seus arquivos. Isso parece aludir ao fato de que, para Glissant, a paisagem não se restringe ao campo fixado de uma imagem visual; ela é uma palavra e um lugar do *todo-mundo*:[13] "Tenho esperança na palavra da paisagem", ele dizia. Sob esse prisma, as folhas de seus arquivos podem ser vistas como parte dessa função-paisagem do *todo-mundo*. Do mesmo modo, o papel parecendo mais um acúmulo de poros – habitado por diferentes padrões de letra, por regimes e cores distintas, por um povoar

7

Carta incluída na exposição. Durante algum tempo de pesquisa busquei vestígios dessa revista, descobrindo meses depois que ela nunca existiu. *Corte/Relação* é também fruto dessa "ausência de arquivo".

8

Obviamente Artaud foi um escritor importante para Glissant e a sua geração, na qual se destaca Félix Guattari. No entanto, não foi o regime da influência que sustentou a concepção de *Corte/Relação*, como o texto buscará mostrar.

9

Ana Kiffer. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2016.

10

Caderno 310, p. 10.

11

Caderno 230, p. 13, e 326, p. 12.

12

Incluídos na exposição.

13

Carnet manuscript d'un voyage sur le Nil [Diário de uma viagem ao Nilo], 1988. Archives Sylvie Glissant/BNF, incluído na exposição.

excessivo da página – quer, como escreveu, "tirar da pele o grito e entrar na pele do mundo pelos poros". Isso porque tudo em Glissant convoca *relação*, e não apenas aquilo que entendemos como ativo no mundo. A matéria e a materialidade são signos suficientes dessa atividade relacional. Logo, sua escrita é prova da *relação* que entretece todos os elementos, e não apenas o autor com cada um deles – paisagem, papel, esquecimento ou opacidade são matérias físicas e/ou conceituais de sua obra, que estão em *relação*, ou seja: em processos de vivificar e de ressignificar uns aos outros.

Mas o que é uma *relação*? Haverá *relação* sem *corte*? Sem separação? Quais regras determinam os iguais e os diferentes? Onde está a régua que os separa? Quem a detém? Onde ela cortou? Quando cortou? Como ela corta?

São perguntas que nem Artaud nem Glissant jamais deixaram de colocar. Sob esse aspecto, suas diferenças radicais traçam aqui uma cartografia de gestos da escrita, plásticos, imaginários e afetivos, na qual *corte* e *relação* são linhas que se entrelaçam e fogem. A princípio, podemos pensar que Artaud é o poeta do *corte* e Glissant, da *relação*. Percorrendo seus arquivos, adentrando no imaginário físico e afetivo de suas palavras, veremos que a barra que separa *corte* e *relação* vai pouco a pouco se espiralando. É essa espiral do tempo que faz com que Artaud e Glissant se encontrem. E nos faz entrever que só realizando cortes – opondo a opacidade à transparência do outro e do mundo, e entendendo que a memória se constitui nos esquecimentos e obliterações, fundamentais para conhecer as engrenagens onde os corpos e a vida foram e ainda são eliminados – é que se funda a aventura da *relação*. É essa espiral do tempo que faz também com que a virtualidade de gestos realizados no passado se atualize no Brasil de hoje.

O tempo em espiral

"Os povos que quiseram **cortá-los** de sua história reconstituem em partes **descontínuas** sua memória coletiva, saltam de rocha em rocha sobre os rios do tempo; eles criam o seu tempo" (Glissant). "Tive uma visão essa tarde – vi esses que vão me seguir, mas que **ainda não têm corpo,** porque os porcos como esses do restaurante de ontem à noite comem muito. Existem os que comem muito e esses que, como eu, não podem mais comer sem escarrar" (Artaud).

País do corte – corte de suas árvores, da diversidade de sua história, corte permanente entre uma imensa maioria que sobrevive separada, apartada, *saltando de rocha em rocha*, sem acesso aos direitos básicos da vida, ao tempo mesmo da vida, e uma minoria encolhida ou abusiva. País da fome, onde poucos comem muito – avidez e ganância. Onde poucos comem os muitos.

Atualizar o pensamento e o gesto de *corte/relação* responde também ao desejo de cindir o mito da cordialidade brasileira e da democracia racial como traços de uma convivência pacífica. Apontando para como esses mitos de faceta amorosa repousam sobre uma figura fusional, gozosa e violenta do amor – sem limites, sem separação, sem corte. Daí também a necessidade de distinguir os gestos e gritos do ódio (gestos de corte) em suas diferentes inscrições nas sociedades contemporâneas. Em Artaud, vemos tanto o ódio como projeto de eliminar o diferente (guerra, morte, destruição em massa) quanto o ódio encoberto pelo falacioso projeto de reconstrução da humanidade ocidental, liderado pelos Estados Unidos. Sobre tal falácia, e inspirado nos ritos indígenas, ele reivindica a necessidade de outro corpo.[14] Um corpo que dança e canta como combate. Um corpo combatente contra o corpo soldado. Se hoje nos parece de novo necessário diferir os ódios, nomeá-los e nuançá-los, isso é porque sua verve que reivindica diferença não equivale ao desejo de limpeza, extermínio e execução presente entre nós.

Por isso, não podemos mais atualizar o gesto da *relação* no Brasil sem acolher os necessários *cortes*. A separação é aquilo que nos permitiria, como disse Glissant, sair do desligamento entre os povos e suas diferenças. De fato, numa pretensa ordem comum e unificada, vivemos sempre em estado de desligamento. Desligar é ao mesmo tempo apartar (cortar) e silenciar (aterrar). A reivindicação de separação – que muitas vezes ouvimos, com dificuldade, dos ditos "grupos minoritários" – é um passo necessário à criação de um outro pacto de *relação*, diferente, mais incisivo e mais difícil. Não há *relação* possível em um campo de cordial desligamento. Assim como não há separação sem corte. Sem ferida. Não há, tampouco, *relação* que se construa se retornamos a qualquer tipo de matriz identitária naturalizada.[15] Hoje, no entanto, tudo isso é ameaçado pela impossibilidade de criar novos pactos de *relação*. A invasão

14

Sobre isso, ver áudio e cadernos da emissão radiofônica, censurada em 1948, *Para acabar com o julgamento de Deus* – incluídos na exposição.

15

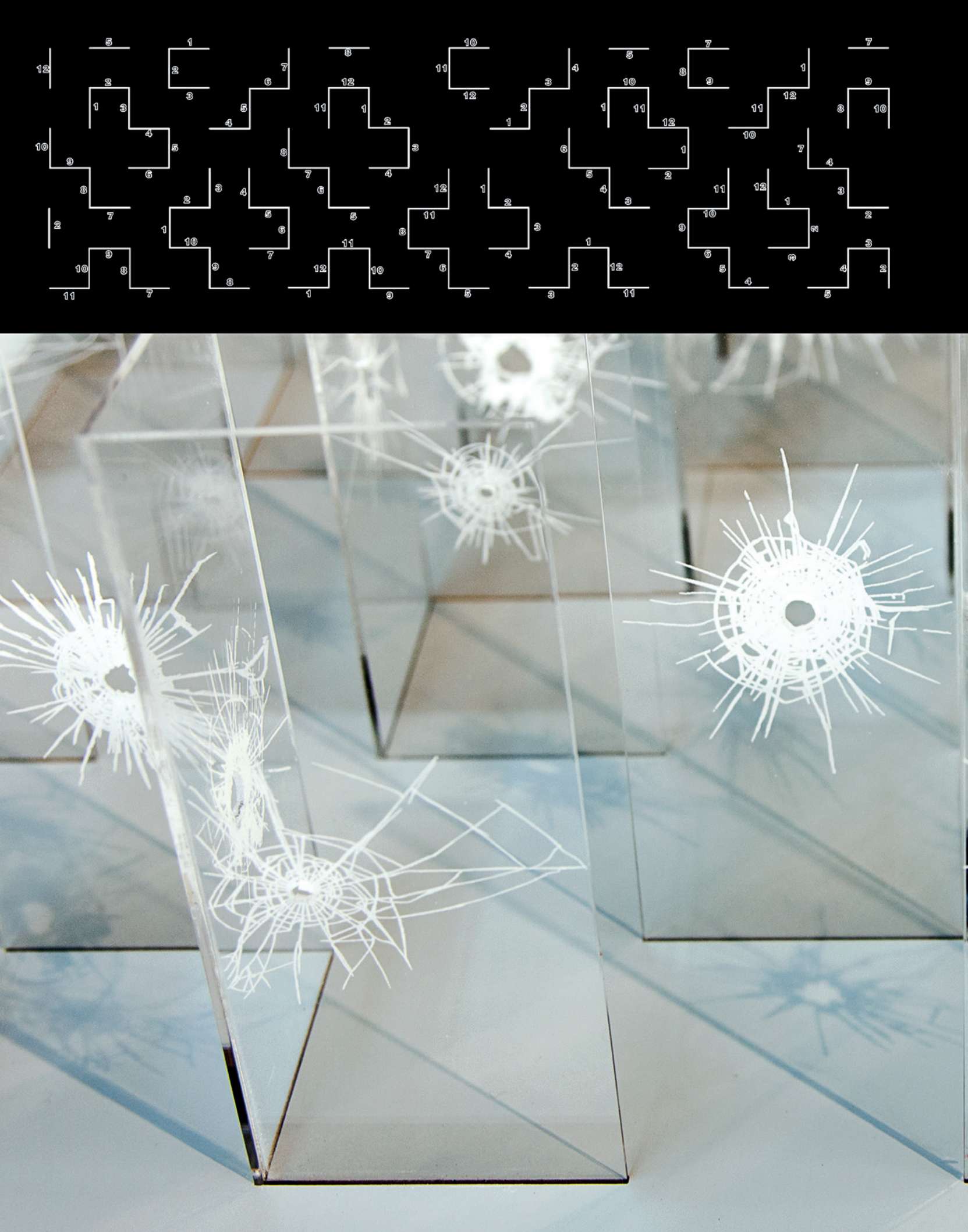
"No interior dessa *relação* não haveria possibilidades de diluição que seriam lamentáveis ou decepcionantes? Mas por isso devemos temer a *relação*? Tudo isso são evidências não evidentes. E a primeira é que a identidade, seja pessoal ou coletiva, não se decreta, nem ela procede de uma naturalidade, e seu mistério é mais magnificente que suas definições. Aliás, foi essa última modalidade que tornou possível os avatares fascistas da identidade, ou que os mantêm ainda hoje" (Glissant).

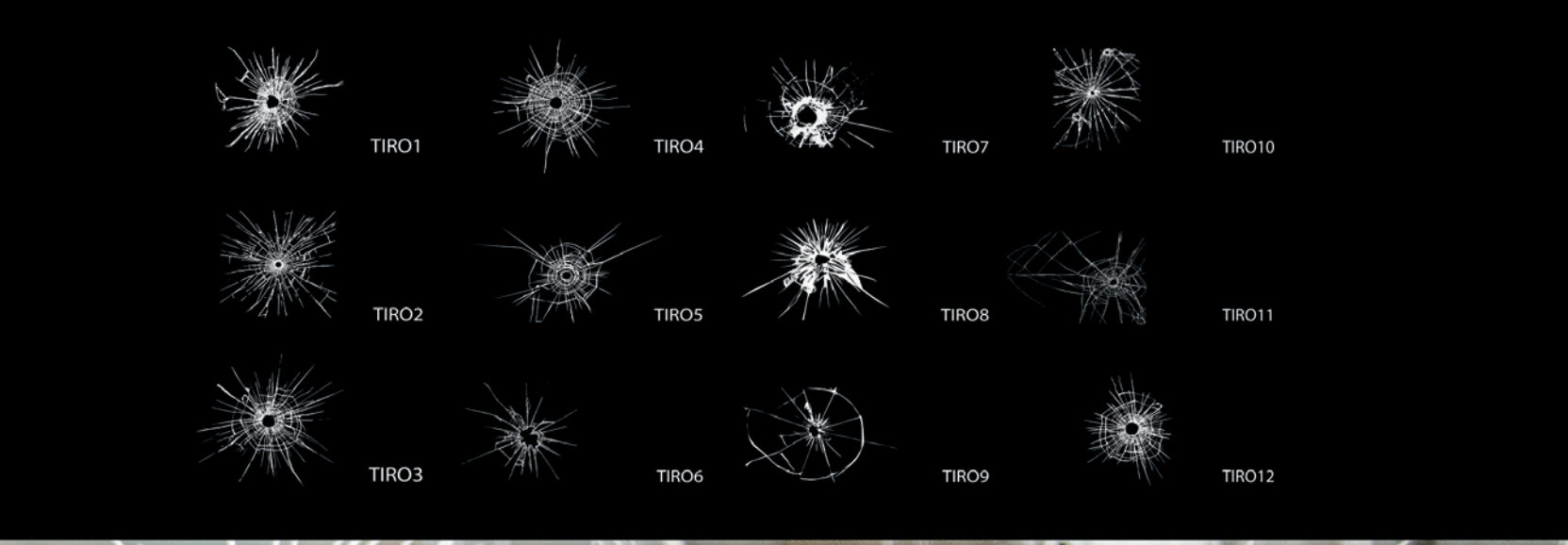
do desejo e do poder de matar se dissemina mais rapidamente do que o laborioso trabalho das diferenças. Mas é nesse horizonte que somos chamados a inscrever, ainda mais fortemente, as potências da *relação*.

"Eles criam o seu tempo", disse Glissant. Cabe a nós entender que esse tempo, que não é futuro nem passado, só se constrói sobre as rochas (e ruínas) que resistem, como as nossas mãos, aos caudalosos rios do tempo.

■ As citações de Glissant foram retiradas dos livros *Philosophie de la Relation* (Paris: Gallimard, 2009); *Poétique de la Relation* (Paris: Gallimard, 1990); *Discours Antillais* (Paris: Folio Gallimard, 1997); *Les Entretiens de Baton Rouge* (Paris: Gallimard, 2008), e da entrevista disponível em www.youtube.com/watch?v=htIto1xtYBw. De Artaud: *Oeuvres* (Paris: Gallimard, 2004) e *A perda de si* (São Paulo: Rocco, 2017). As citações retiradas de originais em francês foram traduzidas ao português pela autora.

Agradeço aos curadores Jacopo Crivelli Visconti, Paulo Miyada e Ana Roman, pelo convite e pela aposta. A Sylvie Glissant, pela generosidade e partilha. A Jacques Leenhardt, pelas conversas fundamentais. À Cité Internationale des Arts, pelo apoio à residência para realização da pesquisa e concepção da exposição *Corte/Relação*. E aos responsáveis pelos arquivos de Édouard Glissant na BNF, Guillaume Delaunay e Anaïs Dupuy-Olivier.




TIRO1
TIRO4
TIRO7
TIRO10
TIRO2
TIRO5
TIRO8
TIRO11
TIRO3
TIRO6
TIRO9
TIRO12

Paulo Miyada

Um verso, muitos poemas

Certa manhã, abrimos nossas caixas de e-mail e encontramos uma mensagem de Carla Zaccagnini. Isso era o que ela dizia:

> Pensamos muitos nomes para essa Bienal, de eclipse a tocaia. Pensamos chamá-la de a esfera do interesse, o todo mais amplo, concatenação sem fim, só se aprende a nadar na água.
>
> Pensamos chamar essa Bienal de Luzia, um nome de gente. O nome da gente mais antiga já encontrada na América do Sul. Um nome póstumo, dado a seus ossos. Luzia viveu 24 anos, dizem, e descansou sob a terra 11 mil. Seus ossos viram a luz em 1975 e arderam em chamas em 2018, no Museu Nacional. Luzia. O passado interrompido, dito imperfeito, de um verbo que tanto significa dar luz como brilhar por conta própria. Um nome de mulher. Um nome de santa, da santa a quem atearam fogo e foi imune às chamas. O nome da santa a quem arrancaram os olhos para que não visse mais a luz, nem a luz de seu nome. Nasceram-lhe novos olhos e lhe dizem santa da visão.
>
> Decidimos chamá-la *Faz escuro mas eu canto*, como o verso de Thiago de Mello publicado em 1965.
>
> Decidimos chamá-la *Faz escuro mas eu canto*. Porque estamos em tempos escuros. E o escuro em que estamos é feito. Porque queremos olhar para esse escuro, olhar nesse escuro. Deixar que as pupilas se dilatem para capturar a luz que ainda há e começar a delinear vultos nas sombras. Porque o escuro não é sólido e insondável.
>
> Decidimos chamá-la *Faz escuro mas eu canto*. Porque no escuro também há cantos. Porque as vozes que cantam se ouvem sem luz. Porque acreditamos na importância do canto, nessa forma de dizer as coisas que cabe no verso, no poder do refrão sobre a memória e do ritmo sobre o sangue, no impulso de aplaudir em pé. Na força do coro. Faz escuro, então cantemos.

Exercício textual, essa nota parecia muito mais segura da escolha final do título do que efetivamente estávamos até aquele momento. Uma escolha dessas não é tarefa linear. Por meses ainda houve idas e vindas, dúvidas e pesquisas, até se confirmar o que nas palavras de Carla já parecia decidido.

Uma etapa importante foi desenhar o percurso desse verso e o modo como ele ganhou e perdeu sentidos nos primeiros anos desde que foi escrito, porque talvez isso informe as múltiplas leituras que ele pode receber hoje.

Correspondência #2
27 fev 2020

O poeta amazonense Thiago de Mello escreveu o poema "Madrugada camponesa" entre os anos de 1962, no Estado do Amazonas, e 1963, em Santiago, no Chile. Os últimos dois versos desse poema são: "Faz escuro mas eu canto / porque a manhã vai chegar". Versos de esperança endereçados aos que atravessavam a noite do campo e precisavam plantar verdade, alegria e amor para um futuro iminente. Era um tempo com algumas promessas de transformação, regadas por projetos progressistas e algum desejo de expansão dos direitos mais básicos, como a educação.

Quando o poema foi publicado em livro em 1965, porém, o horizonte era muito diferente. O Brasil havia sido clivado por um golpe militar apoiado por parte da sociedade civil e uma ditadura se consolidava. Poucos sinais de alguma manhã. O livro de poemas de Thiago de Mello foi chamado, simplesmente, *Faz escuro mas eu canto*. Dessa feita, mais insistência do que celebração.

Antonio Dias, *The Image: The Day as a Prisoner* [A imagem: O dia como prisioneiro], 1971. Coleção: Jones e Paula Bergamin, Rio de Janeiro. Cortesia: Bergamin & Gomide. Foto: Ding Musa

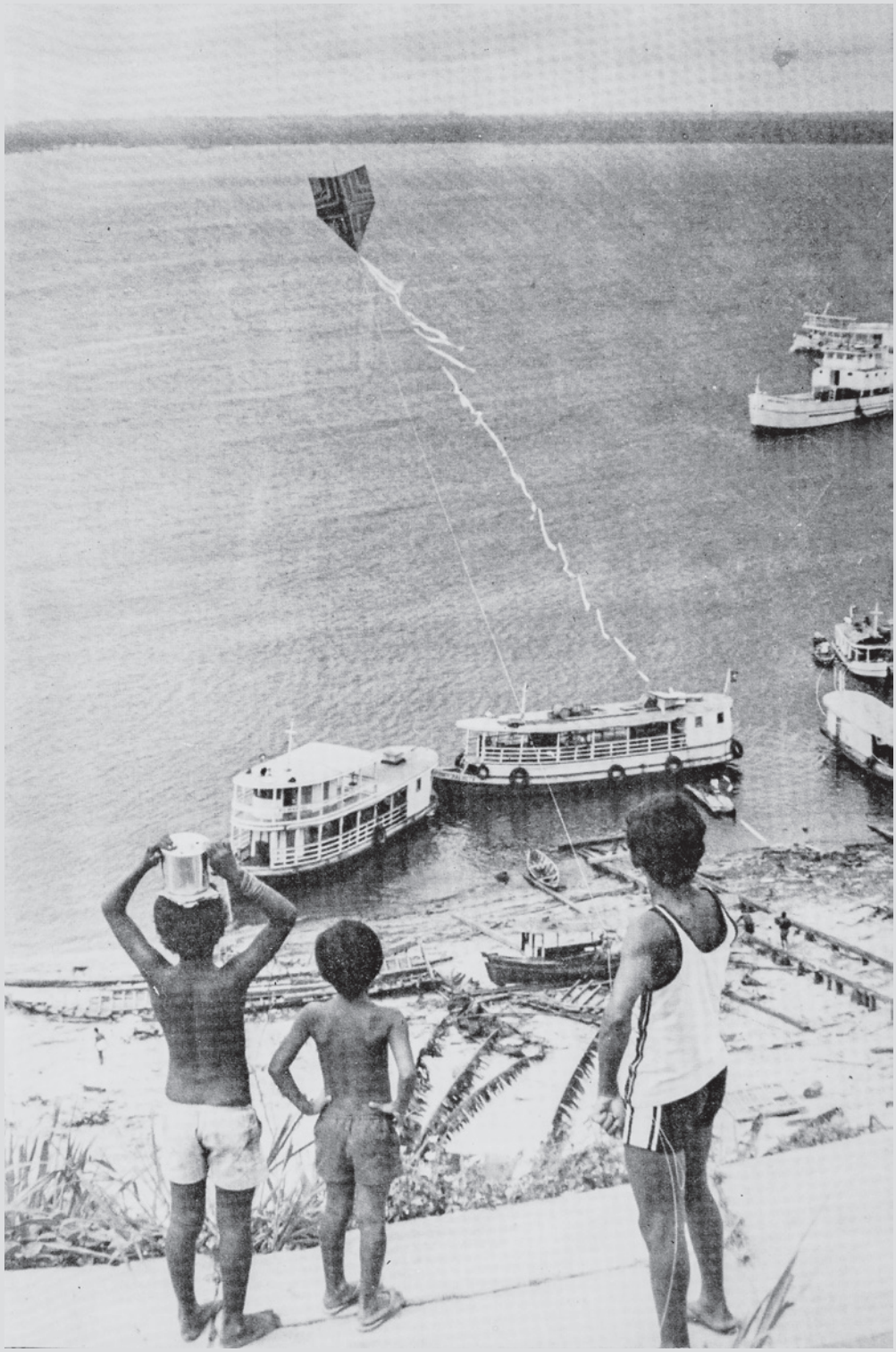
No ano seguinte, o verso voltou como título de uma canção do álbum *Manhã de liberdade*, de Nara Leão. Ela, uma das mais célebres vozes de uma geração que se arriscou a falar e a cantar a liberdade do pensamento crítico em tempos de cerceamento político, encerrava seu disco com um novo poema musical composto por Thiago de Mello e Monsueto Menezes. A letra não era mais especialmente endereçada aos camponeses, mas a uma multidão disposta a "trabalhar pela alegria".

Entre o lançamento da canção e o ano de 1968, essa multidão ganhou feição e tomou as ruas, ao que se respondeu com mais repressão e mais violência. Thiago de Mello foi preso naquele ano e conta que entrou na prisão temeroso por seu destino. Encontrou, então, na parede da estreita cela, seus versos rabiscados pelo preso anterior: "Faz escuro mas eu canto / porque a manhã vai chegar". Sussurro e resistência. Retomou então suas forças e deve ter aprendido algo sobre a potência da poesia.

Em cinco anos, conforme mudava o mundo, transformavam-se também as leituras desse verso. E agora, entrando em 2020, que reverberações esse enunciado poético pode ter neste país e além dele, em um mundo fraturado? Em setembro, quando a mostra principal da Bienal abrir, quão sombrio estará o horizonte? É impossível prever – um dia desses, as cinzas da floresta em chamas deixaram escuro o céu da tarde paulistana...

■ Há um outro poema célebre, de Bertolt Brecht, que diz: "In the dark times / Will there also be singing? / Yes, there will also be singing. / About the dark times." ["Nos tempos sombrios / Haverá cantoria? / Sim, haverá cantoria. / Sobre os tempos sombrios."]. É similar, mas não é a mesma coisa. Com Thiago de Mello, é de se imaginar que se cantará sobre os tempos sombrios, mas não apenas sobre eles. Isso é importante. Especialmente aqueles que se encontram mais ameaçados, sob a mira de projetos que desejam sua extinção, sabem bem que nesse contexto todo canto é por si mesmo uma potência de vida e, como tal, desafia o desejo de morte.

A profissão é de poeta
ou de empinador de papagaio.
O que vem a dar no mesmo.



Entrevista com um palhaço

Alguns anos atrás, quando eu visitava arquivos sobre palhaços no leste do Kentucky, tive a grande sorte de encontrar um proprietário de circo aposentado chamado Z, que, com sua aptidão para a pesquisa, reuniu uma notável coleção de entrevistas com palhaços (em sua maioria estadunidenses) feitas entre 1979 e 2015. Tendo viajado em busca de materiais e documentos relacionados à história dos palhaços, foi uma grande sorte encontrar Z. Depois de eu explicar meu interesse no assunto, ele gentilmente me mostrou seu arquivo, guardado nos fundos de um galpão de tijolos em uma série de caixas velhas que ele mesmo usara quando era palhaço e viajava pelo país, nos anos 1960. Nem preciso dizer que fiquei no Kentucky depois de ter acesso liberado a essas pilhas de papel e pastas amarelas. A maior parte das entrevistas se revelou bastante direta – apesar de que, não me entendam mal, nada é tão direto quando se trata da história do circo, especialmente quando lidamos com as vidas de performers circenses. E o palhaço, claro, não é exceção: conforme as histórias se desenrolavam diante dos meus olhos, um profundo senso de orgulho, aptidão, fantasia, ansiedade e hilaridade se espalhou pelas entrevistas, me aproximando dessa figura cultural particular. Depois de algumas horas sondando as profundezas da coleção de Z, tive o prazer de encontrar uma pasta que ainda hoje cativa minha imaginação, e à qual eu volto com certa frequência, quando me pergunto o que há na arte dos palhaços que me atrai tanto. Essa pasta simples continha vários materiais: diversas fotografias, a maior parte de viajantes e vagabundos, uma das quais mostrava um grupo de errantes na prisão na década de 1920; pedaços de recibos e papéis, um dos quais acabou sendo uma cópia real de um ensaio escrito por Irwin St John Tucker, o famoso padre socialista de Chicago que, no início do século 20, defendeu os direitos dos vagabundos e errantes; algumas cartas que infelizmente não pude decifrar, pois haviam sido rabiscadas de tal forma que se tornaram incompreensíveis; uma boa quantidade de fotografias de uma figura bastante magra, que depois descobri ser o palhaço aqui em destaque, cujos olhos escuros eram tão imersos em tristeza que faziam as pessoas igualmente melancólicas, além de curiosas; e, finalmente, uma pilha de páginas com uma entrevista que o próprio Z havia realizado com essa figura magricela – que chamarei simplesmente de "Doc", por uma obrigação de manter sua identidade incógnita e, também, porque está claro que o palhaço em questão era na verdade um performer com inclinação filosófica. (Eu digo "era" porque Doc faleceu pouco após a entrevista final ter sido feita, em 2015.)

Foi com as mãos trêmulas que peguei essas páginas, virei-as, passei os dedos em suas bordas e mergulhei em suas linhas. O que me impressiona nessa entrevista são os *insights* e as meditações, a reflexão profunda que Doc apresenta (sem falar de Z e suas perguntas sagazes), nos trazendo uma ampla visão sobre as ações do palhaço. Aqui, o palhaço aparece como um performer, um pensador, e, mais importante, como um modo de ser – o palhaço se torna vivo para nos mostrar um caminho não só em direção à forma de arte, mas que representa um método de fuga performativa. Com isso em mente, compartilho aqui um trecho da entrevista, com a sensação de que ela pode funcionar para trazer olhares importantes sobre o palhaço como um tema mais amplo.

Z: Podemos começar com risos?

DOC: Você quer dizer que deveríamos rir?

Z: Bem, podemos rir, certamente, mas eu estava pensando que talvez pudéssemos falar sobre o riso.

DOC: Sim, este é realmente um assunto especial. Totalmente. A energia...

Z: Esta energia?

DOC: O corpo no limite.

Z: No limite? Do quê?

DOC: Perder o controle. E... o limite.

Z: Mas o riso é extremamente social, não é?

DOC: Ele é, e não é... Eu diria que ele imediatamente nos enche de algo incontrolável. O riso é sempre disruptivo. Como eu disse, o limite.

Z: Ele de fato cruza fronteiras, por exemplo, em situações de ridículo; entendo seu ponto...

DOC: Mas é mais fundamental. Como diz Cixous, "O riso está alinhado com o monstruoso".[1]

Z: Você se sente um monstro?

DOC: Sou um monstro, precisamente, porque sou inominável.

Z: Mas eu sei seu nome, eu acho...

DOC: Sem dúvida, há uma palavra que designa este corpo, e que você pode usar para me chamar, para

1

Hélène Cixous, *Le Rire de la Meduse*. Paris: L'Arc, 1975.

falar sobre mim, isso está claro. Mas ao mesmo tempo – e isto é o que me cativa, aqui chegamos ao ponto crucial da questão – sou também aquele que escapa ao nome. Este é o meu trabalho, a minha função, é isso que sou chamado a fazer: criar incerteza. Personificar a margem.

Z: O riso é uma expressão de incerteza?

DOC: É sem dúvida a expressão de uma certa fronteira. Ele mostra essa fronteira, ao cruzá-la.

Z: Isso me faz pensar no que Georges Bataille escreve sobre o riso, como algo ligado ao não conhecimento. Essa fronteira, como você diz, do que conhecemos. É isso?

DOC: Daquilo que pode ser conhecido?

Z: Do que o conhecimento pode captar, porque sempre há uma periferia do conhecimento. Pode-se dizer que o conhecimento é assombrado por algo que está fora dele.

DOC: A margem do conhecimento... Sim, mas é definitivamente uma questão do corpo – não é apenas cerebral... Esse não é o ponto.

Z: Mas voltando ao riso, como você se sente em relação a ele?

DOC: O riso é como uma suspensão do tempo, ou talvez uma suspensão das regras. É um grande movimento, de tudo, como uma ruptura – é tão belo e tão perigoso ao mesmo tempo. Mas devemos lembrar, o palhaço não ri – deve-se rir dele, e essa é uma posição. A posição.

Z: Ser o objeto do ridículo?

DOC: Se necessário, certamente, mas também de prazer radical. Daquilo com que os outros talvez possam apenas sonhar.

Z: Sempre fico impressionado com a quantidade de vezes que rimos em meio a uma conversa. Há tantos momentos, e tantos tipos diferentes de riso que ocorrem entre pessoas conversando. E, no entanto, ele está tão distante da fala.

DOC: Penso nele como uma forma de pontuação. É catártico... É uma liberação.

Z: Isso! Uma exclamação.

DOC: Mas também é uma liberação – a expressão de algo primitivo... sendo liberado. Por isso que é também uma fricção.

Z: Freud descreve como uma liberação de energia psíquica.

DOC: Como disse, é transgressor – vem de uma parte do corpo que não entendemos bem. O palhaço abre o centro escuro que está sempre tão próximo de nós.

Z: O riso é, além disso, completamente aceitável. Não é?

DOC: É algo que está sempre se movendo. Não pode ser contido. Como disse, um monstro.

Z: Como você virou palhaço?

DOC: Você quer a biografia?

Z: Quero, por favor.

DOC: Não sou tão diferente... Sempre fui palhaço quando era criança, sabe, pregando peças, contando piadas e geralmente brincando. Era de algum modo natural para mim, algo que eu precisava fazer. Na adolescência, conheci alguns palhaços de um circo que viajava, eles me contaram sobre o circo e sobre seu trabalho. Foi nos anos 1950. Eu fiquei completamente encantado por eles, eles eram tão incríveis, tão emocionantes, e fiquei tão impressionado com o circo, que houvesse esse espaço, essa arena para... Não sei, uma vida alternativa. Era hipnotizante e ao mesmo tempo também trágico. Eu pensei, isso é para mim. Essa tragédia...

Z: Então você se juntou ao circo?

DOC: Sim, e fui direto trabalhar como palhaço. Fui imediatamente atraído para isso.

Z: O que você aprendeu?

DOC: Eu diria que ser palhaço é uma espécie de coreografia, porque você tem que organizar uma série de elementos, um repertório de gestos, que geralmente são baseados em mímica, mas também uma grande quantidade de adereços e dispositivos, que se tornam parceiros numa cena de infortúnio, tristeza e errância. E há a dramaturgia, a narrativa, que sempre nos dirige para o riso – se o riso é o ponto final, deve haver uma narrativa que o inspire. Ser palhaço é um ato muito consciente, ainda que haja muita improvisação envolvida. Você tem que estar extremamente presente no momento, consciente de seu próprio corpo como uma coisa dinâmica. Um objeto maleável...

Z: Parece que você está descrevendo uma peça de teatro.

DOC: É totalmente teatro, é o começo do teatro, mas é um teatro preocupado com algo exterior à linguagem. Não tem a ver com o texto, ou a voz, mas com a narrativa primitiva.

Z: Não verbal?

DOC: Não verbal, mas também algo mais... A subjetividade... O que entendi finalmente é que o palhaço tem que parecer não saber. Em outras palavras, ele deve ser burro. É essencial. E essa burrice contém sua própria possibilidade... É uma posição de agência, porque o palhaço sempre sabe mais do que o que você imagina. Esse é o poder do palhaço, esse conhecimento burro.

Z: Como o bobo, não? Você está fazendo referência ao bobo?

DOC: Sim, o bobo, que também tem uma posição ambígua em relação ao monarca ou ao senhor. O bobo está sempre do lado do que não pode ser permitido. O monstro. Mas hoje em dia é difícil ser um bobo; nós somos tão obcecados com a funcionalidade, com a comunicação, com saber – não há mais poesia.

Z: Mas ainda temos criatividade, não?

DOC: Sim, mas uma criatividade que é tão contida por um produto profissional, uma comodificação do gesto criativo. Quero dizer, não me entendam mal, sei que o circo tinha seu valor relacionado ao entretenimento, e que esse valor tem um certo elemento de espetáculo, mas sempre foi um ato de vanguarda. Para mim, a arte do palhaço nunca teve a ver com o capital, muito pelo contrário; pelo menos é o que acho. O bobo é sempre pobre.

Z: Você me faz pensar no Chaplin. O modo como ele se preocupava com esse momento moderno de intensificação do capital e da indústria e como o trabalhador é submetido à maquinaria do dinheiro. Ele usa a comédia como crítica a isso.

DOC: Chaplin é uma boa referência – ele é o começo, na realidade, do palhaço moderno como símbolo, porque ele também sabia bem que o palhaço deve ser uma figura da sociedade. É uma figura crítica. O bobo também está presente na corte do soberano – ele está lá para criticar, para dizer o que outros não podem dizer, o que o torna vulnerável. Ele é sempre uma figura externa, ainda que esteja dentro. Isso que Chaplin nos mostrou bem, de uma perspectiva moderna.

Z: Você quer dizer, o vagabundo?

DOC: O que é admirável em Chaplin é o modo como ele usou o personagem do trabalhador moderno, incapaz de funcionar – que não consegue operar o maquinário, neste caso, o vagabundo, ou o errante, que é uma figura definida pelo capitalismo especificamente por tentar escapar – ele é o lado de baixo do capital. Ele tenta escapar, e ao mesmo tempo ele só existe por causa disso. Ele é definido por isso, como uma antítese da produtividade e da indústria. Ele é um fracasso, e é exatamente isso que Chaplin captura e usa. Como eu disse, a burrice.

Z: O vagabundo como um trabalhador migrante?

DOC: Bom, o vagabundo é mais um fracassado, um sem rumo, que não quer trabalhar. Ele faz tudo que pode só para se virar. Enquanto o errante busca trabalho – há uma distinção importante de se manter aqui, pois o errante ocupa a fronteira entre o trabalho e a liberdade, entre a indústria e a autonomia. Para mim, o errante é organizado, enquanto o vagabundo é um tipo de artista, porque ele só quer sua liberdade. Ele não funciona. Ele não sabe o que é o capital.

Z: Não sei, o errante também é tão mitologizado. Existe uma imagem romântica do errante, que precisa ser questionada. É um assunto que Nels Anderson descreve em seu livro sobre a cultura dos errantes.

DOC: Existe, claro, o mito, a imagem romântica, especialmente nos Estados Unidos, que também está relacionada ao palhaço, mas é esse o ponto: o errante e o vagabundo estimulam a imaginação, são uma proposta criativa, talvez como arquétipos, e o que nós aprendemos do errante, e do vagabundo, é que devemos fugir a qualquer custo. Que o progresso não é a resposta.

Z: Um artista da fuga?

DOC: Buscar o limite do normativo e viver lá. O monstruoso...

Z: Foi isso que você experimentou no circo?

DOC: A arena do circo é exatamente isso – uma sociedade alternativa. É uma ordem completamente diferente. É uma espécie de submundo – isso fica claro se retomarmos o "circo dos horrores" como o começo do circo. Sua essência são os malformados, os animais. É importante lembrar que o circo está sempre viajando, então está sempre no limite, literalmente no limite da cidade, na periferia, e todos que conheci no circo eram pessoas sem aceitabilidade. Eram talentosas, claro, e habilidosas, mas também eram sonhadoras, tolas, seus talentos eram inúteis. Elas amavam o que faziam, e parte disso era amar estar em

movimento, juntas. Eram uma tribo. Elas estavam cientes de seu infortúnio e transformavam isso em oportunidade, poesia. Elas sobrevivem...

Z: Há de novo essa questão da liberdade e o que você falou sobre autonomia. Ao mesmo tempo, o circo existe para nós, para a audiência? Ele precisa do público.

DOC: Sim, não é sem conexões sociais, mas elas são inteiramente baseadas em aparecer como periférico – ele ganha autenticidade ficando genuinamente exterior à produção útil. É puro excesso, é proscrito, e o riso funciona assim também, puro excesso.

Z: Você já se cansou dessa posição marginal?

DOC: Sim e não. Acho que é onde sempre me senti em casa, então por um lado você tem essa sensação de pertencimento à trupe, à comunidade do circo, mas, por outro, você não tem lugar, como o errante – há essa ambivalência em relação a tudo, e muitas vezes eu senti o chamado de outras necessidades, outras possibilidades, além do puro desânimo. O circo é por natureza tão trágico, mas tão esperançoso ao mesmo tempo. Essa é sua complexidade e seu potencial. Ser perigoso...

Z: Isso me leva de volta a Chaplin e à maneira como ele também é uma figura trágica. Há uma relação próxima entre a comédia e a tragédia, não?

DOC: Certamente, mais próxima do que podemos perceber de fato, e o circo talvez seja o lugar onde isso encontra expressão, razão pela qual ele também é um espaço mítico, quem sabe – como disse, ele é teatro em seu sentido mais puro.

Z: O que acontece quando você sai do teatro? Você tem casa em algum outro lugar?

DOC: Tenho, mas "casa" é uma palavra difícil. Acho que me sinto mais em casa quando estou atuando.

Z: Isso me lembra de muitas das discussões atuais em torno da economia criativa e do trabalho criativo. O que você acha dessa ideia?

DOC: Até onde entendo, as pessoas ainda estão trabalhando – ouço falar muito do capitalismo cognitivo, da classe criativa, acho que é parcialmente verdade, mas isso não deveria mascarar o fato de que muitas pessoas vivem vidas abaixo dos padrões, trabalhando sob condições horríveis. Esse é outro aspecto da perspectiva ocidental sendo imposto sobre todo o planeta.

Z: Vejo seu ponto, sim, claro, a economia criativa é própria de uma visão de mundo ocidental, mas, de muitas maneiras, essa estrutura econômica ou essa realidade ocidental tem seu efeito em pessoas na Índia, na África, na Indonésia, é uma relação global.

DOC: Acho que o trabalhador criativo é só outro errante.

Z: Então você vê uma semelhança, uma conexão?

DOC: Perfeitamente, mas o que acho que falta hoje é uma compreensão da solidariedade, assim como da poética. Quero dizer, o errante entendia a si mesmo como um pária que era também parte de um movimento maior. E esse movimento tinha sua filiação, sua solidariedade e inclusive sua narrativa – era baseado na oposição e na resistência acima de tudo. Como disse, o errante é organizado, ele sabe que representa uma alternativa, e uma alternativa pela qual lutar, porque você há de se lembrar da pura brutalidade do começo da industrialização e do capitalismo – era incrivelmente violento! E era uma guerra entre trabalhadores e patrões, e foi daí que surgiram os sindicatos, e a razão pela qual o errante também representa uma possibilidade socialista. Uma possibilidade anarquista. Eles eram políticos, sem dúvida.

Z: E você não vê isso com os trabalhadores criativos hoje?

DOC: Acho que o trabalhador criativo é muito profissional, talvez muito complacente, mesmo com seus próprios conflitos, preocupado demais com o lucro pessoal. Nunca falam sobre organizações dos trabalhadores criativos, eles estão muito ocupados checando seus e-mails, mexendo no Instagram. Eles não conseguem fugir.

Z: E o movimento Occupy?

DOC: Sim, o que tem eles? Não sei se vejo uma conexão...

Z: Estava pensando o quanto o Occupy representa um movimento global de solidariedade vinculado às estruturas econômicas atuais de conhecimento e finanças.

DOC: Entendo, bom, talvez você deva perguntar a pessoas mais envolvidas – não participo dessas coisas.

Z: Por quê?

DOC: Prefiro outras cenas, de imaginação radical, não quero me reunir – a política é muito sobredeterminada, muito operacional.

Z: Entendo seu ponto, mas o que gosto no Occupy e em movimentos parecidos é que eles tentam reintroduzir a imaginação no processo político. Sinto que é isso que falta hoje!

DOC: E é por isso que estamos tendo essa conversa, certo?

Z: Certo.

DOC: A imaginação política... Penso que nossos tempos são desesperadores, e um dos motivos para que eu diga isso é que acho que as pessoas sentem falta de certo nível de compartilhamento, de estarem juntas, de tempo para se abrirem mais umas com as outras. Hoje há muitos conflitos, mas também há muitas coisas que podemos fazer juntos, especialmente em termos de renovar ideais utópicos. O erótico... o desejo... Eu...

Z: Quer dizer, organizar?

DOC: Não, eu quis dizer poetizar.

Z: E o que é poesia para você?

DOC: O rastro de uma ideia... a margem do significado... Não sei dizer.

Z: O palhaço é poético?

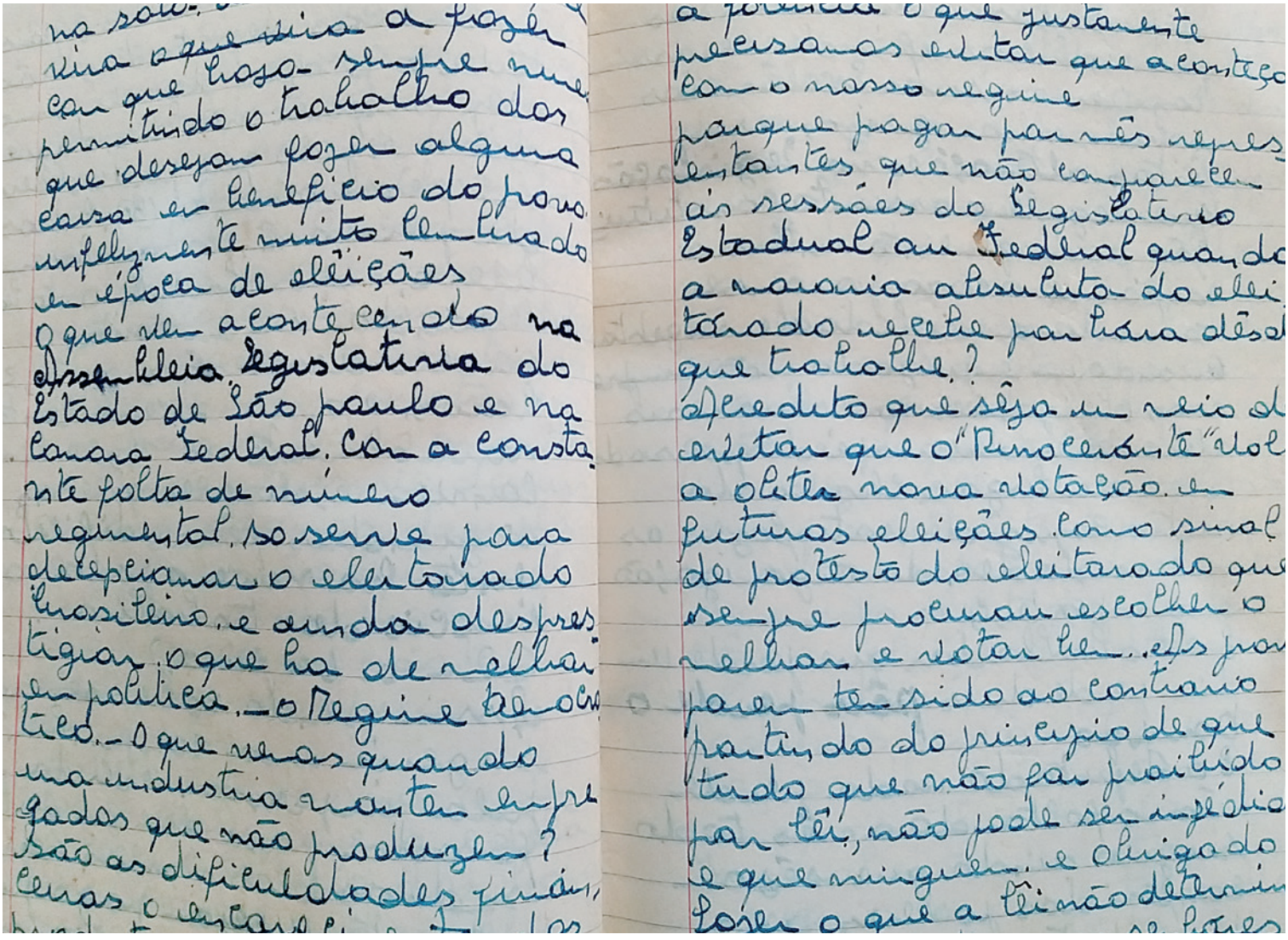
DOC: Totalmente! Ele nada mais é que poético – o palhaço desfaz a razão, ele está do lado do indizível. Ao menos é isso o que me interessa na arte dos palhaços, especialmente o modo como ela nos traz para o corpo – tudo o que tenho é o meu corpo, e os palhaços nos põem em contato com o corpo como um poder, um tipo de sabedoria do corpo – talvez eu possa até dizer bruxaria, sabe? Lógica medieval, homeopatia, alquimia... É realmente uma questão de insensatez... e do poder do riso.

Traduzido do inglês por Gabriel Bogossian e Cristina Fino

olhos de jenipapo

visitar a gruta de santa
luzia na nascente do
rio tamanduateí em SP;
produzir uma roupa - um
manto - que mostre o rio
de ontem (linhas azuis) e
o rio retificado de hoje
(linhas vermelhas); levar a
bandeja, o prato esmaltado,
da casa de tio casimiro
- parente wapichana que
ficou cego durante sua vida
e abriu igrejas de santa
luzia - a santa protege a
vista; ralar jenipapo que
o jaider trouxe de roraima
junto com xs parentes e
vestir a luva; performar
santa luzia dentro da gruta
e ver através da ótica dos
olhos de jenipapo.

MISA CRIOLLA
IN ROCK
Un profundo respeto por las esencias espirituales y por la melodía que las expresa, caracteriza esta notable versión beat de la "Misa Criolla". El reemplazo de los instrumentos folklóricos por otros adecuados al ritmo beat, no alcanza tampoco contra la fidelidad a la concepción original en sus aspectos fundamentales. En suma, sin alterar su contenido, se ha logrado una nueva forma que es como una frescura ecléctica que emana de ella.
Ariel Ramírez



Carolina Maria de Jesus. *Diário*, 26/10/60 a 03/12/60. Arquivo Público Municipal de Sacramento "Cônego Hermógenes Casimiro de Araújo Bruonswik"

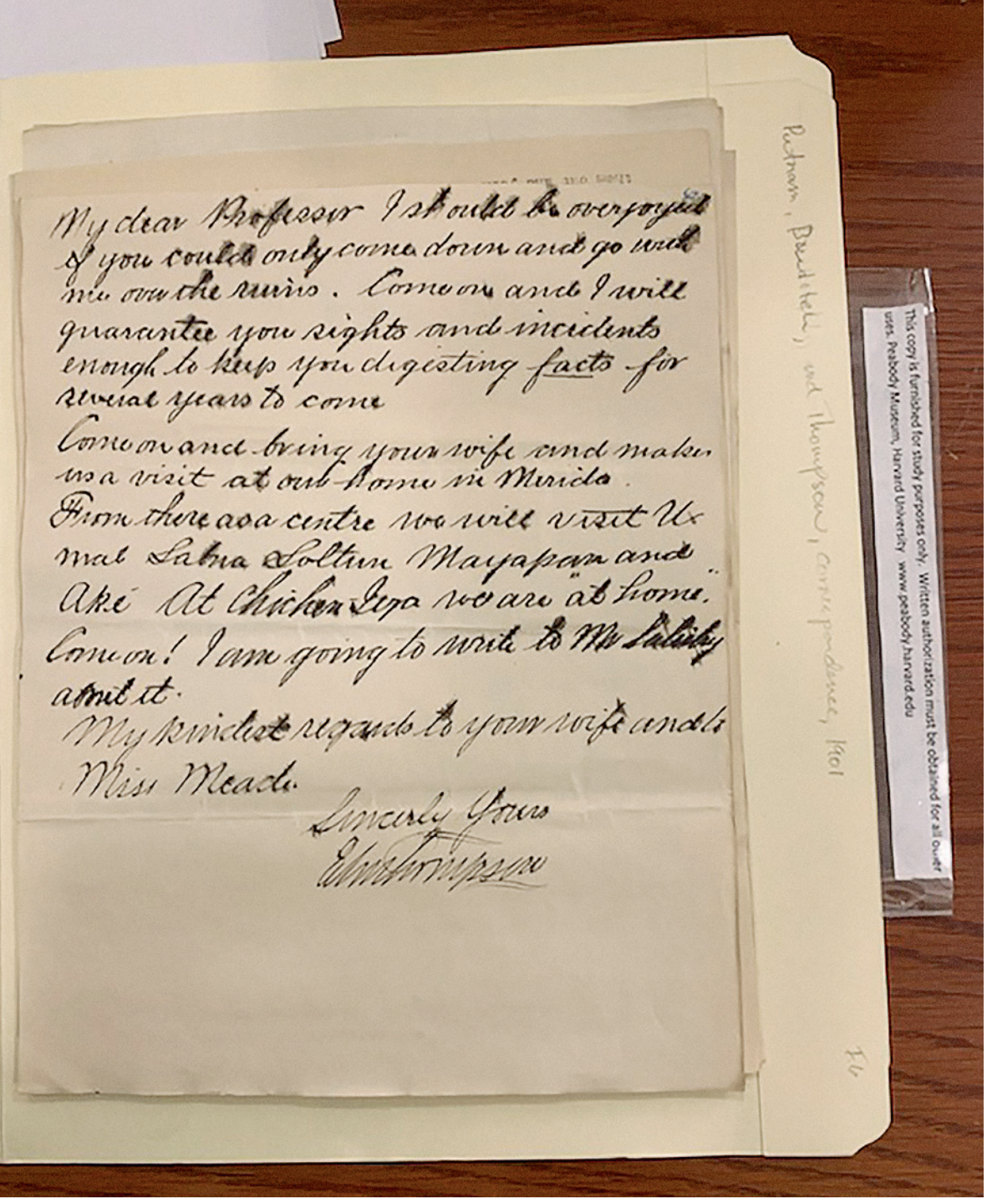
Um mês antes do lançamento de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, livro que teria mais de 100 mil exemplares vendidos apenas no ano de 1960, Carolina Maria de Jesus escreveu: "Eu sei que vou angariar inimigos, porque ninguém está habituado com este tipo de literatura". O árduo cotidiano que ela narrava, em que um dia inteiro passado em busca de materiais recicláveis era quase sempre insuficiente para alimentar seus filhos, transformou-se graças ao sucesso comercial da publicação e ao interesse que ela atraiu de jornalistas, celebridades e políticos. A médio prazo, porém, sua literatura se

provou demasiadamente desconcertante para seus leitores, como ela previa que aconteceria.

Nascida em Sacramento (Minas Gerais), Carolina viveu deslocamentos sucessivos até chegar à metrópole paulistana, onde começou a coletar cadernos, e, ao invés de vendê-los por quilo, utilizou-os para experimentar a si mesma como escritora. Desde então, ela se via como uma autora que falaria diretamente da sua situação, de seus conflitos, revoltas e sonhos, mas que também poderia escrever poemas, peças teatrais, romances, provérbios e contos. Uma cidadã que almejava sair da favela para viver em casa de alvenaria e que gostaria de circular livremente pela "sala de visitas" da alta literatura. Para leitores progressistas, tais ambições apareceram como indícios de alienação, falta de consciência de classe e deslumbramento. Para os abertamente racistas, eram despropósitos que agravavam a ousadia de uma mulher negra e pobre que nunca nem deveria ter sido autorizada a publicar nada. E, para os mais distraídos, era um enigma sem precedentes que demandaria atenção para ser desvendado – uma atenção que o meio editorial e o público em geral não estavam dispostos a oferecer para Carolina.

A quantidade e diversidade de manuscritos inéditos guardados na cidade de Sacramento são o testemunho do violento silenciamento de sua voz literária complexa. A presença na 34ª Bienal de uma amostra deles – todos escritos após *Quarto de despejo* – enfatiza a importância de se olhar para além desse livro em que se tende a concentrar e reduzir a complexa figura de Carolina Maria de Jesus. Trata-se, também, de um convite para pensar, junto às obras aqui reunidas, sobre a mobilidade das histórias, das vidas e dos corpos – a qual pode se dar de modo conflituoso, mas que sinaliza a irrefreável necessidade de transformação.

Este texto, juntamente com os cadernos que ele descreve, compõe um dos *enunciados* que, carregados de histórias marcantes e complexas, pontuam a 34ª Bienal para fazer reverberar, com maior intensidade, algumas das questões que as obras ao redor suscitam.



My dear Professor I should be overjoyed if you could only come down and go with me over the ruins. Come on and I will guarantee you sights and incidents enough to keep you digesting facts for several years to come

Come on and bring your wife and make us a visit at our home in Merida. From there as a centre we will visit Uxmal Labna Holtun Mayapan and Ake At Chichen Itza we are at home. Come on! I am going to write to Mr Saville about it.

My kindest regards to your wife and to Miss Meade.

Sincerely Yours
Edward Thompson

Putnam, Bowditch, and Thompson Correspondence, 1901

F4

This copy is furnished for study purposes only. Written authorization must be obtained for all other uses. Peabody Museum, Harvard University www.peabody.harvard.edu

Ruth virou Carolina

RUTH de Sousa caiu papel na rua, numa cópia de Carolina de Jesus.

"Quarto de Despejo": no teatro todo o sofrimento vivido por favelados.

Reportagem de AUDÁLIO DANTAS e GEORGE TOROK

QUATRO horas da madrugada, ponto de catadores de papéis na Rua Brigadeiro Tobias, São Paulo. Uma negra franzina, olhar triste, chegou de mansinho e descansou um velho saco de estôpa. Outras negras a olharam de alto a baixo e disseram, quase a uma só voz: — "Aqui não; o ponto é nosso!". A negra franzina de olhar triste não teve outro remédio senão erguer-se e recomeçar a caminhada. Atravessou a Praça do Correio, atingiu a Avenida São João, cruzou com os últimos boêmios e com os primeiros operários. Terminou encontrando um "ponto" de gente mais camarada, apesar de alguns olhares desconfiados e das palavras duras de uma negra velha que separava restos de comida dos papéis amarrotados: — "Cada vez tem mais gente e menos papel pra catar". A recém-chegada teve vontade de sair correndo. Mas deixou-se ficar, calada, engolindo em seco. O dia foi imenso, feio, carregado de frases e de gestos tristes — vividos integralmente, porque a negra franzina de olhar triste era uma atriz, era Ruth de Souza, que se preparava para interpretar um grande personagem: Carolina Maria de Jesus.

Uma atriz estuda a fundo o seu papel, morando no Canindé.

Quando esta reportagem estiver circulando, a peça "Quarto de Despejo" já deverá estar em cena, no Teatro Bela Vista, em São Paulo. Trata-se de uma adaptação do livro, feita por Edy Lima, cuja grande preocupação foi a fidelidade ao texto original de Carolina Maria de Jesus. Ruth de Sousa encontra a sua grande oportunidade como intérprete e se empenha a fundo no sentido de captar tôdas as facêtas da vida da ex-favelada e do ambiente em que ela viveu. Por isso "ensaiou" fora do palco, nas ruas e na favela (hoje famosa) do Canindé. E até escreveu, como o fêz Carolina, a história de sua experiência. A narrativa é em forma de diário, também. Eis alguns trechos:

4 de abril de 1961 — Hoje fui catar papel. Não é fácil contar o que vi e senti. Meu estômago começou a revoltar-se, não só pelo nojo. A minha revolta maior era pensar em criaturas que têm fome e pegam comida no lixo. Vi uma mulher retirar um pedaço de pão do meio do lixo e dar à sua filha. Tive vontade de chorar de raiva. Raiva de quem?

Na Rua Brigadeiro Tobias há um "ponto" onde os catadores de papéis se reúnem, à espera do caminhão do depósito, que vem fazer a coleta. Ali encontrei muitas mulheres e homens que haviam catado papel durante a noite. Chegavam com enormes sacos às costas. Êles recebem dois cruzeiros por quilo. E todos êles têm as mãos feridas pelos cacos de vidro que estão no lixo, junto com os papéis. Olhei as minhas mãos manicuradas. Senti culpa, senti remorsos. Impossível descrever o que senti quando fiz a primeira tentativa de recolher papéis numa lata de lixo: medo de ferir-me, medo de "estragar" as mãos, vergonha de ter medo, nojo.

... Uma velhinha chegou com um saco pesadíssimo. Quando me viu ficou furiosa (eu estava sendo fotografada), pensando que eu fôsse a própria Carolina:

— Ela ganhou dinheiro e casa e agora vem aqui fazer a gente de palhaço!

Depois ela descobriu que eu não era a Carolina, mas continuou a xingar-me, agressiva. Tive medo da pobre. Pensei: Carolina tem razão quando diz que "pobre, de tanto ser maltratado, perde a bondade".

Vi uma jovem de 17 anos, grávida, arrumando os sacos para a pesagem. Um homem bem vestido, caderno de notas em punho, anotava, enquanto um mulato maltrapilho pesava os sacos e gritava:

— D. Sebastiana, 16 quilos, 32 cruzeiros.

... Hoje fui à favela do Canindé, onde morou Carolina e onde ela escreveu o humaníssimo livro que hoje é também peça de Teatro. O sol estava quente. Entre os barracos vi muitas "piscinas" de água verde e podre, onde as crianças brincam. Crianças de tôdas as idades, como porquinhos no chiqueiro. Encontrei vários personagens que conhecera antes, através do livro e da peça "Quarto de Despejo". Falei com êles, vi de perto a sua miséria, em carne e osso. É claro que não me identifiquei. Fui ao barraco onde Carolina viveu os seus doze anos de favela. Quem mora lá agora é a D. Alice, com marido e quatro filhos doentes. Assim mesmo, ela não discutiu se podia ou não abrigar-me (eu lhe dissera que estava sem lugar onde ficar). Passei todo o dia no barraco número 9 da Rua A, na favela do Canindé. D. Alice, que recebeu de presente o barraco, falou muito de Carolina:

— Ela sofreu, mas Deus ajudou ela."

Carolina: "Está tudo bem igualzinho como é lá na favela".

"Quarto de Despejo" peça de Teatro é favela vista de dentro, tal a fidelidade de Edy Lima ao original. De certa forma, é uma experiência nova na dramaturgia nacional, pois, pela primeira vez o tema é "jogado" no palco, nu e cru, sem os artifícios comuns às histórias da favela "vista de fora". A peça é encenada numa co-produção da Cia. Nídia Lícia e Teatro da Cidade. Quarenta e cinco intérpretes, muitos dos quais saídos do próprio povo, participam do espetáculo, sob a direção de Amir Haddad. Além de Ruth de Sousa, outros atôres conhecidos estão no elenco: Célia Biar (atriz convidada), Maurício Nabuco, Ceci Pinheiro, Jean Turel, Marina de Oliveira, Nilda Maria, Zeluiz Pinho, Alceu Nunes, Volney de Assis e outros. Carolina de Jesus viu os ensaios e achou "tudo igualzinho como é na favela". E quando Ruth deixou a favela certa noite, carregando o saco de papéis, a autora de "Quarto de Despejo", que corre mundo (o livro já tem 10 traduções), teve esta expressão: "Parece que a Ruth virou Carolina mesmo!".

INTÉRPRETE e autora: uma velha apanhadora de papéis confunde-se através de "Sinhá Môça" com a escritora de "Quarto de Despejo"

Everybody's Magazine
NOVEMBER, 1914 VOL. XXXI, NO. 5

PYGMALION

A Romance in Five Acts

by

BERNARD SHAW

ILLUSTRATIONS BY
MAY WILSON PRESTON

"OH, DO BUY A FLOWER OFF ME, CAPTAIN."

ACT I

COVENT GARDEN at 11:15 P.M. *Torrents of heavy summer rain. Cab whistles blowing frantically in all directions. Pedestrians running for shelter into the market and under the portico of St. Paul's Church, where there are already several people, among them a lady and her daughter in evening dress. They are all peering out gloomily at the rain, except one man with his back turned to the rest, who seems wholly preoccupied with a notebook in which he is writing busily. The church clock strikes the first quarter.*

THE DAUGHTER (*in the space between the central pillars, close to the one on her left*): I'm getting chilled to the bone. What can Freddy be doing all this time? He's been gone twenty minutes.

THE MOTHER (*on her daughter's right*): Not so long. But he ought to have got us a cab by this.

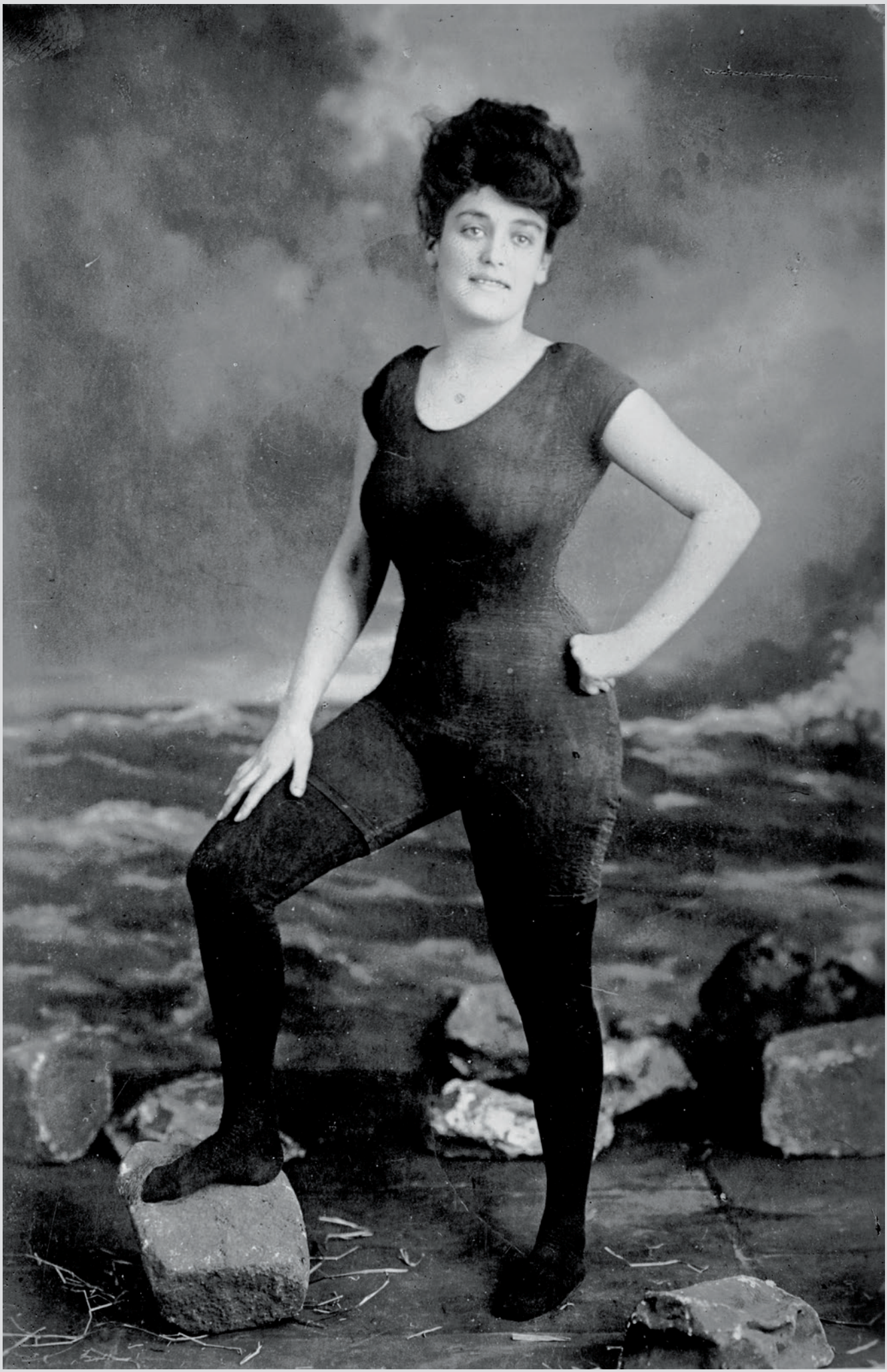
A BYSTANDER (*on lady's right*): He won't get no cab not until half-past eleven, missus, when they come back after dropping their theatre fares.

THE MOTHER: But we must have a cab. We can't stand here until half-past eleven. It's too bad.

THE BYSTANDER: Well, it ain't my fault, missus.

Copyright 1914 by George Bernard Shaw

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA



SIOUX
SEMINOLE
IROQUOIS
Sept / Oct 1987 National DOLL WORLD 31

Carla Zaccagnini

Correspondência #1
4 fev 2020

Li num livro sobre a história da pintura de paisagem que Petrarca foi o primeiro homem moderno, por ter sido pioneiro em escalar uma montanha pelo prazer da subida ou para ver o mundo de cima e afastar o horizonte. Ou para saber como se via o mundo sem ele, separado dele, como um espaço em que esse homem não se insere, do qual não participa. Parece mesmo haver uma certa coincidência entre a invenção da era moderna e esse ponto de vista elevado ou à distância, objetivo, como se prefere chamar; porque tudo que não é o homem moderno passa, então, a ser objeto. Da torre da catedral, que se estica buscando o céu, à torre do castelo, onde o rei sobe para dizer ao primogênito: "Um dia, meu filho, tudo isto será seu, até onde a vista alcança".

É o homem moderno que desenvolve a perspectiva na pintura, constrói miradouros e inventa o balão de ar quente. Belvederes, como se belo fosse ver o mundo de longe, as coisas menores do que são quando estamos com elas. Como se belo fosse ver que tudo se apequena diante desse sujeito e que, assim diminuto, se apresenta para ele como amostra. É essa posição de sujeito que autoriza o homem a escrever enciclopédias e a fundar museus.

Curioso que os povos das selvas nunca tenham querido construir mirantes (e, portanto, nem museus). Ou não. A selva não se vê, de cima, mais que como um mar de verde. O mar aqui entendido como quem o vê do barco, claro; como uma massa contínua, quase sólida, que de perto não é. A selva é o oposto da vista panorâmica, do olhar em perspectiva. Na selva tudo se vê de perto e tudo é trama. As copas das árvores se fundem, as folhas de uma escondendo as de outra escondendo as de uma. E o que está sob os pés repete o que está no alto, as folhas que caem cobrindo outras folhas cobrindo outras folhas cobrindo outras folhas. Troncos e ramos e galhos e cipós e cobras e folhagens. Por todos os lados. Não há lugar de onde olhar a salvo como se vê a selva sem nós. Não há panorama possível, não há belvedere. A selva não se apequena nem se apresenta. Nem se traça o caminho a seguir. A trilha se faz abrindo o mato a facão, na medida do alcance do corpo, na força do braço, de um passo a outro passo.

Pero Vaz de Caminha escreveu que a culpa foi só das ondas; que o mar estava mexido e o som que não dava trégua não deixou que se entendessem os que desceram do barco e os habitantes da terra. A manhã fosse de calmaria e a história seria outra. Oswald de Andrade escreveu que o contratempo foi a chuva, que o clima de tempestade convenceu quem estava nu a passar a andar vestido. Fosse um dia de sol e a história seria outra. Talvez a falha tenha sido o encontro ocorrer na praia. O tempo que se passou entre o grito de terra à vista e o desembarque na areia. O tempo que se passou entre as velas pontuando o horizonte e o desembarque na areia. Talvez o problema tenha sido a altura da gávea e o mesmo olhar à distância, as conclusões que se foram tecendo enquanto se via o mar de cima e a terra firme adiante, e a pequenez dos vultos recortados sobre a areia que, aumentados na luneta, pareciam caber na mão.

Tivesse sido um encontro na selva, era uns respirando no cangote e outros pisando nos calcanhares, todos diante dos narizes de todos diante dos narizes. Troncos e ramos e galhos e cipós e corpos e folhagens. Todos por todos os lados. E um só vê o outro aos poucos, meio encoberto, meio escondido e só quando já é muito tarde e já está muito perto, quando o ar que se respira é o mesmo e se sente mais quente ao sair dos pulmões. Tivesse sido um encontro na selva e a história seria outra.

Valdir Cruz, *Porantim do Bom Socorro*, 2017.
Barreirinha, Amazonas. Casa de Thiago de Mello –
Projeto de Lucio Costa.

2015

ITAIPU ELETRICO

„VENISE"

Thiago de Mello

Excertos de *Amazonas, pátria da água*

Thiago de Mello, *Amazonas, pátria da água* (1987). São Paulo: Gaia (Global); Editora Boccato, 2007.

■ De um temporal desses, uma vez no Solimões peruano, nós escapamos vivos: o índio Morón e seu filhinho de cinco anos, eu e o caboclo Rios. Eu passara o dia numa pequena aldeia dos índios Yaguas, aprendendo a vida com o jovem tuxaua, que muito sabia do floripêndio e de ervas mágicas. Ao entardecer, saímos de canoa, com motor de popa, no rumo de Choriaco, pequenina povoação ribeirinha. Coisa de duas horas de viagem. Tempo de cheia. Subíamos o rio, rente à margem abarrancada da floresta, já na metade do percurso, quando de repente, o temporal desabou. "Este vai ser dos medonhos", disse tranquilo, lá da popa, onde manejava o motor, o meu amigo índio. Junto a ele, no chão da canoa, o seu filho pequenino, todo encolhido de frio. Lembro-me de que, antes de escurecer totalmente, do banco da frente onde eu viajava, virei-me e vi o brilho intenso de seus olhos enormes. Era o pavor. No estreito banco da proa, sem camisa, o caboclo Luiz Rios, morador de Choriaco. Enfrentamos o temporal em silêncio: juntos, caladamente solidários. A correnteza crescia, a canoa se balançava erguida na crista das ondas, uma atrás da outra, e depois desepencava com fragor, a chuva nos vergastando por todos os lados. Houve um momento em que não vimos absolutamente mais nada. Escuridão total. Repetidas vezes a proa topava num pedaço de pau. O baque surdo, a canoa parecia que ia virar, a modo. Morón inclinava o motor para a frente, de jeito que as hélices ficassem fora da água, evitando o choque. Só os relâmpagos nos ajudavam, cortando o céu de um lado a outro: a luz fugaz nos mostrava um tronco enorme, um pedaço de árvore ainda com os ramos frescos, já quase em cima de nós. Morón, ágil de calado, desviava a canoa num golpe de leme. A escuridão era tanta que eu sequer enxergava a minha mão aberta a centímetros de meu rosto. Mesmo assim, em vários momentos tive a certeza de que o índio Morón conseguia distinguir, dentro da treva espessa, alguma coisa das águas e da margem. Os seus olhos conseguiam ver. Ou os seus ouvidos, os seus sentidos todos, agudíssimos, sabiam o que se aproximava da embarcação. Porque de repente ele dava uma guinada para a esquerda, logo aprumava o rumo, ou diminuía a marcha do motor. E emitia um som rouco e grosso e breve com a boca entrecerrada, que incrivelmente se ouvia no meio de todos os fragores do temporal. Era como se ele fosse um parente das águas.

A tempestade cessou antes que chegássemos a Choriaco. Pouco antes. Sinto agora precisão de contar duas coisas que aconteceram naquela noite. A primeira é que, mal dobramos a boca do paraná do Choriaco, demos com várias canoas que vinham em nossa direção. Eram homens e mulheres daquele perdido pedaço de mundo que jamais esquecerei; certos de que deveríamos chegar no começo da noite e inquietos com a nossa tardança, imaginaram-nos surpreendidos pelo temporal e decidiram sair ao nosso encontro, para nos salvar. Quando nos viram, foi um imenso e prolongado grito de alegria. A segunda coisa é que depois do temporal o céu acendeu as suas estrelas, perdão, todas as suas estrelas, que brilhavam enormes, pairando soltas no campo do céu.

■ Agredida, violentada, a floresta se defende. Defende-se antes de tudo com o seu calor úmido, abafado. Com os cipós emaranhados, com os trançados de espinheiros. Com os negros e longos espinhos do tronco do tucumanzeiro, que, como bichos vivos, vão penetrando terríveis pela carne adentro. Com as folhas de certas plantas que provocam queimaduras de brasa, as urtigas de fogo, as hastes de capim que cortam como lâminas. De repente, as árvores e até os arbustos parecem mudar de lugar, fechando o caminho por onde o homem passou. As folhas e palmas da altura silenciosa bruscamente se entrelaçam, inaugurando trevas em pleno dia da mata.

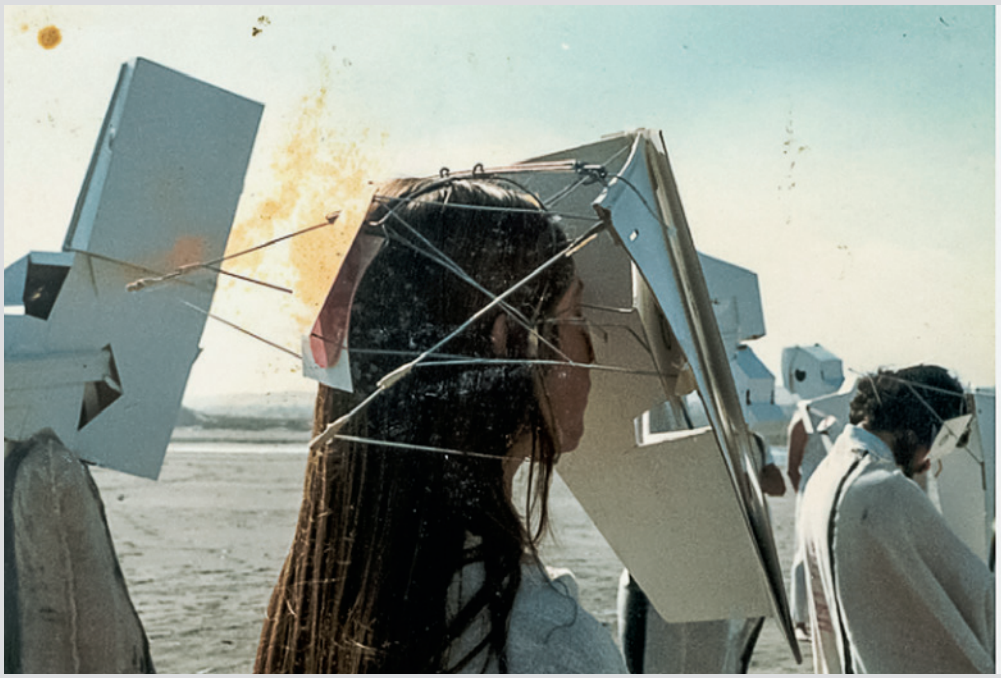
Defende-se com poderes de encantamento dos lendários habitantes da selva. Os poderosos seres invisíveis. Nem todos invisíveis. Os duendes mágicos da floresta quando é preciso se fazem ver, ganhando formas estranhas, amedrontadoras. A matintaperera, o curupira, o mapinguari. Sem falar no jurupari, a entidade suprema da floresta, o legislador, cujas exigências morais estão na base de todas as religiões indígenas. A matintaperera, ou só matim ou matitaperê, pode ser só um vento vindo de repente não se sabe de onde, passando e dando um arrepio de medo; pode ser a coruja rasga-mortalha agourenta ou uma velha que passa correndo numa perna só. Muita gente acha que ela é o saci-pererê da floresta. Mas a matinta é mesmo é mesmo o vulto alvacento que surge da sombra ao lado da gente e de repente some, aparece mais adiante, imóvel, junto a um tronco, logo se esvai, volta por detrás e assopra, é um assobio sinistro, é aquele ventinho frio, na nuca do caboclo apavorado.

O curupira tem o fraco de ajudar a quem se perde na floresta. Mas tem o forte de abrir caminhos de perdição para quem entra na mata com intentos de maldade. Anda sempre rindo, corre gargalhando, os pés virados para trás.

O mapinguari é o duende mais poderoso, considera-se o dono da mata. Detesta madeireiros e caçadores, em cujos caminhos arma ciladas quase sempre fatais. A boca dele fica na barriga. Conheci um caboclo nas margens do lindo lago Itapecuru, que me contou com minúcias os lances de uma luta corporal que travou com o mapinguari durante horas, quando viu que estava era perdido, sozinho no meio da escuridão da mataria. Serei eu quem vai dizer que não é verdade? Mas às vezes penso, ao considerar a ação dos malfeitores que destroem a floresta, que os curupiras e os mapinguaris do Amazonas também estão se acabando.

■ A floresta se defende sobretudo com a sua fauna, que dela faz morada e cidadela. A fauna defende a flora e se defende. São as nuvens de mosquitos, os que atacam na luz do dia, e os que chegam com a noite. Os carapanãs, as mutucas sugadoras, os terríveis piuns diurnos, a urina de fogo dos potós, que em três dias vira ferida beiruda. As aranhas venenosas, as caranguejeiras cabeludas com as suas tenazes metálicas. A floresta invadida defende-se com os insetos transmissores de doenças, a malária maligna, as febres negras fatais. Com as formigas-de-fogo, as tocandiras, cuja ferroada dói um dia inteiro, que sobem do chão e descem das árvores, de cujas hordas o homem corre em desespero. De repente, ao parar debaixo de um taxizeiro, o caboclo em poucos segundos se vê coberto de formigas dos pés à cabeça, sem nada poder fazer contra as ferroadas de brasa.

Defende-se com as suas feras: a onça suçuarana, a maracajá, a onça d'água. Cada dia ela é mais caçada, pelo valor de sua pele. Mas ela resiste, indomável, a soberana da selva. A floresta se vale das suas serpentes, que são tantas, mas a mais temível de todas a surucucu, a pico de jaca, terrivelmente venenosa. Na beira dos rios, nas águas caladas da selva, no fundo escuro dos lagos, lá está a fabulária sucuriju gigante, a boiuna, a anaconda. A cobra-grande, que virou lenda. Meu avô vinha uma noite remando no rio Andirá, quando viu aparecer um navio enorme todo iluminado, vinha que vinha separando as águas, num instante desapareceu: era a cobra-grande. Tenho dezenas de histórias fantásticas, gravadas em fita, de caboclos que viram a danada da boiuna. Quanto a mim, se nas cidades grandes do mundo me perguntaram se a cobra-grande existe, eu pergunto se é uma cobra que chega a vinte metros de comprimento, mais de três palmos de grossura. Pois a sucuruji e a jiboia alcançam tais dimensões, sabe lá quantos anos de vida. Quando crescem tanto, tornam-se pesadas demais para dar o bote, já não se valem tão-só do invencível poder de constrição, que sufoca e esmaga a vítima, pode ser um homem, pode ser um boi. Imóveis por largos tempos num recanto escolhido da floresta, estiradas ou enroscadas, elas usam a insuportável arma hipnotizadora do olhar, que submete animais e homens.



What if w
live as eq

e could

uals?

Tornar-se

Imaginar não é apenas olhar, ou olhar para; também não é se colocar integralmente no outro. É, para todos os fins, tornar-se.
Toni Morrison[1]

Comecei a escrever este texto faz muito tempo. De certa forma, poderia até dizer que o tempo dilatado, insólito e violento que experimentamos nos últimos meses é a matéria de que o texto, e a exposição de que tenta falar, são feitos. Bruno Latour argumenta que para os modernos a ideia do tempo que passa se assemelha à "sensação de uma flecha irreversível do tempo, de uma capitalização, de um progresso [...]. Querem guardar tudo, datar tudo, porque pensam ter rompido com o passado".[2] Mas Latour argumenta também que a compartimentação a que a modernidade submete tudo se torna insustentável em contextos extremamente sobrecarregados, em que aparecem em demasia "problemas" ou questões que tornam evidente a impossibilidade de separar a esfera do humano da esfera da natureza.[3] O contexto dos últimos meses se adapta perfeitamente às análises de Latour: a proliferação de debates e acontecimentos de esferas distintas (política, social, étnica, religiosa, econômica, identitária...) e a maneira como todos eles se entrelaçam e contaminam faz com que se torne impossível dar conta dessa complexidade através da visão compartimentada e analítica típica da modernidade.

Tudo que aconteceu nos últimos meses, e não poderia ser diferente, influenciou profundamente a forma que a exposição e o texto tomaram, porque a construção de uma exposição e as reflexões que a embasam são, sempre, um reflexo do que acontece no mundo, independentemente de ser esse reflexo mais ou menos claro, mais ou menos explícito, nítido e legível. Quando nos reunimos pela primeira vez para começar a pensar a 34ª Bienal, há mais de dois anos, uma das coisas que ficaram imediatamente claras foi que ela se construiria aos poucos, que seria um processo demorado. Que precisaríamos de tempo para que as peças fossem se encaixando, uma ideia ecoando outra, uma obra soando em uníssono com outra, apontando para uma afinação possível. Queríamos trabalhar na exposição como se fosse um ensaio aberto, mostrando como os significados e as interpretações se constroem no tempo, e como o processo de buscar a afinação entre obras e ideias pode ser tão relevante quanto o resultado que ele teoricamente almeja. E, ao mesmo tempo, aos poucos, queríamos deixar claro que esse esforço expandido no tempo é também coletivo, porque a afinação é, por natureza, um trabalho de relação. A Bienal não foi concebida a partir de um tema, ou de um conjunto de temas, mas de duas premissas metodológicas centrais: fazer das obras (e não de uma ideia) a pedra fundamental do processo de construção da exposição e ampliar a mostra, desdobrá-la, ativar cada momento dessa construção. Começamos, então, falando de

1

"Imagining is not merely looking or looking at; nor is it taking oneself intact into the other. It is, for the purposes of the work, *becoming*." Toni Morrison, "Black Matters", in *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination.* Nova York: Vintage Books, 1992, p. 4.

2

Bruno Latour, *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 1994, p. 68.

3

Id., ibid., pp. 53 ss.

artistas e de obras, buscando as relações, os possíveis pontos de contato ou interseção, instigados, muitas vezes, mais pelas fricções e pelos atritos do que pelas analogias. A exposição é o lugar dessas fricções e desses atritos, que são abertos, plurais e em transformação; nunca definidos, cristalizados, unidimensionais. Porque cada uma das obras que compõem uma exposição pode ser lida e entendida de muitas maneiras diferentes, e porque cada um dos muitos visitantes de uma bienal tem sua maneira de entender as obras, a exposição, o mundo.

Buscando dialogar com os públicos tão amplos e tão distintos que há décadas visitam a Bienal de São Paulo, tornando-a um evento cultural que transcende em muito a escala e o alcance da maioria das exposições de arte contemporânea, pensamos em expandir esta edição ao longo do ano e pela cidade. Paralelamente a essa expansão no tempo e no espaço, a mostra iria se complexificando, tornando-se mais profunda. A Bienal transcenderia seu limite convencional de três meses, reverberando ao longo de 2020 por meio de uma série de exposições individuais e performances que tornariam a ocupação integral do Pavilhão Ciccillo Matarazzo o momento culminante de um processo de conquista e compreensão gradual do espaço. Um espaço ganho, portanto, e não um espaço dado. Mas também um espaço para ser visitado ao longo de um ano, que se transforma junto com as obras que o ocupam, que se instalam e se acomodam nele, no qual a arquitetura expositiva cresce, tomando consciência de si mesma e do que a rodeia. Se pode ser considerada uma prática já relativamente comum a de preparar o terreno para uma exposição através de eventos de reflexão e discussão nos meses que a antecedem, o que buscávamos era o começo efetivo da mostra, na convicção de que uma exposição é, para todos os efeitos, um espaço de reflexão e discussão, que se torna ainda mais estimulante quando, além do significado das obras em si, se coloca em questão o próprio processo de concepção e construção da mostra. Cada um dos eventos que antecederiam a exposição coletiva abordaria assuntos e questões específicos, e todos juntos eles falariam do desejo de tornar a própria Bienal um grande ensaio aberto, com espaço para erros, acidentes e desvios. A ideia de *ensaio* nos permitia pensar a exposição como um processo, um espaço onde as coisas se apresentam sem a ambição de ser definitivas e cristalizadas, enfatizando a importância das relações que se criam e recriam para cada observador.

No dia 8 de fevereiro de 2020, o ensaio iniciou com os cantos entoados por Neo Muyanga e o coletivo Legítima Defesa na extraordinária performance *A Maze in Grace*. No mesmo dia, inauguramos a exposição individual de Ximena Garrido-Lecca, ocupando um espaço de aproximadamente 400 metros quadrados no terceiro andar do Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Além de uma exposição coerente

de trabalhos realizados por ela ao longo de uma década, a mostra era também a semente do que germinaria ao longo do ano. A grande instalação *Insurgências botânicas*, com suas plantas vivas, se prestava, nesse sentido, a ser lida tanto a partir de temas centrais no trabalho de Garrido-Lecca – como o choque entre culturas ancestrais e processos de colonização e modernização no Peru e na América Latina – quanto numa chave "metaexpositiva", em que a obra se tornava simbólica da exposição, da sua capacidade de transformar-se e carregar-se de novos significados no tempo. Ao longo do ano, outros espaços no pavilhão seriam ocupados pelas performances de León Ferrari (*Palabras ajenas*) e Hélio Oiticica (*A ronda da morte*) e pelas exposições individuais de Clara Ianni e Deana Lawson, até o pavilhão estar inteiramente tomado pela Bienal. Paralelamente ou logo após esse momento, a mostra iria se expandir a outras instituições culturais da cidade, que receberiam exposições individuais de artistas que também participam da Bienal, culminando o movimento de irradiação da exposição.

A infiltração da Bienal em outros espaços culturais da cidade não respondia ao desejo de ampliar a área expositiva, mas, num movimento de certa forma oposto, à vontade de instaurar diálogos íntimos e cuidadosos, para enfatizar e realçar a importância das trocas e das relações que se constroem em conjunto e que geram significado, estratégias centrais na concepção desta edição da Bienal. A ideia de uma exposição que vai se tornando pública ao longo dos meses, através de uma série de correspondências e textos fragmentados, respondia ao mesmo desejo de evitar a linearidade, buscando em seu lugar curvas, desvios e dobras. Nascia de uma predileção pelos movimentos em espiral, em tensão, em que ideias, frases, motivos aparecem e desaparecem, voltam transformados, ressignificados pelo movimento de construção de um discurso em camadas complementares, paralelas ou até contraditórias.

> O resultado é também uma mistura proveitosa desses textos. Repetimos trechos inteiros, de um discurso a outro, naturalmente, pois não redigimos mecânica nem aplicadamente, por antecipação, as nossas intervenções, nós nos satisfazemos com um plano não muito explícito, que preenchemos com folhas achatadas, repetimos, sem nem dar conta de que isso em geral não é muito bem visto nos meios que frequentamos, e depois escolhemos fazer disso um procedimento, não, um processo, então o método se torna instintivamente um manual de uso, os acasos do discurso se transformam em riquezas retóricas do escrito, eis o livro, subitamente, ou pouco a pouco, uma unidade de tantas disparidades ríspidas, que se experimentam solidárias e cintilam.[4]

4

Édouard Glissant, *O pensamento do tremor – La Cohée du Lamentin*. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2014, p. 239.

As ideias começavam a ganhar corpo, sedimentavam e entravam em relação umas com as outras. E então veio o corte, inesperado, dessa coreografia.

O haicai, ou *haiku*, é uma forma japonesa de poesia, curta e geralmente inspirada por uma observação aparentemente ingênua da beleza simples da natureza. Um dos elementos centrais na construção de um haicai é o *kireji*, já traduzido como "palavra de corte", que pode ter função levemente distinta se colocada no começo, no fim ou no meio do poema. Em todos esses casos, ela é praticamente intraduzível nas línguas ocidentais, o que faz com que seja, geralmente, ignorada ou transformada em interjeição, ou ainda em signo de pontuação. O intraduzível e intangível *kireji* desestabiliza. *Pandemia* é palavra de corte: intangível, inexplicável, incompreensível ou inapreensível em sua completude, em suas implicações sociais, políticas, éticas. A palavra de corte suspendeu o tempo como o conhecíamos, confirmando a teoria de Latour de que a flecha irreversível do tempo moderno é tão paradoxal quanto a de Zenão, e impôs mudanças imprevisíveis. O primeiro efeito, quase imediato, foi a suspensão dos eventos que antecederiam a exposição coletiva. Depois veio o adiamento da coletiva para 2021, a construção de uma programação digital ampla e diversificada, o convite para que artistas e autores que também contribuem para este livro escrevessem algumas das correspondências, para que o diálogo, ao invés de parar, se multiplicasse. Com as mudanças e os ajustes de rumo, houve hiatos, ventos fortes e brisas, clareiras. O processo de construção da mostra, e o esforço para tornar esse processo visível, ganharam mais força e peso do que havíamos previsto, mas as premissas que nos haviam levado a propor a metodologia que o embasa continuavam válidas, talvez até mais do que antes. Por isso seguimos, até hoje, acreditando no projeto.

> Não há começo absoluto. Os começos fluem de todo lado, como rios em errância.[5]

Qualquer lugar é lugar de início, mas também é lugar de continuidade, de retomada, de inflexão sobre o que já foi feito. Não é possível começar do zero, a flecha do tempo não é irreversível: "Exu matou um pássaro ontem, com a pedra que arremessou hoje", diz o itã iorubá. As obras nos dizem coisas que ajudam, hoje, a entender o que vamos fazer ontem, e o que fizemos amanhã. Este texto, como os outros aqui reunidos e os que escrevemos ao longo deste processo todo, antecipa e relembra a exposição, as exposições, as obras. Como um início no meio do caminho, em novembro de 2020, inauguramos *Vento*.[6] A praxe é encontrar os textos curatoriais no começo do percurso expositivo, mas nesse caso havia um texto no que parecia ser o fim desse percurso. O

5

Id., ibid., p. 44.

6

Vento foi uma exposição realizada no Pavilhão da Bienal entre 14 de novembro e 13 de dezembro de 2020.

que talvez não estivesse tão claro é que aquele momento, aquele lugar em que o visitante parava para ler um texto que falava do que ele acabara de ver e também das obras que ele encontraria, em seguida, em ordem inversa,[7] era o centro exato da 34ª Bienal. Do ponto de vista cronológico, estava no meio entre a inauguração de fevereiro de 2020 e a de setembro de 2021. Do ponto de vista físico, o momento da virada, em que, depois de chegar ao fim do terceiro andar, o visitante iniciava seu caminho de volta, era também o elo entre as individuais imaginadas e parcialmente realizadas e a coletiva que concluiria o processo da Bienal. *Vento* certamente não era uma exposição individual, mas também não era uma coletiva. Não era uma exposição convencional, não queria sê-lo. Foi concebida, aliás, para não sê-lo, para espelhar em sua excepcionalidade a excepcionalidade do momento que vivíamos. Glissant falava de *eco-mundos*: mundos feitos de ecos e em constante transformação. No pavilhão quase vazio, uma obra ecoava a outra, cada ideia reverberava e se expandia pelo espaço, ritmada pelas colunas e pela distância. A distância entre as obras, muitas delas feitas apenas de som, representava um convite a prestar atenção nas coisas que não conseguimos ver ou segurar nas mãos, mas que influenciam profundamente nossa vida. Tratava-se, de certa forma, de um gesto experimental, da concretização do desejo de tornar tangível o que por sua própria natureza não o é: o espaço entre as coisas, o vazio que, como um molde em constante transformação, reflete e espelha a forma do mundo. O vento também é moldado pelo que encontra em seu caminho, e foi com esse espírito de abertura e permeabilidade ao que nos rodeia, mas também com o desejo de influenciar de volta o mundo, que a mostra foi imaginada. Porque imaginar, como diz Toni Morrison, é *tornar-se*, modificar-se e modificar. Mas onde se encerra esse *tornar-se*? Ou não se encerra?

Entre as peças do Museu Nacional que passaram pelo devastador incêndio que o acometeu em setembro de 2018, há um fóssil de uma folha de samambaia, pequeno e levemente rosado. Imagino que não tenha valor científico particular, e talvez não chame tanta atenção quanto outras peças da coleção. O que o torna extraordinário é o que aconteceu no incêndio: o calor quebrou o fóssil registrado no catálogo do museu, mas, ao romper a camada lítica que o preservava, fez aparecer esse outro fóssil, antes escondido, aprisionado na pedra por um tempo inimaginável, e de repente libertado pela inesperada vulnerabilidade dessa mesma pedra. Gostaríamos de ter incluído esse fóssil na Bienal, mas a sua fragilidade pede, neste momento, repouso e proteção. Talvez algum dia as coisas mudem, talvez com o descanso a pedra volte a ser forte o suficiente para que o rastro de uma folha de samambaia de milhões de anos atrás seja mostrado. Talvez daqui a cem anos, ou mil. Talvez não. Falando do mesmo Museu Nacional, Eduardo Viveiros de

7

Ver p. 185 deste livro.

Castro sugeriu em algum momento que permanecesse "como *memento mori*, como memória dos mortos, das coisas mortas, dos povos mortos, dos arquivos mortos, destruídos nesse incêndio".[8] A ausência de vida na ruína do museu se tornaria, assim, a imagem mais clara e física da falta que ele faz, que já fazia no imaginário nacional, na verdade, desde antes de queimar. Essa sugestão me lembrou uma ação realizada, em 2000, por Alfredo Jaar, que propôs erguer um centro cultural na cidade de Skoghall, na Suécia, que até ali nunca possuíra um. A *Konsthall* foi construída em papel, por estar no meio de uma área de intensa produção de celulose. Um dia após sua inauguração, conforme planejado, o edifício foi queimado. A ausência do centro cultural tornou-se tangível; sua falta virou, de repente, um assunto urgente, que os habitantes passaram a discutir quase que violentamente.

Alain Badiou, respondendo de certa forma aos que afirmam que é impossível fazer filosofia após o Holocausto, declarou que sempre viu como

> uma vitória do inimigo ter que considerar a metafísica, ou a filosofia, impossíveis por conta desse único ato mortal e catastrófico. A maneira de libertar-se da ditadura da catástrofe é, na minha visão, muito simplesmente dizer: "podemos continuar".[9]

Citei essas palavras em outro texto, em outro contexto. Agora, hoje, elas querem dizer algo diferente. Escrever um texto, da mesma forma que fazer uma exposição, como viver neste mundo, é um trabalho de relação, em que o contexto muda a maneira como sentimos as coisas. Alguns se sentem mais distantes, depois de tudo que aconteceu. Outros nos sentimos mais próximos, compartilhamos agora algo de uma ameaça latente e presente, física, que, antes, apenas entendíamos. Sentimos de maneira mais íntima que esse esforço consciente e constante para continuar constitui o gesto central, cotidianamente repetido, na vida de milhões de pessoas. Às vezes, esse continuar é um continuar cantando, mesmo no escuro. É ter a coragem de olhar para o que Manthia Diawara chamou, num texto recente, de opacidade do abismo:

> O abismo é onde o poema das nossas opacidades reside; e não podemos ter medo de olhar nele, em busca das nossas identidades individuais e coletivas. [...] A opacidade do abismo é o lugar onde buscar as pessoas cujas vidas foram-lhe roubadas pela naturalização das relações entre capitalismo e racismo, qualquer lugar onde estejam enterradas as vítimas de nacionalismos, xenofobias, discriminações étnicas e raciais. O

8

Entrevista de Eduardo Viveiros de Castro para o jornal *Público* em 4 set. 2018. Disponível em: www.publico.pt/2018/09/04/culturaipsilon/entrevista/eduardo-viveiros-de-castro-gostaria-que-o-museu-nacional-permanecesse-como-ruina-memoria-das-coisas-mortas-1843021. Acesso em: 20 mar. 2020.

9

Alain Badiou e Giovanbattista Tusa, *The End: A Conversation*. Cambridge, UK: Polity Press, 2019 p. 35.

> abismo é em todo lugar onde a boca escancarada da terra ou do oceano engoliu parte da nossa humanidade e diminuiu nossa capacidade de empatia com os outros.[10]

Falando dos povos indígenas, Viveiros de Castro introduziu há algum tempo o conceito de resistência imanente: "Falo em resistência imanente porque os povos indígenas não podem não resistir sob pena de não existir como tais. Seu existir é imanentemente um resistir, o que condenso no neologismo *rexistir*".[11] A partir de um ponto de vista distinto, ou complementar, James Baldwin disse certa vez, respondendo a uma pergunta sobre o tempo dilatado da sua escrita entre um romance e outro: "Preciso também dizer, porém, que nos últimos anos eu trabalhei entre assassinatos. E isso não ajuda... Estão matando meus amigos. Simples assim. E tem sido assim desde que eu nasci".[12] Continuam matando. Era nisso, nesse *programa de genocídio*, que pensava Hélio Oiticica quando concebeu sua *A Ronda da morte*, em 1979. Na entrevista citada, Baldwin dizia ainda que "a diferença entre ser negro e branco hoje em dia é que não posso me enganar a respeito de coisas sobre as quais poderia me enganar se fosse branco".[13] A quantidade de coisas sobre as quais cada um de nós pode se enganar está cada vez menor. Uma coisa sobre a qual não posso me enganar é que meus filhos dormem seguros à noite, sem medo de balas perdidas, ações policiais ou militares, sem medo de garimpeiros. Não me engano sobre o fato de que isso muda tudo.

Mas, apesar desse tudo, *podemos continuar*. E iremos continuar. É o que podemos fazer, o que nos cabe: tentar encurtar o tempo que as coisas vão levar para mudar. Numa das muitas conversas imensamente inspiradoras que tivemos nesse tempo dilatado, insólito e violento, Jaar nos contou que a semente que ele adubou com o fogo em Skoghall cresceu, e ele foi chamado de volta para projetar uma nova *Konsthall*, permanente desta vez.

Se tudo der certo, começarão a construí-la no ano que vem.

10

Manthia Diawara, *Édouard Glissant: The Abyss and the Poetics of Opacity*, paper não publicado.

11

Eduardo Viveiros de Castro, *Brasil, país do futuro do pretérito*. São Paulo: n-1 edições, 2020, p. 14. Disponível em: https://issuu.com/n-1publications/docs/cordel_brasilpreterito. Acesso em: 15 jul. 2021.

12

Terence Dixon, *Meeting the Man: James Baldwin in Paris*. Reino Unido/França, 1970, 27', 0:23:40.

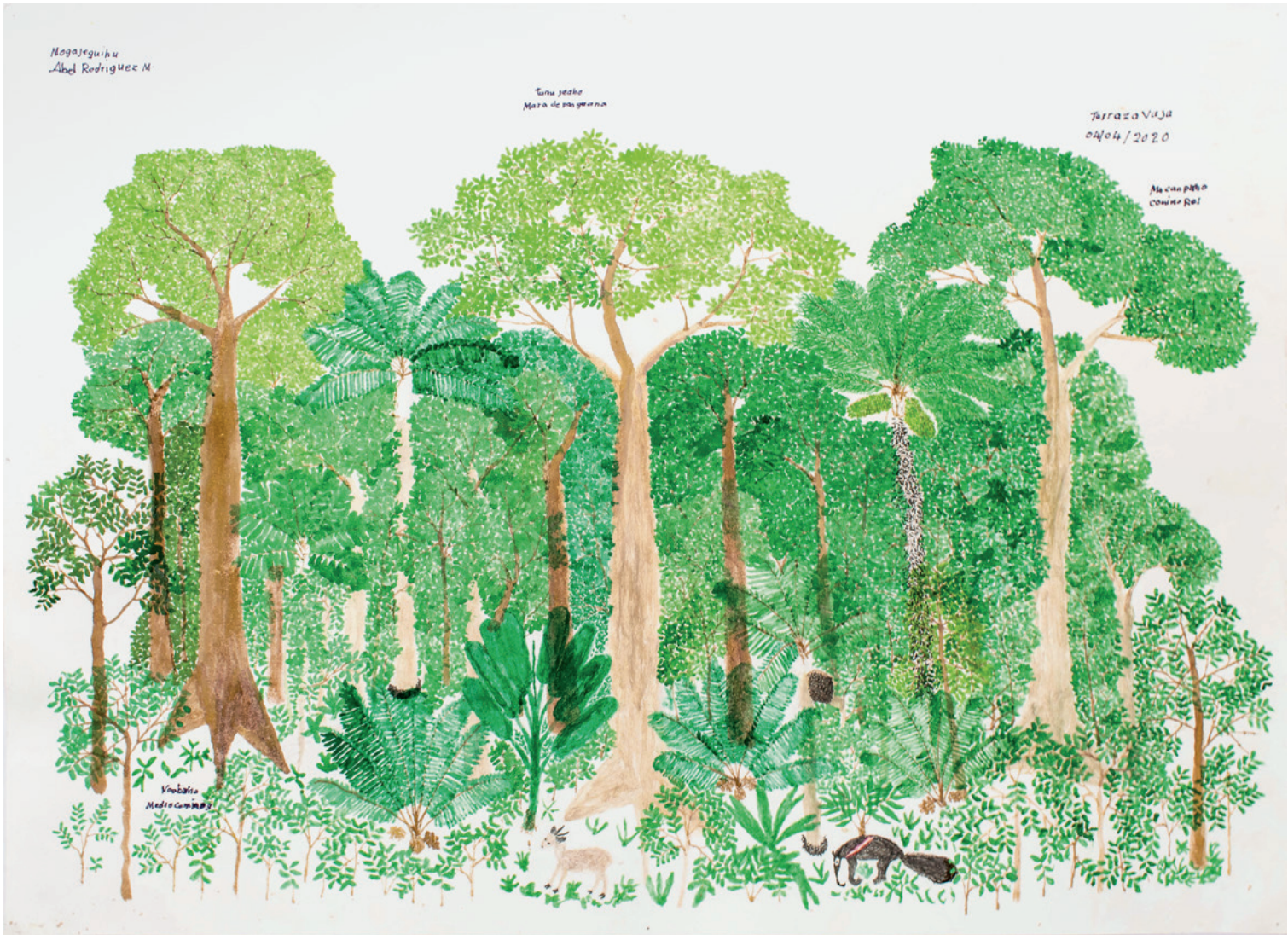
13

Id., ibid., 0:23:00.

O que você leva anos construindo pode ser destruído da noite para o dia.

Construa mesmo assim.

Abel Rodríguez



Terraza Vajo, 2020
Tinta sobre papel. 50 × 70 cm. Coleção particular. Cortesia do artista

Abel Rodríguez (1944, Cahuinarí, Colômbia), ou don Abel, como é conhecido, é um sabedor Nonuya, nascido na Amazônia colombiana e treinado desde a infância para ser um "nomeador de plantas", isto é, um depositário do conhecimento da comunidade sobre as diversas espécies botânicas da floresta, seus usos práticos e sua importância ritual. Após passar a maior parte da vida na floresta, don Abel (cujo nome Nonuya é Mogaje Guihu, ou seja, "pluma de gavião brilhante") mudou-se para Bogotá no início dos anos 2000, e só então começou, sem nunca ter tido uma educação formal nesse sentido, a desenhar a floresta, de memória. Seus desenhos não podem ser considerados apenas "obras de arte" no sentido corrente dessa definição na cultura ocidental, já que operam antes de mais nada como uma linguagem da qual don Abel se serve para preservar e transmitir seu conhecimento.

Mais que representar, seus desenhos apresentam: as árvores e as plantas são pacientemente construídas no papel, folha por folha, galho por galho, fruto por fruto. Além disso, quase nunca as plantas são apresentadas sem os animais que se nutrem de seus frutos e de suas folhas, ou das plantas que nascem ao redor delas. Dessa forma, a maioria das obras de don Abel constitui um retrato fiel, preciso e potencialmente interminável da floresta, isto é, de um ecossistema onde cada elemento está em relação inseparável com tudo o que o rodeia. Grande parte de seus desenhos integra ciclos mais ou menos extensos, que retratam determinados ecossistemas em momentos diferentes do ano e em estágios distintos de crescimento.

Adrián Balseca

Medio Camino [No meio do caminho], **2014**
Still do vídeo. 15'41''. Coleção do artista. Cortesia do artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: PCAI – Polyeco Contemporary Art Initiative

Mesmo tendo utilizado com certa frequência a fotografia e a instalação, Adrián Balseca (1989, Quito, Equador) privilegia a imagem em movimento, por vezes associada à apresentação no espaço expositivo dos elementos que protagonizam seus vídeos ou filmes. Em seu trabalho, Balseca aborda questões bastante específicas do contexto equatoriano e da história recente do país, mas que de certa forma são também comuns a todo o continente latino-americano. O foco principal da sua pesquisa tem se dirigido, nos últimos anos, para as dinâmicas extrativistas e seus impactos ecológicos, assuntos centrais na política de vários países do continente nas últimas décadas, inclusive do Brasil, e cujos resultados são visíveis e dramaticamente conhecidos.

Com suas obras, Balseca vem pouco a pouco construindo um índice, incompleto e programaticamente aberto, de símbolos e metáforas de ecossistemas específicos da região, tanto naturais (a Amazônia, a áspera paisagem andina ou o contexto único das ilhas Galápagos, entre outros) quanto sociopolíticos, a partir de episódios e objetos, principalmente industriais, que sintetizam o fracasso das tentativas de modernização do país e, metonimicamente, do continente. Para *Medio Camino* [No meio do caminho] (2014), Balseca pesquisou a história do primeiro carro produzido no Equador, o Andino, fruto da colaboração da companhia equatoriana Aymesa (Automóviles y Máquinas del Ecuador S.A.) com a Bedford / Vauxhall e a General Motors, no âmbito do programa BTV (Basic Transportation Vehicle) para países em desenvolvimento nos anos 1970, época do vertiginoso aumento do preço do petróleo. O vídeo é um registro da ação realizada pelo artista, que retirou o tanque de um Andino e percorreu com ele os 437 quilômetros que separam as cidades de Quito e Cuenca sem gasolina, contando apenas com a ajuda espontânea das pessoas encontradas no caminho.

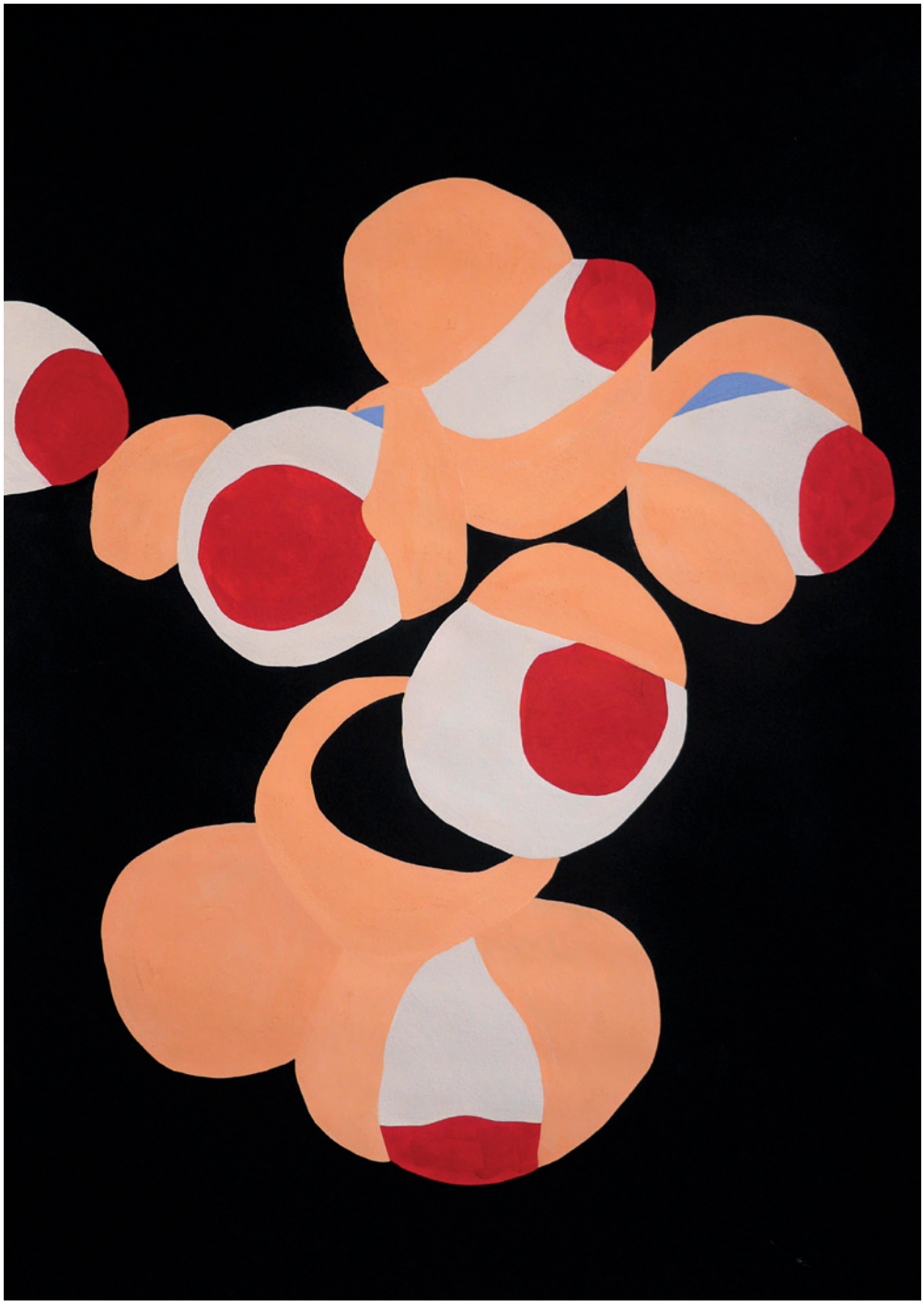
Alfredo Jaar

A Hundred Times Nguyen [Cem Vezes Nguyen], **1994**
Vista da instalação. 24 impressões em pigmento, impressão matrix emoldurada, colagem, vídeo. Dimensões variáveis . Cortesia do artista, Kamel Mennour, Paris, e Galeria Luisa Strina, São Paulo. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Ministerio de Relaciones Exteriores y Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio – Gobierno de Chile

Nascido em Santiago em 1956, Alfredo Jaar cresceu na Martinica até os 16 anos, quando seus pais decidiram voltar ao Chile para viver de perto a experiência socialista de Salvador Allende, que seria brutalmente interrompida pelo golpe militar poucos meses mais tarde. Até 1982, quando se mudaria para Nova York, Jaar permaneceu em Santiago, onde estudou cinema e arquitetura e iniciou sua produção artística, com obras extremamente críticas ao momento vivido pelo país. Ao longo das últimas décadas, Jaar vem construindo um corpus extremamente amplo e diversificado, no qual um desejo utópico "de mudar o mundo", como ele mesmo diz, perpassa e confere coerência a obras que utilizam técnicas e meios muito diferentes, frequentemente saindo do asséptico cubo branco para ocupar diretamente as ruas. O artista busca ser testemunha direta de episódios históricos e sociais marcantes, registrando as condições de quase escravidão dos trabalhadores das minas da Serra Pelada, os desastres humanitários em Ruanda e em Angola, ou ainda visitando campos de refugiados na Ásia.

Na tentativa de expandir e aprofundar seu conhecimento de lugares que considera emblemáticos, Jaar tem visitado recorrentemente alguns países e regiões, como Hong Kong, para onde viajou pela primeira vez em 1991 para conhecer pessoalmente as condições de vida dos refugiados vietnamitas ameaçados de repatriação. Ao longo dos anos seguintes, ele voltaria várias vezes, criando um conjunto de obras coletivamente identificadas como "The Hong Kong Project", do qual *A Hundred Times Nguyen* [Cem vezes Nguyen] (1994), obra incluída na 34ª Bienal, é provavelmente a mais emblemática. Ao visitar o centro de detenção de refugiados de Pillar Point, o artista foi seguido por uma menina, chamada Nguyen Thi Thuy, de quem tirou cinco fotos. A repetição massiva desse compacto conjunto de imagens ao longo de uma instalação enorme torna-se uma elegia em homenagem a Nguyen e a todos os refugiados e os condenados da terra.

Alice Shintani



Guaraná. Série **Mata**, 2019-2021
Guache sobre papel. 75 × 55 cm. Coleção da artista. Cortesia da artista

Tendo estudado e trabalhado na área da engenharia de computação, Alice Shintani (1971, São Paulo, Brasil) transladou sua prática ao campo artístico no início da década de 2000. Ainda que muito de sua obra possa ser chamado de pintura, evitou limitar sua produção aos lugares e aos suportes do circuito artístico estabelecido. A artista se alimenta de vivências diretas do espaço urbano, dos acontecimentos sociais e suas contradições históricas, ao mesmo tempo que experimenta modos de circular em contextos variados, junto a públicos pouco familiarizados com a liturgia dos espaços expositivos.

Menas (2015-2021) é uma instalação que muda de arranjo e composição a cada espaço e contexto que ocupa. Seus elementos foram concebidos em um período em que a artista estava afastada dos contextos convencionais da arte contemporânea, quando trabalhava diretamente nas ruas, vendendo brigadeiros e acompanhando as transformações graduais da convivialidade em um país em profundo desmonte político e social de suas estruturas. A obra emprega uma materialidade leve e decididamente artesanal, que pode ser compactada e transportada com pouco esforço e que se desdobra de modo análogo à montagem da barraca de um feirante ou do tabuleiro de um ambulante.

Mata (2019-2021) tem se desenvolvido gradualmente, sem um projeto prévio estabelecido. Trata-se de uma série de guaches produzidos a partir de imagens da flora e da fauna brasileira, principalmente amazônica. A escolha de um sujeito pictórico clássico e a iconografia convidativa e plana parecem sugerir um trabalho autorreferente e pacificado, mas a maioria dos elementos explícita ou implicitamente retratados está em risco de extinção. O fundo intensamente negro dos guaches, nesse sentido, contribui para ressaltar a luminosidade das cores empregadas pela artista para representar a vivacidade de algo, mas também pode ser lido como uma metáfora do estágio de incerteza e opacidade que caracteriza os dias atuais, de um ponto de vista ecológico, social e político.

Amie Siegel

Asterisms [Asterismos]**, 2021**
Videoinstalação multicanal 4K, cor/som (still de vídeo). Cortesia da artista e Thomas Dane Gallery

Um modo de abordar a obra de Amie Siegel (1974, Chicago, EUA) é considerar cada trabalho como um estudo de caso. Siegel enfoca a maneira como as coisas funcionam, ao observar além de suas aparências e considerar camadas de circulação, influxos econômicos, padrões do olhar e processos de construção de valores. Tais aspectos comumente inapreensíveis do mundo são tornados visíveis por meio de um longo processo de investigação que permite a Siegel descobrir e realçar conexões entre elementos aparentemente desconexos – para, em seguida, gravar, inscrever e/ou até mesmo espelhar seu movimento. A montagem e a refilmagem são também recursos constantes no universo de Siegel, não apenas quando cria filmes ou utiliza elementos da linguagem cinematográfica, mas também quando sublinha relações entre diferentes trabalhos que, juntos, formam constelações ou *genealogias* (para citar o título de um trabalho seu de 2016), ao mesmo tempo sutis e extremamente precisas, acrescentando enredamentos e complexidades às suas narrativas mais abrangentes da sociedade contemporânea.

Em *Asterisms* [Asterismos] (2021), uma instalação em vídeo co-comissionada para a 34ª Bienal, Siegel explora processos de deslocamentos geológicos e sociais em escala planetária, nesse caso abordando o contexto específico dos Emirados Árabes Unidos. Nessa instalação, Siegel nos conduz pelos campos de trabalho de imigrantes que fornecem mão de obra para fábricas de ouro e refinarias de petróleo; pela paisagem surreal de um palácio onde cavalos árabes são criados para serem expostos; pelo processo de construção de ilhas artificiais em Dubai; por um vilarejo abandonado e quase completamente submerso pela areia do deserto... Cada um desses segmentos se apresenta em formato cinematográfico distinto e é projetado em uma forma que oscila entre ser uma parede e uma escultura. Derivada da sobreposição dos vários formatos de projeção, a forma lembra a de uma estrela estilizada, ou um asterismo – um conjunto informal de estrelas e as linhas usadas mentalmente para conectá-las, cujo desenho podemos identificar à noite no céu se olharmos com a devida atenção.

Ana Adamović

Two Choirs [Dois coros], **2013-2014**
Still de vídeo. Instalação de vídeo HD em dois canais. 2'03". Cortesia da artista

Ana Adamović (1974, Belgrado, Sérvia) pertence a uma geração de artistas sérvios que nasceu sob o governo do marechal Josip Bros Tito e viveu, na infância ou adolescência, a dissolução da República Socialista Federativa da Iugoslávia. Muitas de suas obras tematizam os últimos anos da república que deixou de existir: seus valores, seus hábitos, seu imaginário. *Two Choirs* [Dois coros] (2013-2014) parte de uma fotografia encontrada no álbum produzido em 1962, como presente para Tito, pelo Instituto para a Educação de Crianças Surdas de Zagreb, que inclui o registro de um coro em que as crianças vocalizam canções que elas mesmas não podem ouvir. Ao contrário do registrado na foto, o vídeo de Adamović mostra crianças interpretando uma canção patriótica dos anos 1960 em língua de sinais. O que vemos é um grupo silencioso que move os braços e as mãos simultaneamente, como numa coreografia. Se num coro cada voz contribui com seu timbre para criar uma massa única de som, nesse vídeo podemos ver como o mesmo gesto ganha características únicas ao habitar cada corpo.

My Country is the Most Beautiful of All [Meu país é o mais belo de todos] (2011-2013) também parte de uma imagem de um coral infantil, o *Kolibri*, fundado em 1963. O registro é de um concerto em Belgrado, em 1987, em que ex-membros do coro se uniram às crianças para cantar a música do título, que exalta a paisagem da primavera e do inverno, fala de glória e de heróis. Fazendo referência a esse momento que uniu no palco diferentes gerações do *Kolibri*, Adamović, 24 anos mais tarde, reúne algumas das crianças de 1987 para cantar a mesma música na mesma cidade. Mas num país diferente, onde uma guerra recente deixara 130 mil mortos. A paisagem talvez fosse a mesma, mas falar de glória e heróis evocava outras memórias. Nas duas obras de Adamović aqui presentes há algo da história que se repete, mas que nesse retorno revela também diferenças.

Andrea Fraser

Museum Highlights: A Gallery Talk [Destaques do museu: uma conversa na galeria], 1989
Registro da performance. Philadelphia Museum of Art. Foto: Kelly & Massa Photography. Cortesia da artista

Através de suas performances e instalações, Andrea Fraser (1965, Billings, Montana, EUA) busca estimular a consciência do público em relação à maneira como o sistema da arte participa diretamente das estruturas de dominação. Conectada à chamada crítica institucional e ao feminismo, Fraser tem dissecado e analizado a globalização neoliberal, a plutocracia, o mecenato e a dominação identitária no mundo artístico na perspectiva de uma ampla gama de agentes culturais, incluindo artistas, colecionadores, galeristas, patrocinadores e o próprio público. Para ela, o mundo da arte não é apenas o espaço da instituição, mas o campo das estruturas e relações sociais que se entrelaçam, nas quais todos estamos implicados.

Seja através de formatos discursivos, como textos e livros, seja através da performance e da instalação, Fraser cria situações frequentemente impregnadas de humor, nas quais encena as diferentes posições sociais em que ela própria está envolvida.

Reporting from São Paulo, I'm from the United States [Informando de São Paulo, sou dos Estados Unidos] (1998) é um vídeo resultante da performance desenvolvida por Fraser para a 24ª Bienal, em 1998. O projeto adotou o formato de uma série de reportagens televisivas nas quais a artista assumiu o papel de uma das repórteres da TV Cultura, entrevistando artistas, patronos e figuras políticas em torno da Bienal. A ideia era que essas reportagens pudessem ser veiculadas em âmbito nacional na TV Cultura, mas diante dos acontecimentos ocorridos no período – as eleições tumultuadas, as enchentes que assolaram o país e a crise econômica global – nunca foram transmitidas. A 24ª Bienal, que teve curadoria do crítico brasileiro Paulo Herkenhoff, discutia o conceito estendido de antropofagia e canibalismo a partir de diferentes geografias e pontos de vista; preceitos que Fraser subordinou à própria trama da Bienal, sua forma de financiamento e relações internacionais, frutos de uma dependência neocolonial perpétua.

Anna-Bella Papp

Sem título, 2015
Argila. 32,5 × 30 × 3,5 cm. Cortesia da artista

A prática artística de Anna-Bella Papp (1988, Chişineu-Criş, Romênia) concentra-se em blocos retangulares de argila de tamanho médio, quase sempre mantidos sem cozimento ou pátina, deixando visíveis a variação natural de tons e a delicadeza característica do material. Embora sua produção escultórica possa parecer limitada por esse formato tão rígido, Papp, na verdade, consegue infundir intimidade e veicular em seus trabalhos elementos do ambiente externo. Cada vez que ela se muda para uma nova cidade, adaptações são sentidas em sua prática, que se torna uma espécie de diário. No período em que viveu em Roma, por exemplo, seus trabalhos traziam referências da escultura clássica, da arte religiosa e da opulência do Barroco, e gravitavam em torno da ideia filosófica da beleza. Mais tarde, ao mudar-se para Bruxelas, a artista passou a interessar-se pela diáspora romena, incorporando nas obras a imagem de trabalhadores e passando a enfocar questões identitárias, culturais e de representação social.

Pela maneira como os blocos de argila são expostos, sem qualquer proteção, e também pelo fato de que sua aparência vai mudando lentamente com o tempo, os trabalhos de Papp evocam uma necessidade de acolhimento e de cuidado. A grande economia de meios torna qualquer intervenção na argila, por mínima que seja, essencial ao equilíbrio da composição, especialmente em suas obras abstratas. Suas linhas e formas geométricas, às vezes arquiteturais, podem evocar o estilo e a poética da escultura modernista, mas sua intenção, por outro lado, pode estar associada ao uso imemorial da argila, ou a memórias universais e de infância do primeiro contato com esse material simples, maleável e acessível. Mais recentemente, Papp expandiu o escopo de seu trabalho ao incorporar fotografias e textos em suas esculturas e ao produzir uma escrita fortemente poética, que caracteriza também a correspondência que ela escreveu para a 34ª Bienal (pp.138-139 deste livro).

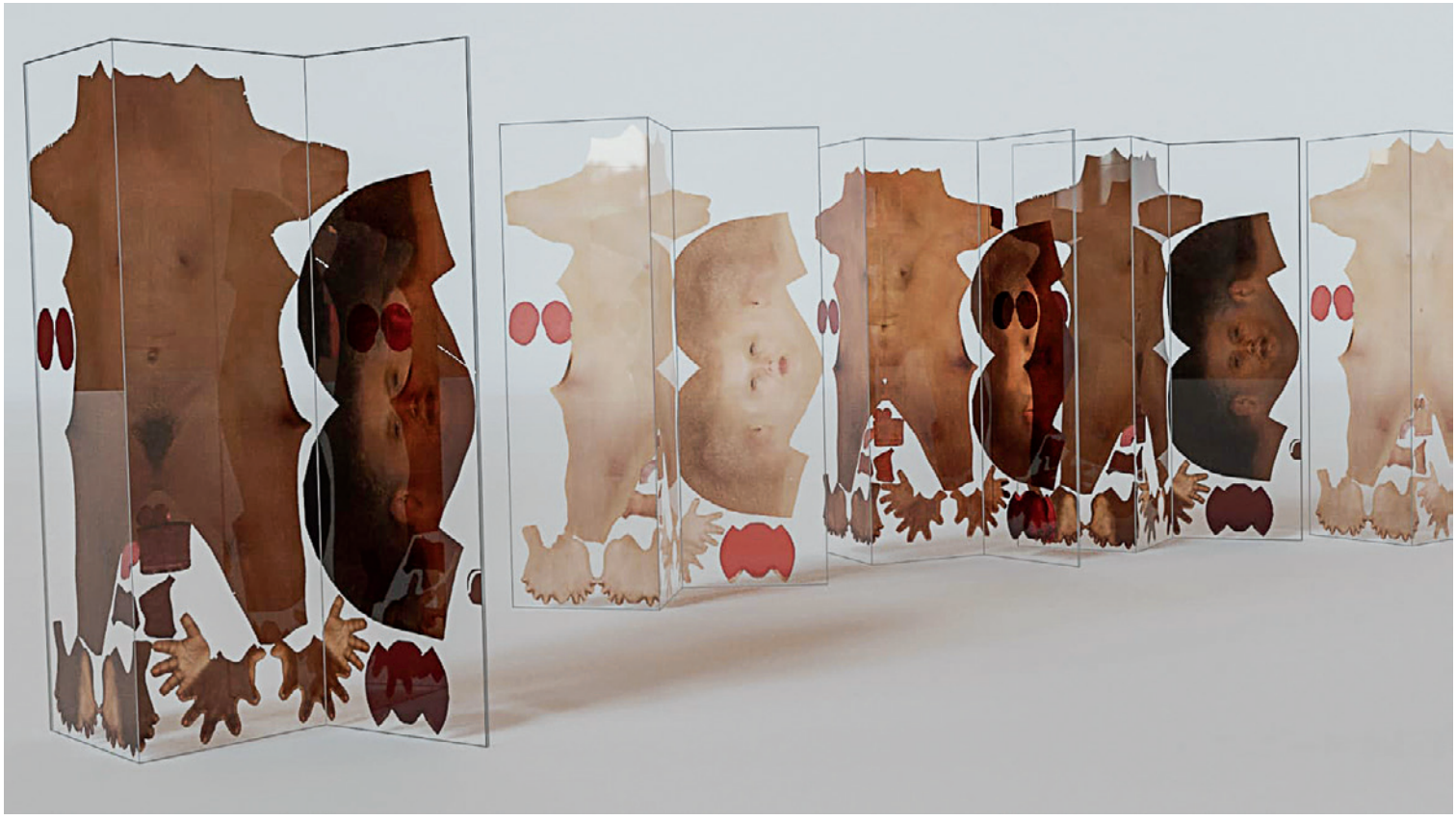
Antonio Dias

The image [A imagem], 1972
Acrílica sobre tela. 120 × 120 cm. Coleção particular

Ainda muito jovem, o paraibano Antonio Dias (1944, Campina Grande, PB, Brasil) destacou-se na cena artística carioca da década de 1960. Sua pintura construiu um repertório de figurações evocativas, que assimilavam criticamente fundamentos da arte concreta e os carregavam de formas voluptuosas pintadas de vermelho, ossos e silhuetas em preto e branco, ícones de explosões e armas. Chegando a extrapolar o plano da pintura com os signos de suas narrativas abertas, Dias foi reconhecido por Hélio Oiticica como referência imprescindível para o movimento da Nova Objetividade Brasileira. No fim de 1966, tendo recebido um prêmio da Bienal de Paris, Dias enfrentou dificuldades em conseguir documentos de viagem e foi para a Europa com um passaporte duvidoso. Após testemunhar os acontecimentos de maio de 1968 na França, Dias mudou-se para a Itália, igualmente conturbada por agitações políticas.

Foi nesse período que os signos explícitos que caracterizavam sua produção foram reduzidos e condensados até que Dias chegasse a uma obra radicalmente sintética: telas que partiam de uma massa gráfica, em muitos casos um monocromo negro, sobre os quais um fino requadro e algumas palavras pintadas em branco evocavam cenas e ideias. Muitas vezes percebidas como resultado da adesão de Dias ao campo da arte conceitual – caracterizado pela metalinguagem e pelo distanciamento da representação –, as pinturas textuais que ele produziu a partir de 1968 podem também ser lidas como um luto estético pelo acirramento de políticas repressivas no Brasil ou, como ele as definiu em uma anotação, exercícios de uma "arte negativa para um país negativo". Nessas obras, cada conjunto de palavras forma um enunciado aberto, associado a elementos gráficos que operam como diagramas a serem traduzidos livremente pelo observador.

Antonio Vega Macotela



Projeto para **The Sound of the Blankets of the Ghosts** [O som dos cobertores dos fantasmas], 2021
Cortesia do artista

Os projetos de Antonio Vega Macotela (1980, Cidade do México, México) são desenvolvidos por meio de longos processos de pesquisa e trabalho de campo, em diálogo com comunidades específicas. A sua prática artística está intimamente relacionada com esses contextos, em geral sistemas semifechados, como a prisão ou a mina, onde os indivíduos trabalham em estado clandestino ou precário. O resultado dos processos, bem como das trocas que se criam entre os grupos, depende dos laços de confiança e de troca que o artista desenvolve. As relações convencionais de exploração e subordinação entre os corpos e o poder do capital são subvertidas no trabalho de Macotela, que propõe formas de produção e interação mais humanas e equitativas, não baseadas no dinheiro.

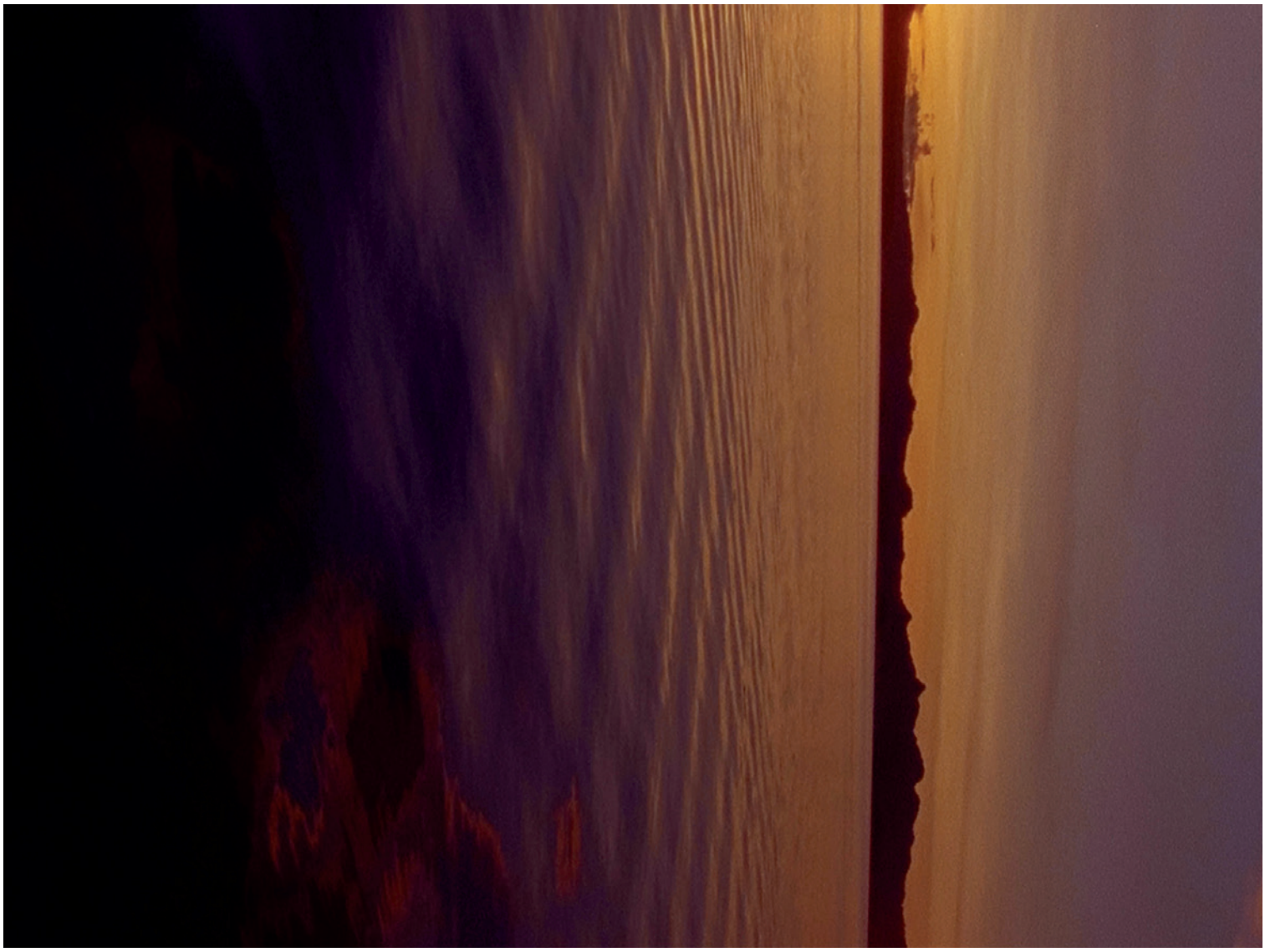
Em 2016, Macotela começou a viajar com um grupo de hackers por diferentes geografias do planeta, desenvolvendo com eles um vínculo de compreensão e confiança. Dessa relação surge o trabalho apresentado na 34ª Bienal, em que o artista relaciona as atividades do grupo de hackers com as dos Q'aqchas, mineiros ilegais ativos no século 18 na região de Potosí, na Bolívia. Mantendo as distâncias no tempo, Macotela estabelece paralelos entre as estruturas de poder que circundaram os dois contextos: de um lado, o sistema colonial da Nova Espanha na Bolívia, e de outro, o capitalismo da era atual. Para seu projeto, Macotela concebeu uma série de biombos de tecido com couro e pele impressos com "mapas UV" gerados por um programa projetado para criar avatares racializados e personagens 3D. Embora à primeira vista os painéis contenham apenas pedaços de peles, para aqueles que souberem desvendá-los eles carregam também parte da história dos Q'aqchas e informações atuais sobre as relações entre os sistemas políticos de vários países latino-americanos e as grandes multinacionais, criptografadas na textura das peles.

Arjan Martins

Sem título, 2020
Acrílica sobre tela. 300 × 200 cm. Coleção do artista.
Foto: Wilton Montenegro. Cortesia do artista

Arjan Martins (1960, Rio de Janeiro, Brasil) constrói cenas do passado e do presente impregnadas de memórias pessoais e coletivas. Seus anos de formação artística – cujo tempo Martins compartilhou com diversos empregos paralelos – foram marcados pela experimentação de diversas linguagens, da instalação à performance. Foi o desenho, entretanto, sua primeira ferramenta recorrente, com a qual montava e desmontava elementos de um manual de anatomia humana – primeiramente sobre papel, e logo em seguida sobre paredes e muros. As linhas de seus desenhos associaram-se à grafia de palavras e sinais, e a referência ao interior do corpo deslocou-se para o estudo de cartografias que mapeiam memórias atávicas. A partir de então, Martins aprofundou sua relação com a prática pictórica.

Vivendo no bairro carioca de Santa Teresa, o artista traz a suas telas personagens contemporâneos e históricos, muitas vezes posicionados diante de representações do oceano Atlântico. Com a alternância de áreas mais e menos detalhadas, chegando a deixar aparente a superfície do tecido da tela, suas cartografias e imagens marítimas remetem, invariavelmente, aos fluxos e refluxos da travessia iniciada com a perversa formação do "triângulo do Atlântico" e que alimentou a economia escravagista entre Europa, África e Américas. Martins coloca em cena, portanto, a diáspora negra da qual ele próprio faz parte, não apenas por suas origens, mas também por buscar, através de exposições e residências, oportunidades para viajar aos continentes que compõem essa história. Em suas pinturas, o artista recombina signos encontrados em latitudes e longitudes diversas – como a silhueta de uma montanha da baía de Guanabara, a estrutura de uma embarcação britânica do século 19 e o rosto enigmático de uma garota fotografada em Nova York na década de 1960 –, os quais podem com frequência coabitar o mesmo espaço pictórico.



Binaural, 2019
Still do filme. seis projeções em 16mm loop. Cortesia da artista

Em um de seus ensaios, Beatriz Santiago Muñoz (1972, San Juan, Porto Rico) propõe pensar a prática cinematográfica de forma análoga à realização de um ritual, na mesma medida em que um ritual transforma as condições de atenção e percepção de seus participantes, numa dinâmica em que os papéis e as posições se tornam fluidos e intercambiáveis. Propõe também deslocar o foco do pensamento cinematográfico, da experiência do espectador para os estados de consciência e a atuação dos envolvidos na realização de uma obra. Daí que, embora sejam evidentes as aproximações dos processos de Santiago Muñoz com o cinema etnográfico – incluindo o cuidado em pesquisar contextos e buscar proximidade com os participantes pelo convívio prolongado –, ela esteja sempre disposta a subverter as convenções desse modelo. Seus filmes e instalações justapõem registros documentais, memórias históricas, descobertas ao acaso, investigações materiais e explorações ficcionais.

Tendo Porto Rico como ponto de partida, vários de seus filmes colaboram para a constituição de um imaginário de um Caribe autenticamente descolonizado, alicerçado em formas alternativas de ver e viver as contradições da região, e é por isso que Santiago Muñoz tem abordado, em sua obra, desde o choque entre uma ideia de progresso "importada" e a riquíssima cultura local até exemplos de hibridações de vários tipos, como a tradução da *Recherche* de Proust para o crioulo realizada pelo escritor e diretor teatral haitiano Guy Régis Jr. Em vários dos seus trabalhos recentes, os limites do que pode ser entendido como cinema são cuidadosamente expandidos, do ponto de vista físico, em várias etapas do processo de produção e apresentação do trabalho. Na instalação, ela também incorpora objetos (em alguns casos, objetos já utilizados na filmagem) que, colocados na frente da lente, distorcem e alteram a projeção.

Belkis Ayón

Mokongo, 1991
Matriz para colografia. 200 × 141 cm. Coleção Estate de Belkis Ayón

A produção de Belkis Ayón (1967-1999, Havana, Cuba) orbita em torno da presença de um segredo velado por múltiplos signos de silêncio e escuridão. Durante sua graduação, familiarizou-se com a colografia – técnica de gravura em que a matriz de impressão resulta da colagem de materiais diversos sobre um suporte rígido – e pesquisou a sociedade secreta afro-cubana Abakuá, cujos fundamentos conformaram-se no período colonial e cuja ritualidade possui diversos aspectos reservados exclusivamente a seus iniciados, dentre os quais apenas homens são permitidos. Com o tempo, Ayón não apenas adotou a colografia como sua principal linguagem, como a levou a limites inesperados, trabalhando em grandes escalas e desenvolvendo, inicialmente, elaboradas combinações de cores e texturas e, em seguida, combinações de preto e branco repletas de nuances de cinza. Ao mesmo tempo, ela adotou elementos da cultura Abakuá como metáfora recorrente de suas obras, que davam forma a entidades em geral descritas apenas por palavras.

Em sua reelaboração dos mitos de uma cultura que ela inicialmente conheceu por meio de livros, Ayón destaca a entidade Sikán, uma princesa que, ao buscar água no rio, inadvertidamente capturou Tanzé, o peixe encantado que garantia a prosperidade de seu povo. Há múltiplas versões do que se sucedeu, mas o elemento constante é que esse acaso resultou na morte do peixe e na perda de seu som divino. Sikán teria sido vista como alguém que absorveu seu poder, ou que contou seu segredo a um amante de outra etnia (chamada Efor), sendo então aprisionada e sacrificada por seu próprio povo (a etnia Efik). Há, entretanto, uma versão ainda mais dramática da jornada de Sikán, a qual foi registrada pela antropóloga e poeta Lydia Cabrera em um texto de 1969: "a verdadeira dona do Poder era uma mulher que os homens mataram para apoderar-se de seu Segredo".

Carmela Gross

Boca do Inferno, 2020
Monotipias sobre seda e papel. Dimensões variáveis. Coleção da artista. Foto: Carolina Caliento. Cortesia da artista

O conjunto de obras que Carmela Gross (1946, São Paulo, Brasil) apresentou na 10ª Bienal, em 1969, remetia a elementos urbanos recobertos ou ocultos, usualmente despercebidos pelos passantes. No contexto da escalada da censura e da violência de Estado promovidas pelo regime militar, uma grande lona cinza-esverdeada recobrindo uma estrutura metálica avultada (*A carga*, 1968) aparecia não apenas como uma escultura misteriosa, mas estava impregnada de sentidos de ameaça e perigo. *Presunto* (1968) e *Barril* (1969), as outras obras que integravam esse conjunto, eram igualmente exercícios de anotação da paisagem urbana carregados de ambivalência entre opacidade e morbidez.

Na 34ª Bienal, além de reapresentar as obras expostas em 1969, Gross exibe uma obra inédita. Composta por mais de 150 monotipias, *Boca do Inferno* (2020) resulta, nas palavras da artista, de um "exercício cotidiano de fazer e refazer massas escuras, borrões explosivos, buracos lamacentos, fogo negro, nuvens de fuligem...". Após formar uma coleção de imagens de vulcões, Gross as processou digitalmente até gerar um grupo de signos de alto contraste e contornos evidentes. Retrabalhou em seguida essas imagens, esboçando centenas de pequenos desenhos a lápis e nanquim sobre papel. Ingressou então em um ateliê de gravura, onde trabalhou com a tinta aplicada diretamente sobre chapas metálicas, criando massas escuras que seriam em seguida prensadas sobre papel ou seda, em um processo que envolve certa dose de acaso. Assim, pelo acúmulo de diferentes estágios de síntese e transferência, a artista formou um imenso painel de manchas convulsionadas, que em suas repetições e diferenças metabolizam a sua revolta ante o contexto brasileiro contemporâneo. É por esse sentido de desabafo e desaforo que Gross nomeia seu trabalho com a alcunha recebida no século 17 pelo poeta baiano Gregório de Matos. O trabalho foi realizado no Ateliê de Gravura da Fundação Iberê Camargo.

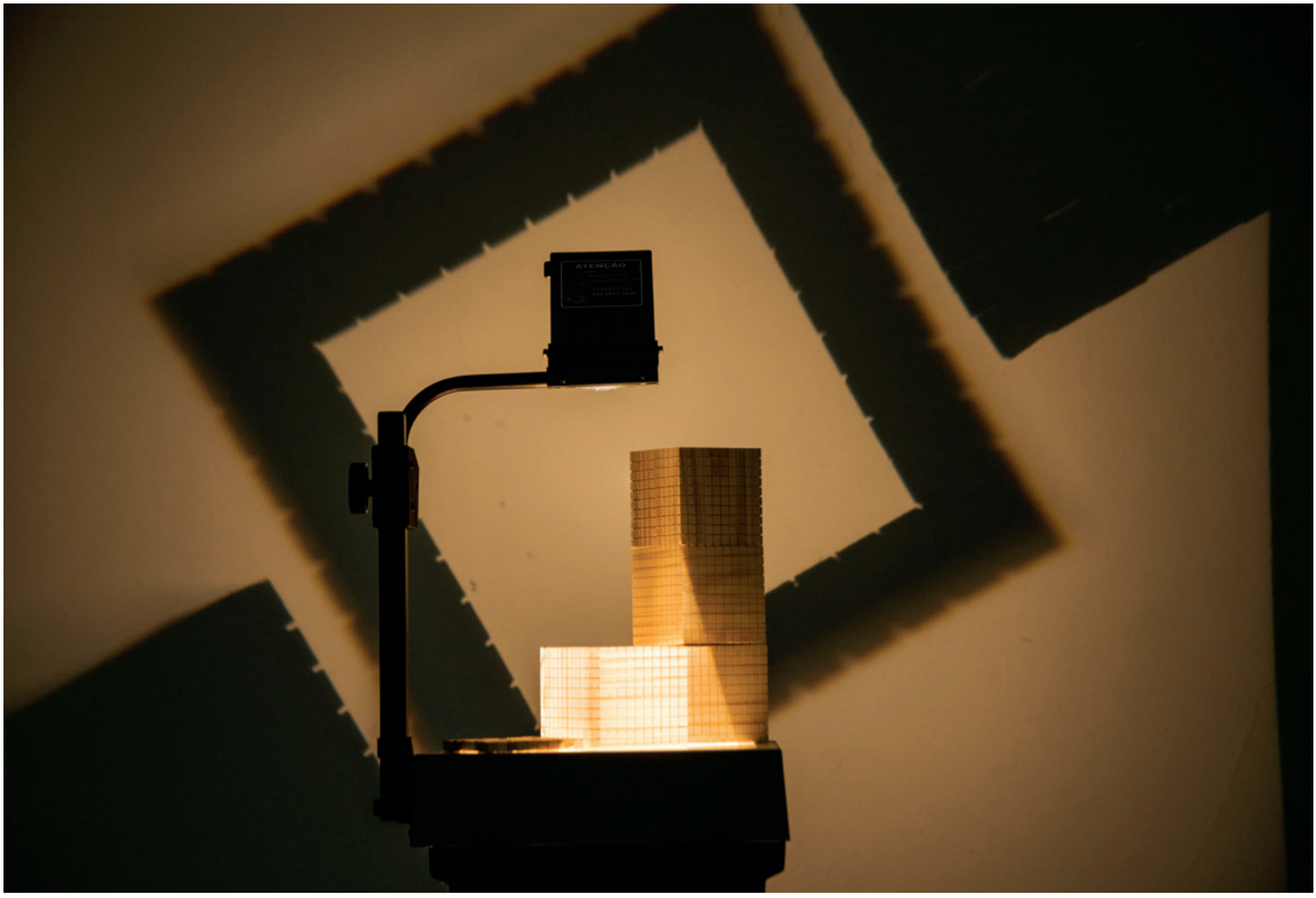
Christoforos Savva

Red Goat [Cabra vermelha], **1961**
Yfasmatografia [tecido]. 162 x 109 cm. Coleção Yiannos Economou e Yioula Economou. Foto: Louca Studios, Nicósia

Christoforos Savva (1924, Marathovounos, Chipre – 1968, Sheffield, Reino Unido) foi provavelmente o artista cipriota mais importante do século 20. Nascido em um vilarejo na que hoje é a parte turca da ilha, Savva lutou na Segunda Guerra Mundial pelo exército inglês (numa companhia de soldados provenientes de colônias britânicas, entre as quais estava Chipre naquele momento), o que lhe permitiu estudar em Londres e depois em Paris após o término da guerra. No final dos anos 1950, regressou ao Chipre, radicando-se em Nicósia. Lá, num período de tempo bastante curto, produziu um conjunto único de pinturas, esculturas, objetos de mobiliário, elementos arquitetônicos, experimentações muito livres com arame e cimento, e uma série de *patchworks* com sobras de tecido, por ele mesmo apelidados de *yfasmatografias* (literalmente: escritas ou desenhos em tecido). Com a mesma naturalidade com que passava de uma técnica para outra, Savva podia produzir no mesmo período obras figurativas e abstratas, como se técnica e questões estilísticas não o preocupassem.

Em maio de 1960, recém-chegado a Nicósia, Savva e o pintor galês Glyn Hughes fundaram *Apophasis*, um centro cultural independente, inédito na novíssima República de Chipre, que acabara de conquistar a independência. *Apophasis* significa "decisão", e a diversidade dos eventos lá organizados demonstra o quanto a decisão de criar um espaço era um gesto extremamente consciente e necessário de abertura e ruptura com o que, até então, entendia-se por arte: além de exposições dos dois fundadores e de outros artistas da mesma geração, o espaço apresentou performances, peças teatrais, leituras de poesia, sessões de filmes, uma mostra de desenhos de crianças e, principalmente, uma coletiva de artistas cipriotas de língua e cultura grega e turca, uma declaração de intenções particularmente corajosa, considerando que as fraturas étnicas que levariam à sangrenta divisão da ilha, em 1974, já eram mais que evidentes.

Clara Ianni



Educação pela noite, 2020
Seis retroprojetores e Material Dourado. Dimensões variáveis. Comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo para a 34ª Bienal. Registro da exposição *Vento* no Pavilhão da Bienal. Foto: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

Em sua prática, Clara Ianni (1987, São Paulo, Brasil) explora a relação entre a materialidade do espaço e práticas sociais. Seus trabalhos têm como campo de referência a história do Brasil, de sua formação colonial aos recorrentes ciclos autoritários, frequentemente questionando o que se entende por modernização. Muitas de suas obras tomam essa história como um campo de disputa cujos documentos e narrativas se encontram no tempo presente para elaborar futuros possíveis. Atenta para os modos como o poder regula o que é reconhecido como fato e o que é relegado ao campo dos boatos ou à marginália das notas de rodapé, trabalha com vozes e acontecimentos dissonantes, promovendo fricções entre discursos oficiais e possibilidades de outras enunciações. Essa operação constitui uma prática interdisciplinar que resulta em ações, instalações, vídeos, objetos e conjuntos gráficos, frequentemente na forma de ensaios.

Em *Educação pela noite* (2020), o material pedagógico de matemática, utilizado para o aprendizado de cálculo, é empregado para jogar com a percepção, materialidade, abstração, projeção e deturpação. A instalação compõe-se de figuras feitas a partir de pequenos blocos de madeira que, colocados sobre a superfície de retroprojetores, projetam sombras e convertem a geometria – a parte da matemática que estuda o espaço e as figuras que o ocupam – em um instrumento que produz distorções. Já na intervenção *Derrubada* (2021), Ianni propõe a deposição dos mastros instalados na chamada Praça das Bandeiras, que ladeia o Pavilhão Ciccillo Matarazzo. O termo "derrubada", comumente associado ao corte de árvores, aparece aqui como uma outra espécie de poda: originalmente eretos como signos fálicos de poder nacional, os mastros caídos emparelham-se ao nível do chão em uma escultura temporária que questiona a preservação desse espaço, hoje uma relíquia ou uma latência que remete ao modelo de "representações nacionais" que por décadas deu forma às Bienais de São Paulo.

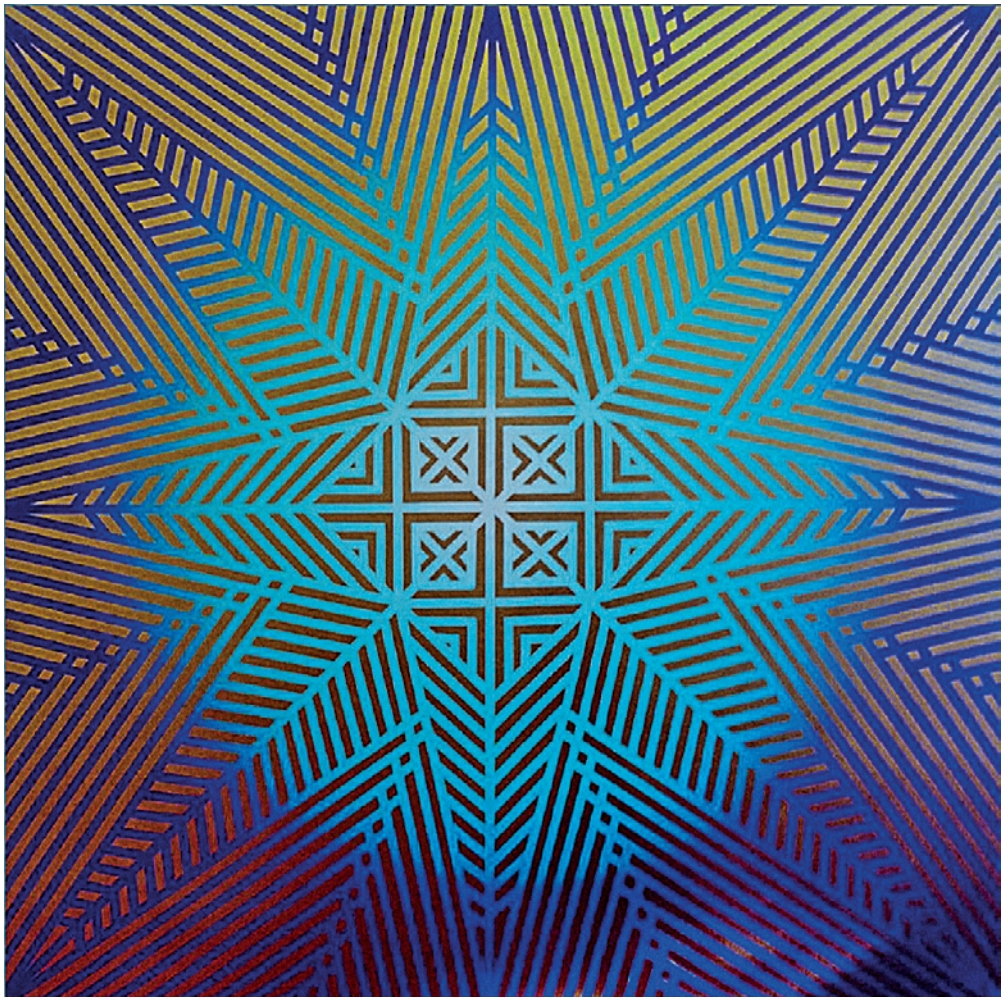
Claude Cahun

Untitled (Hands and table) [Sem título (Mãos e mesa)], 1936
Impressão sobre papel de gelatina e prata. Coleção Jersey Heritage Museum. Cortesia: Jersey Heritage Collections

Nascida numa família da alta burguesia francesa, Lucy Schwob, cujo nome artístico é Claude Cahun (1894, Nantes, França – 1954, Saint Helier, Jersey, EUA), recebeu uma educação ampla e profunda, que incluiu estudos de filosofia e literatura na Universidade de Paris, Sorbonne. Conhecida principalmente por seu trabalho como fotógrafa, Cahun está entre os grandes nomes da fotografia surrealista, ao lado de Lee Miller e Dora Maar. Ao mesmo tempo, Cahun se destacou como poeta e ensaísta, e ainda como autora teatral, encarnando assim a figura de artista total, cuja prática é inseparável da vida pessoal. Membro ativo da resistência francesa durante a Segunda Guerra Mundial, Cahun foi presa em 1944 e condenada à morte, mas acabou se salvando quando a ocupação alemã chegou ao fim.

A maioria de suas fotografias são "*tableaux* fotográficos" encenados e cuidadosamente construídos, que brincam com a noção de identidade ao passo que a questionam. Referência visual fundamental no campo dos estudos de gênero até hoje, as fotografias de Cahun foram radicalmente originais em sua época. Em muitos de seus autorretratos, a artista se disfarça, usa máscaras, exibe ora uma feminilidade ultrajante, ora, ao contrário, uma masculinidade assertiva, raspa o cabelo e encarna personagens diversos como o dândi ou o esportista. Sua arte é uma arte da metamorfose, o retrato de uma performance que é ao mesmo tempo íntima e pública, uma demonstração e defesa da singularidade e uma recusa de sustentar o *status quo* dominante e seus preceitos. Além da multiplicidade de personagens e personalidades exibidas, a recorrência de reflexos, simetrias e multiplicações das imagens confirma o desejo de escapar do binário e do previsível. Muitas vezes feitas em casa, com a colaboração de seu parceiro romântico Marcel Moore (nascido Suzanne Malherbe), essas fotografias ainda não haviam sido expostas publicamente em 1954, quando Cahun morreu.

Daiara Tukano



Ñokõá tero po'ero [Enchente do colar de pedra, Constelação das plêiades], 2018
Acrílica sobre tela. 100 × 100 cm. Cortesia da artista

Daiara Tukano (1982, São Paulo, Brasil), cujo nome tradicional é Duhigô, pertence ao clã Uremiri Hãusiro Parameri do povo Yepá Mahsã, mais conhecido como Tukano, da região amazônica do Alto Rio Negro, na fronteira entre Brasil, Colômbia e Venezuela. Artista, professora, ativista, comunicadora e pesquisadora em direitos humanos, com ênfase no direito à memória e à verdade dos povos indígenas, Daiara foi também coordenadora da Rádio Yandê, a primeira rádio web indígena do Brasil.Sua obra é indissociável da cultura ancestral do povo Tukano, que, como outras etnias indígenas amazônicas, utiliza em seus rituais a medicina nativa da ayahuasca. Influenciada por essa prática, cujas mirações, ou *hori*, permeiam toda a cultura visual tukano, ela produz imagens que evocam a possibilidade de perceber aspectos da existência que usualmente não se revelam ao olhar.

Daiara recusa a fácil catalogação do que ela produz como "arte" no sentido atribuído ao termo pelas culturas ocidentais e considera as imagens, figurativas ou abstratas, que produz "mensagens" com um valor que transcende a fruição estética. Na 34ª Bienal, Daiara apresenta *Dabucuri no céu* (2021), um conjunto de quatro pinturas suspensas que apresentam os pássaros sagrados gavião-real, urubu-rei, garça-real e arara-vermelha, os *miriã porã mahsã* que vivem na camada do céu que impede que o sol queime a terra fértil. No verso de cada pintura, um manto feito de penas entrelaçadas remete à tradição dos grandes mantos plumários que, nas palavras da artista, "deixaram de ser confeccionados com a invasão dos territórios, o genocídio dos povos indígenas e a extinção em curso das aves sagradas. Esta obra fala muito do sagrado, mas fala também do luto que tenho vivido e compartilhado com os parentes pelas perdas de tantos anciões guardiões dessas histórias". No momento em que vivemos, depois da "queda do céu", a obra nos convida a contemplar esse encontro, entre o céu e a terra, celebrando as memórias e a possibilidade de apreciar a transformação do universo.

Daniel de Paula

Marissa Lee Benedict, David Rueter e Daniel de Paula
Projeto para **deposition** [deposição], 2018-em curso
Coleção Daniel de Paula, Marissa Lee Benedict, David Rueter. Apoio: Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, Resource Center (Chicago, IL), University of Oregon e Oregon Arts Commission

Um dos eixos centrais do trabalho de Daniel de Paula (1987, Boston, EUA) é o constante processo de releitura e confrontação quase física com as referências e os modelos que o inspiram, e principalmente com os artistas ligados às práticas conceituais, minimalistas e da *land art* dos anos 1960 e 1970. Outro ponto nevrálgico da sua prática é a negociação entre as referências históricas e as exigências e as peculiaridades de uma obra extremamente focada no momento atual, principalmente se considerarmos que a negociação (com esferas acadêmicas, políticas, sociais, industriais ou burocráticas, dependendo do contexto e das especificidades de cada projeto) é chave para a realização do trabalho, a ponto de ser frequentemente incluída pelo artista na descrição da obra, entre os elementos que a compõem.

Em 2018, De Paula, Marissa Benedict e David Rueter conseguiram resgatar da Chicago Board of Trade uma roda de negociação [*trading pit*] utilizada ao longo de décadas na negociação de grãos. O dispositivo seria descartado pela empresa como parte de sua passagem definitiva às transações digitais. *deposição* (2018-em curso), o trabalho resultante, apresentado pela primeira vez na 34ª Bienal, é ao mesmo tempo uma espécie de anti-monumento e uma plataforma para encontros públicos de várias naturezas, concebidos para discutir e enfatizar a atmosfera de reunião e confronto que a própria estrutura instaura. Os artistas preveem para o "pit" um ciclo de aparições em instituições culturais ao longo dos próximos anos, com o intuito de instigar discussões balizadas pelas distintas visões políticas, sociais, artísticas e filosóficas que o objeto pode simbolizar.

Darcy Lange

Studies of Teaching in Four Oxfordshire Schools (Gerald Howatt, History Teacher, First Year Sixth, Radley College) [Estudos de ensino em quatro escolas de Oxfordshire (Gerald Howatt, Professor de História, primeiro ano, sexto período, Radley College)]**, 1977**
Still fotográfico. Cortesia Govett-Brewster Art Gallery e Darcy Lange Estate

Darcy Lange (1946, Urenui, Nova Zelândia – 2005, Auckland, Nova Zelândia) foi um videoartista cujo trabalho tem caráter realista, social e experimental. Participante da vanguarda artística internacional dos anos 1970, Lange foi um inovador nos meios que utilizava e tornou-se um dos pioneiros do videodocumentário, enraizado na tradição dos fotógrafos estadunidenses Walker Evans e Dorothea Lange. Seus conhecidos *Work Studies* [Estudos sobre o trabalho] (1972-1978) consistem em registros de indivíduos em seus ofícios. Lange registrou operários ingleses na indústria pesada e em pequenas oficinas, pessoas em seus ambientes domésticos e alunos e professores em escolas. Ele também fez incursões no mundo rural espanhol, em propriedades agrícolas e pecuárias. Enquanto ainda vivia em Londres, Lange viajou para a sua terra natal, em 1974, para continuar seus estudos de trabalho em áreas rurais, e novamente em 1977 e 1978, para documentar as lutas da comunidade Maori por seu direito à terra.

Em suas filmagens, Lange utilizava longas tomadas, documentando exaustivamente histórias do cotidiano, sem recorrer à montagem. Muitos de seus registros foram compartilhados com os protagonistas das ações, documentando suas opiniões e críticas sobre as condições de trabalho e de moradia. *Work Studies in Schools* [Estudos sobre o trabalho nas escolas] (1976-1977) consiste em uma série de gravações em vídeo realizadas em diferentes centros educacionais em Birmingham e Oxfordshire, no Reino Unido. Lange gravou aulas de diferentes disciplinas, bem como entrevistas com alunos e professores sobre as próprias sessões. Lange interessava-se em investigar a ideia do ensino como forma de trabalho, ilustrando tanto as competências dos professores como a resposta dos alunos às metodologias de aprendizagem. Abandonando qualquer tipo de maneirismo ou estratégia visual, Lange tornou visíveis os detalhes do sistema educacional, mostrando as marcantes diferenças de classe no ambiente estudantil da Inglaterra dos anos 1970.

Deana Lawson

Sem título (Título provisório), 2018
Still de vídeo. Cortesia da artista

O trabalho de Deana Lawson (1979, Nova York, EUA) materializa o cruzamento entre as experiências vividas, as narrativas imaginadas e a própria fotografia como testemunho dos encontros entre a artista e seus modelos, que frequentemente trabalham em estreita colaboração. Situações prosaicas e objetos do cotidiano dos sujeitos fotografados, desconhecidos que Lawson encontra por acaso ou procura ativamente, transfiguram-se em cenas mágicas e míticas, delineadas por memórias e pelas rizomáticas referências culturais da diáspora africana nos Estados Unidos e ao redor do mundo. Lawson parte do retrato histórico, da fotografia documental e do álbum de família, mas seu olhar singular e idiossincrático, extremamente atento aos detalhes, faz com que suas imagens transcendam os modelos legados pela tradição: a presença solene e quase tátil das pessoas, a profusão de estampas e os objetos de decoração, culto e afeto, cuidadosamente posicionados e carregados de significados e referências, criam cenas que parecem evocar intimidade e comunhão espiritual.

Para a 34ª Bienal, Lawson foi convidada a acrescentar outra cidade à longa lista de lugares que ela visitou e fotografou: Salvador, Bahia, considerada a cidade mais negra do Brasil e onde confluem de forma mais intensa os elementos da cultura, da música e dos rituais africanos. De modo fortemente autoral, as fotografias de Lawson, que com frequência se expandem para o teatral e utilizam elementos ritualísticos ou objetos de cena, sintetizam um processo histórico trágico, mas também fertilizador, de deslocamentos e crioulização. Nesse sentido, as imagens convergem elementos da estética e da conexão intergeracional afrodiaspórica, com elementos da hibridização cultural e da sociabilidade local, retratando e ao mesmo tempo criando um índice do que a artista chama de uma "extensa família mitológica em constante expansão". No contexto da 34ª Bienal, essa reflexão se torna particularmente significativa e presente, considerando que esse episódio histórico é discutido extensamente nos escritos de Édouard Glissant, uma das principais referências literárias e filosóficas da exposição.

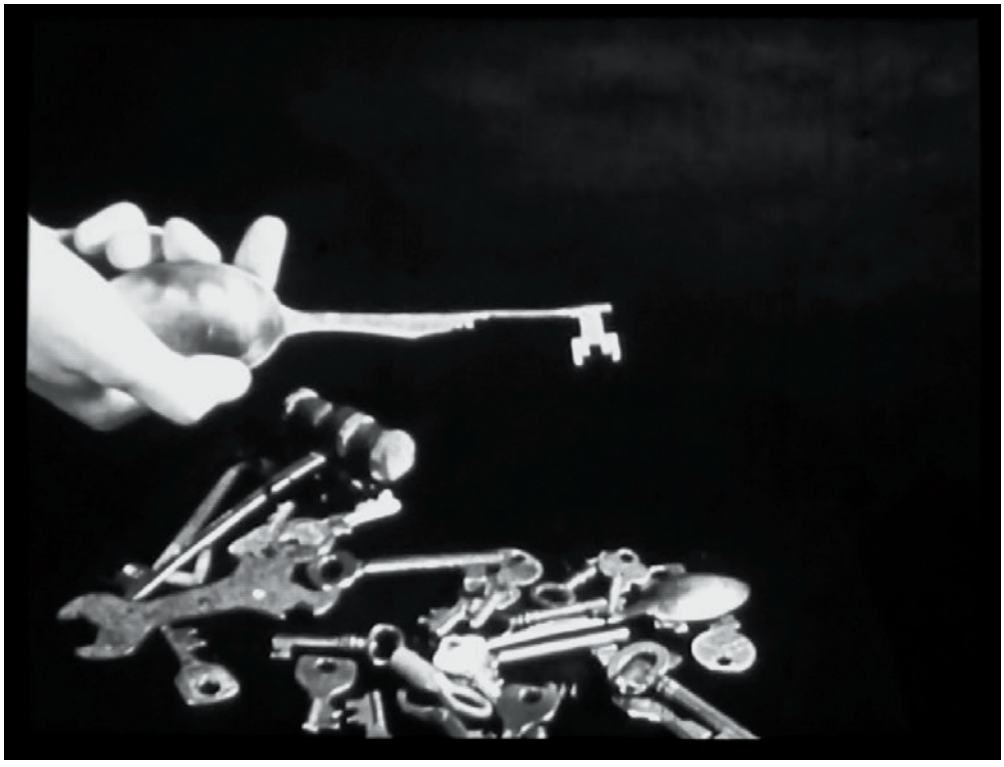
Dirk Braeckman

U.C.-T.C.I #5-21, 2021
Impressão em jato de tinta ultracromo montada em alumínio sobre estrutura de aço inoxidável. 180 × 120 cm. © Dirk Braeckman, Cortesia Zeno X Gallery, Antuérpia, Thomas Fischer Gallery, Berlim, e Grimm Gallery, NYC

Dirk Braeckman (1958, Eeklo, Bélgica) se considera mais um criador de imagens que um contador de histórias. Quando estudante, na Academia de Belas Artes de Gante, Bélgica, Braeckman interessou-se pela pintura, e, embora mais tarde tenha se direcionado para a fotografia, pode-se dizer que esse início artístico influenciou o modo como ele lidaria com o processo de criação de imagens. Muitas vezes Braeckman dedica-se a refotografar imagens existentes – feitas por ele mesmo ou disponíveis na mídia – e investe grande parte de seu trabalho artístico na sala escura, onde revela e manipula os negativos, em um processo físico que deixa marcas visíveis no resultado final da obra. Embora o artista possa usar o mesmo negativo como tema ou ponto de partida para diversas impressões diferentes, cada impressão é única na medida em que carrega vestígios de sua passagem pelo processo de revelação e ampliação, do gesto e da manipulação, reforçando assim a analogia do *modus operandi* de Braeckman com o de um pintor.

Do ponto de vista iconográfico, isto é, de definir o que cada imagem retrata, as fotografias de Braeckman também podem ser consideradas ambíguas. Os sujeitos com frequência emergem do escuro, desfocados, dificilmente reconhecíveis. Sejam retratos, autorretratos, nus ou interiores, é difícil definir seus contornos. Um detalhe arquitetônico e um retoque por parte do artista se mesclam e se tornam inseparáveis: tema e processo são uma coisa só. O artista parece querer neutralizar tudo o que retrata, de tal modo que ele não estabelece nenhuma narrativa deliberada: seu principal objetivo é criar um documento que transmita um estado de espírito. Por outro lado, essa vagueza ontológica é também uma declaração de liberdade: o espectador é também o autor, aquele que cria a história que as imagens, talvez, estejam sugerindo.

E.B. Itso



Carl August Lorentzen's Escape [A Fuga de Carl August Lorentzens], **2014**
Stills de vídeo. Instalação composta por monitor, bancada, manta de lã, lâmpada, vídeo em HD, mudo. 10'38" loop, dimensões variáveis. Cortesia do artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Nordic Culture Fund, Danish Arts Foundation e Iaspis – the Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual and Applied Artists

E.B. Itso (1977, Copenhague, Dinamarca) interessa-se pelos entremeios, as frestas ocultas e margens invisíveis que nos permitem viver incógnitos. Ele procura por esses pontos cegos no sistema onde é possível existir sem se tornar mais uma engrenagem na maquinaria, sem contribuir para a cadeia de movimentos involuntários que continua a conduzir o mundo a uma direção que, cada vez mais, sabemos estar errada. O que vemos são fotografias, filmes e, por vezes, reconstruções parciais de espaços que não pudemos visitar. Vemos os registros de ações que precisaram ser invisíveis para se fazerem possíveis, ações que só poderiam ocorrer nas raias da lei, logo além dos espaços que mapeamos para habitar e do comportamento social com o qual concordamos tacitamente.

Carl August Lorentzen's Escape [A fuga de Carl August Lorentzen] (2014) é uma instalação que reconstrói os principais elementos de uma cela que foi ocupada pelo lendário ladrão dinamarquês. Em um banco que reproduz aquele em que Lorentzen dormia, ao lado de um cobertor como o que ele usava para se aquecer, é reproduzido o vídeo feito pela polícia na tentativa de reconstituir sua quase impossível fuga da Prisão Estadual de Horsens na véspera do Natal de 1949. Se *Carl August Lorentzen's Escape* diz respeito à procura e à construção de uma saída que não deveria existir, a série fotográfica *We Resist Therefore We Exist* [Resistimos, logo, existimos] (2015) registra a construção de barreiras que, ao fecharem os caminhos, nos permitem permanecer em propriedades em que não deveríamos entrar. As fotos foram tiradas de dentro de um prédio ocupado, registrando o escudo de madeira na medida em que é construído pelos moradores, a fim de manter a polícia afastada. A escolha de não ver a luz do dia, a escolha de ficar confinado é aqui um meio de estar protegido. São duas formas de compreender o espaço e o trânsito em relação às estruturas de poder, encontrando estratégias para navegar e habitar as fissuras que sempre subsistem.

Edurne Rubio

Ojo Guareña [Olho Guareña], 2018
Still de filme. 52''. Coleção da artista. Cortesia da artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: AC/E – Acción Cultural Española

Edurne Rubio (1974, Burgos, Espanha) desenvolve um trabalho em vídeo, cinema e performance que se baseia no universo do documentário e da antropologia, utilizando metodologias de pesquisa compartilhadas. Grande parte de seus projetos toma como referência personagens ou espaços arquitetônicos que foram política, cultural e socialmente significativos para determinados grupos de indivíduos ou localidades. A artista investiga situações e histórias que sobrevivem na memória coletiva de forma difusa, sujeitas a diferentes interpretações e pontos de vista e, portanto, no limiar entre ficção e realidade. Em *Ojo Guareña* (2018), por exemplo, Rubio sobrepõe distintas temporalidades numa viagem cinematográfica que tem como pano de fundo um complexo de cavernas situado na província de Burgos, na Espanha. O enredo é inspirado na história familiar da artista, e se torna uma homenagem a seu pai e seus tios, que, entusiastas dos romances de Júlio Verne e fartos de um contexto social e politicamente opressor, no final dos anos 1960 começaram a visitar as grutas da região, na busca de um lugar onde se esconder da censura e desfrutar de alguns momentos de liberdade.

Daqui (2020), comissionada pela 34ª Bienal, é uma obra sonora que reconstrói um espaço e uma época decisivos para a arte experimental e a liberdade de expressão no Brasil, ao abordar o papel exercido pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) como lugar-chave para a experimentação artística radical nos anos 1970, durante a ditadura militar no país. Na época, o MAC estava instalado no mesmo prédio onde acontece a Bienal. O áudio é constituído por uma série de entrevistas com artistas, curadores, funcionários da instituição e visitantes assíduos do museu, que foram testemunhas dos acontecimentos. Os relatos e os argumentos se misturam no espaço do Pavilhão da Bienal, estabelecendo conexões entre a memória e o lugar.

se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação – ação #1: cadeiras, 2018
Troca permanente de cadeiras entre quatro instituições públicas: cadeira do Colégio Estadual Tiradentes é entregue no Teatro Guaíra, cadeira do teatro é entregue no Hospital de Clínicas da Universidade Federal do Paraná, cadeira do hospital é entregue na Câmara Municipal de Curitiba e cadeira da Câmara é entregue no colégio. Segunda-feira, 2 de abril de 2018. Festival de Teatro de Curitiba. Colaboração: Viniciús Arneiro, Elilson, Felipe Ribeiro e Mariah Valeiras. Curadoria: Marcio Abreu e Guilherme Weber. Fotos: Felipe Ribeiro e Humberto Araujo. Cortesia da artista

Desde 2008, as ruas têm sido o espaço primordial para Eleonora Fabião (1968, Rio de Janeiro, Brasil), pois é de onde nascem e para onde convergem muitas de suas ações. Na maior parte das vezes, ela inicia essas ações após definir um conjunto de notações – que ela chama de programas – para um território determinado. Por exemplo, em *Ação Carioca #1: converso sobre qualquer assunto* (2008), realizou performances nas ruas do centro do Rio de Janeiro orientadas pelas seguintes linhas: "Sentar numa cadeira, pés descalços, diante de outra cadeira vazia (cadeiras da minha cozinha). Escrever numa grande folha de papel: 'converso sobre qualquer assunto'. Exibir o chamado e esperar".

Justamente por serem claros, precisos e simples, seus programas podem ser cumpridos fielmente, criando oportunidade para o acontecimento intenso de tudo que a artista não pode e nem deseja predeterminar – a infinita variabilidade da vida e dos encontros no espaço público. Nos últimos anos, além da unidade "artista" e da variável "cidadãos", as ações de Fabião têm contado com a cumplicidade de "colaboradores" previamente convidados a partilhar algumas etapas. Simultaneamente, suas proposições têm se debruçado sobre possibilidades de mediação e atravessamento entre contextos públicos diversos, como em *nós aqui, entre o céu e a terra*, obra comissionada pela 34ª Bienal, em que cadeiras emprestadas de instituições públicas do entorno do Parque Ibirapuera, como escolas, teatros e hospitais, são os objetos convidados por Fabião para compor o trabalho, que oscila entre escultura, desenho, instalação e performance. Assim, as ações de Fabião são vividas como exercícios coletivos que fazem vibrar propriedades visíveis e invisíveis dos lugares, dos objetos, das pessoas e dos caminhos.

Eleonore Koch

Tulipas sobre fundo rosa, 1985
Têmpera sobre tela. 73 × 92 cm. Coleção particular, São Paulo

Eleonore Koch (1926, Berlim, Alemanha – 2018, São Paulo, Brasil) orientou sua obra e vida pelo entendimento de que a arte é um ofício singular, alimentado por uma dedicação continuada. Decidiu refutar as convenções de gênero e matrimônio em sua época e meio social – mantendo assim certa autonomia para o estudo e a prática artística. Sua formação contou com visitas constantes a ateliês de artistas mais experientes, dentre os quais Yolanda Mohalyi, Bruno Giorgi e Alfredo Volpi. Às conversas com Volpi, atribuiu sua adoção da pintura à base de têmpera e a intensificação de suas reflexões sobre o uso das cores.

A obra pictórica que construiu a partir da década de 1960 também é um exercício de autonomia. Sem assimilar recursos do abstracionismo informal ou dos concretismos do pós-guerra, Koch produziu pinturas figurativas silenciosas, compostas por formas e campos de cor planificados e organizados pela linha do horizonte. Suas naturezas-mortas e paisagens muitas vezes eram construídas por sucessivos estudos que partiam de fotografias ou cartões-postais e buscavam a síntese dos elementos, levada ao ponto em que o espaço entre as formas se tornasse mais dominante que os próprios objetos representados. Dedicava-se então a atribuir cores aos planos e formas, compondo cenas evocativas de sensações, ainda que despidas de figuras humanas, narrativas ou quaisquer indícios da passagem do tempo.

Apesar de ter participado de exposições importantes (entre elas, quatro edições da Bienal de São Paulo), Koch ainda não é universalmente considerada, como mereceria, entre as artistas brasileiras mais importantes da segunda metade do século passado.

Éric Baudelaire

Un Film dramatique [Um filme dramático], 2019
Still de filme. 114'. Coleção do artista. Cortesia do artista, Poulet-Malassis Films. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Institut français à Paris

A maioria das obras de Éric Baudelaire (1973, Salt Lake City, Utah, EUA) surge da interseção de planos distintos e aparentemente distantes: relatos de episódios históricos não muito conhecidos que se entrelaçam com amplas análises políticas ou sociológicas; estudos de iconografia cinematográfica que revelam visões de mundo revolucionárias; correspondências imaginárias que antecipam ou ecoam trocas reais; aprofundadas e meticulosas pesquisas sociopolíticas que se transformam, quase imperceptivelmente, em narrativas fantásticas. Formado em ciências sociais, Baudelaire recorre frequentemente a estratégias de pesquisas de campo para constituir a estrutura inicial da obra *[framework]*, que é depois desconstruída e transformada, como em *FRAEMWROK FRMAWREOK FAMREWROK...* (2016), coleção de mais de 400 diagramas retirados de publicações acadêmicas que tentam explicar o fenômeno do terrorismo a partir da perspectiva da sociologia, da teoria dos jogos, da economia, da psicologia...

Na 34ª Bienal, Baudelaire apresenta *Un Film dramatique* [Um filme dramático] (2019). Trata-se de um documentário que acompanha o dia a dia de alunos de ensino fundamental da escola Dora Maar, em Saint-Denis, subúrbio de Paris onde residem principalmente imigrantes de primeira e segunda geração, frequentemente marginalizados e discriminados pela sociedade francesa. Resultado de interações quase semanais com um grupo de estudantes voluntários ao longo de quatro anos, o filme revela seu amadurecimento como realizadores de filmes e a percepção das dificuldades e desafios que os esperam. Extremamente direto e ao mesmo tempo poético, o filme é um retrato magistral, desencantado e, apesar de tudo alegre, do mundo em que vivemos, no qual confluem e se fundem as lições do grande cinema francês do século 20, do *cinéma-vérité* de Jean Rouch à *nouvelle vague* leve e irônica de François Truffaut.

Frida Orupabo

Sem título, 2019
Colagem com alfinetes montada em alumínio. 118 × 108 cm. Cortesia da artista e Galerie Nordenhake Stockholm. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Nordic Culture Fund e Office for Contemporary Art Norway (OCA)

O trabalho da artista, socióloga e ex-assistente social Frida Orupabo (1986, Sarpsborg, Noruega) amplifica e torna evidentes os violentos processos de objetificação do corpo da mulher negra, desde a época colonial até os dias de hoje. Orupabo é essencialmente uma artista digital, no sentido de que a sua prática se alimenta de imagens disponíveis na internet, que ela assimila, elabora e transforma por meio de descontextualizações e colagens. No seu perfil de Instagram (@nemiepeba), Orupabo vem construindo desde 2013 uma espécie de interminável colagem digital, constituída por imagens, textos e vídeos, originais e apropriados, que registram e expõem o legado duradouro do colonialismo em cenas e imagens que vão do racismo e do sexismo mais explícitos a exemplos de violência familiar e questões envolvendo gênero e identidade.

Esse mesmo arquivo digital constitui também o ponto de partida da maioria das suas esculturas, colagens e fotomontagens físicas, nas quais Orupabo permanece sem acesso ao nome dos seus sujeitos. A artista opera enfatizando seu direito a olhar, e não apenas a ser olhados: "Os meus trabalhos não são silenciosos", diz ela , "eles falam para quem olhar para eles. Como as minhas colagens, a maioria das figuras olha diretamente para você; te obriga a vê-las, mas elas também te veem. Criar trabalhos que 'olham de volta', para mim, é questionar uma 'mirada branca' e sua percepção do corpo negro". Embora seu processo de trabalho mantenha uma relação direta com a fluidez da internet, Orupabo utiliza um método de composição quase artesanal. O processo de corte e recomposição das imagens adquire, assim, uma dimensão íntima, pessoal e afetiva, que contrasta com a violência exposta nos corpos fragmentados de mulheres negras, seus membros e troncos reunidos em estranhas e aflitivas marionetes articuladas, encarando-nos com seu olhar imóvel.

Gala Porras-Kim

27 offerings for the Rain at the Field Museum [27 oferendas para a chuva no Field Museum], 2021
Lápis de cor e Flashe sobre papel. 123 × 153 cm. Cortesia da artista

Gala Porras-Kim (1984, Bogotá, Colômbia) investiga os contextos políticos, sociais, econômicos e espirituais que determinam o valor dos objetos na história. Seu interesse centra-se em restos humanos e bens materiais e imateriais de culturas indígenas, convertidos em trunfos culturais sob a salvaguarda da supremacia política e intelectual do Ocidente. A artista analisa desde os violentos processos de extração e circulação desses objetos até as metodologias de armazenamento e classificação de colecionadores e instituições culturais que os recebem, especialmente os museus de antropologia e história. Porras-Kim busca expandir tanto a linguagem quanto as operações de poder que impõem uma forma unilateral de conhecimento e de escrita da história. Ela explora, por exemplo, como os métodos empregados pelos museus para definir o valor físico e espiritual de certos artefatos podem estar em conflito com seu verdadeiro significado, suas intenções e a identidade das culturas que os produziram.

Essas questões aparecem de maneira clara, irônica e poética em *Precipitation for an Arid Landscape* [Precipitação para uma paisagem árida] (2021), trabalho comissionado pela 34ª Bienal. Fascinada pelos *cenotes* mexicanos (depressões calcárias porosas que servem como repositório de água, comuns na península do Yucatán e consideradas pelos maias um portal para a comunicação com os deuses), Porras-Kim pesquisou a fundo o processo e as leis que permitiram a transferência de objetos encontrados debaixo da água do *cenote* sagrado de Chichén Itzá, no início do século 20, até sua localização atual, no Peabody Museum da Universidade Harvard, em Boston (EUA). Na instalação, a artista cria um paralelepípedo de *copal* (uma resina fossilizada, parecida com âmbar, que para os maias possuía poderes sagrados) de volume igual ao dos objetos subtraídos do *cenote*, misturado com a poeira que caiu de alguns dos artefatos em seu atual local de armazenamento, no Field Museum (Chicago, EUA). Em seguida, a instituição é convidada a descobrir uma maneira de colocar a água pluvial sobre o paralelepípedo e reunir o material com a chuva.

Giorgio Griffa

Nurkoszop, 2019
Acrílica sobre tela. 278×192 cm. Ciclo de trabalho: Shaman. Coleção do artista. Foto: Giulio Caresio. Cortesia: Archivio Giorgio Griffa

Do final dos anos 1960 em diante, Giorgio Griffa (1936, Turim, Itália) começou a se afastar da figuração e se voltar para a abstração, participando assim de uma certa renovação da pintura, em diálogo constante, mas cada vez mais rarefeito, com importantes movimentos artísticos. Griffa trabalha com séries longas, nas quais aparecem alguns parâmetros comuns, o que aumenta a sensação de continuidade que se tem diante do conjunto de obras que ele vem desenvolvendo há mais de cinco décadas. Embora a presença esparsa de sinais gráficos em um fundo neutro seja ontologicamente minimalista, Griffa se distancia dos preceitos do movimento ao rejeitar uma abordagem sistemática e a repetição matemática, mantendo uma relação programaticamente mais livre e mais lírica com o ato de pintar. A modesta aspereza das telas que ele costuma usar sugere uma proximidade da arte *povera*, mas a escolha de materiais foi se transformando ao longo do tempo, ao passo que o gesto aceita sua própria imperfeição.

Apesar da impressão inicial que se possa ter, não há concretamente nenhuma repetição em sua linguagem pictórica: cada pincelada é única, sujeita à irregularidade que caracteriza toda ação humana. Griffa exibe um conjunto de sinais, linhas, curvas, arabescos, números e letras que juntos não compõem uma narrativa, afastando-se da linearidade de obras baseadas em conceitos preexistentes. Com Griffa, a pintura se torna física: o movimento do corpo no espaço dita o encontro da tinta, quase líquida, com a tela previamente estendida no chão. O resultado da ação do artista é imprevisível, pois não existe um projeto inicial, e cada pincelada depende da anterior. Coerentemente com a abordagem aberta do artista, as telas geralmente são deixadas sem moldura e sem chassis, em um gesto que poderia lhes dar uma aparência inacabada, mas que deve ser lido como desejo de conceder ao espectador a liberdade de completar a ação que o artista suspendeu.

Giorgio Morandi

Natura Morta [Natureza morta], 1953
Óleo sobre tela. 23,5×45 cm. Colaboração Paulo Kuczynski Escritório de Arte

Giorgio Morandi (1890-1964, Bolonha, Itália) é considerado por muitos o maior pintor italiano e, de uma maneira mais geral, um dos mais influentes artistas do século passado. A sua pintura se limita a uma gama bastante reduzida de temas, como as vistas do povoado de Grizzana ou as célebres naturezas-mortas de garrafas e potes, pintadas com mínimas variações ao longo de décadas. Morandi residiu a vida inteira, com suas três irmãs, no pequeno apartamento de Bolonha onde nascera; ensinou gravura por quase trinta anos na Academia de Belas Artes local; passou todos os verões, desde 1913 até a morte, em Grizzana. Sua biografia previsível e metódica constitui, de certa forma, o melhor contraponto das pinturas, em que os objetos e os motivos se repetem até o tédio, como diriam seus detratores, ou até tornar tangíveis tanto os objetos em si quanto tudo que se reflete neles: as sutis mudanças na luz da tarde, a poeira que se deposita nos objetos, a passagem do tempo que se faz visível na própria matéria das garrafas que reaparecem uma e outra vez, quadro após quadro, ano após ano...

Na história das artes visuais do século 20, Morandi ocupa um lugar especial como expoente destacado de uma linhagem de artistas (mas também escritores, músicos ou diretores de cinema) cuja obra se impõe, num mundo cada vez mais cacofônico e ruidoso, pela reiteração silenciosa, a parcimônia, a simplicidade. A pintura de Alfredo Volpi, o cinema de Yasujirō Ozu ou a poesia de João Cabral de Melo Neto são exemplos de produções afins à de Morandi, em que as coisas se apresentam pelo que elas são, como se isso fosse simples. Afinal, como o artista disse uma vez ao seu amigo, o escritor italiano Giuseppe Raimondi, seus quadros são feitos das "mesmas coisas de sempre. Você as conhece. São sempre as mesmas. Por que deveria mudá-las? Funcionam bastante bem, você não acha?".

Grace Passô

Referência para **Ficções Sônicas 1: TREMORES**, 2021
Comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo para a 34ª Bienal

A sobreposição ou até colisão de planos narrativos e registros distintos é frequente na escrita da atriz, escritora e diretora de cinema e teatro Grace Passô (1980, Belo Horizonte, Brasil). Na peça *Vaga carne* (2016), por exemplo, a personagem principal é uma voz que ocupa o corpo de uma mulher. A ideia da existência de um âmbito autônomo da voz e da fala, potencialmente independentes do corpo, é bastante natural no universo de Passô, que tanto em sua escrita quanto no momento da interpretação (ou, poderíamos dizer aqui, da performance), recorre por vezes a registros outros da linguagem, feitos de neologismos, sons, glossolalias e a repetição obsessiva de poucas palavras até descolá-las de seu significado convencional.

"Escrever o que você mesma vai falar é de uma potência gigantesca. E ser pessoa negra torna minha prática autoral um modo de existir mais próximo da liberdade", ela afirmou. Em 2020, a convite de Ana Kiffer (curadora do enunciado da 34ª Bienal que coloca em fricção as obras de Antonin Artaud e Édouard Glissant), Passô concebeu uma releitura da clássica peça radiofônica de Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu* [Para acabar com o juízo de deus] (1947), apoiada no conceito de ficções sônicas desenvolvido pelo escritor britânico-ganense Kodwo Eshun, cuja obra mergulha na noção de um panorama musical afrofuturista.

Para *Ficções Sônicas 1: TREMORES* (2021), a imagem de um "rádio-poste" dá suporte a um arquipélago sonoro que reúne geopoéticas do que se convenciona chamar de Brasil. Para Glissant, os arquipélagos são lugares que se encontram por meio de múltiplas territorialidades, se interconectam por imaginários que atravessaram os oceanos, e essa multiplicidade corresponde ao tremor imprevisível do todo-mundo. Em *Ficções Sônicas 1: TREMORES*, textos de Artaud colidem e se encontram com falas de um Brasil em tremor.

Guan Xiao

Things I Couldn't Forget No. 6 [Coisas que eu não conseguia esquecer nº 6]**, 2019**
Vista da exposição, *Guan Xiao, Products Farming*, Bonner Kunstverein, 2019. Tubo de aço inoxidável, fibra de vidro, braçadeiras de alumínio, cinto de transporte, chumbo de mergulho, peso, cabo. Suporte: 280 cm; estatueta: 62 cm; tubo: 270 cm (altura total ajustável com cabo); elemento de fibra de vidro: 100 × 127 × 25 cm. Cortesia da artista; Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlim; Antenna Space, Xangai; Bonner Kunstverein, Bonn, 2019. Foto: Mareika Tocha

O trabalho de Guan Xiao (1983, Chongqing, China) parte de sua própria experiência na internet e da maneira pela qual nossas percepções visuais e auditivas são redefinidas quando navegamos neste mundo de informações e imagens. Sua extensa coleção de imagens, paradas e em movimento, constitui frequentemente o ponto de partida de esculturas, vídeos e instalações nas quais a artista aproxima e sobrepõe fenômenos diversos seguindo uma lógica própria. Para ela, todos os elementos do mundo – vivos ou não vivos, imagéticos ou reais, naturais ou artificiais, artesanais ou industriais – são equivalentes em seu estado e devir, e parte de seu trabalho consiste em evidenciar essa paridade. "O passado primordial e o futuro que ainda está por vir, ou pode nunca vir, são indistinguíveis", diz a artista, para quem a única realidade que compartilhamos é o presente.

Em seus vídeos, Guan Xiao justapõe imagens encontradas na internet, aparentemente desconexas, e investiga a distinção entre elas e os objetos da vida real, negociando a disjunção entre o mundo físico dos objetos e a experiência virtual na tela. Suas expansivas instalações e montagens esculturais combinam elementos prontos e artesanais, muitas vezes assimilando mídias tradicionais ou técnicas manuais em obras que são projetadas no computador e produzidas com a ajuda de modelos digitais e tecnologias como a impressão 3D. Os estranhos objetos escultóricos de Guan Xiao aludem a formas de vida alienígena ou futurísticas, sugerindo uma espécie de animismo. Marcadas pelo humor, pelo exagero e pelo absurdo, essas obras parecem propor algumas alternativas ficcionais sobre como habitar o planeta Terra em um contexto de grande influxo de informações e de tecnologias. A artista não nos leva a sólidas conclusões, mas abre a possibilidade de dúvida sobre nossas perspectivas a respeito do tempo, do espaço e das identidades.

Gustavo Caboco

Kanau'kyba [Caminhos das pedras], **2020**
Instalação e animação. Dimensões variáveis. Cortesia do artista. Comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo para a 34ª Bienal

Redes e raízes são elementos recorrentes nos desenhos, bordados, animações e escritos de Gustavo Caboco. Nascido em 1989 em Curitiba (PR, Brasil), o artista vivenciou sua identidade indígena nas palavras e gestos de sua mãe, Lucilene, que foi desterrada da comunidade Wapichana da terra indígena Canauanim (Roraima) aos dez anos de idade. Em 2001, Caboco acompanhou a mãe em seu primeiro retorno, e então viu se multiplicarem os vínculos com a cosmovisão e a história de luta de seu povo. A obra pluriforme e processual de Caboco se produz justamente nesses caminhos de retorno à terra, no fortalecimento das raízes com a terra e seus parentes, ecoando as vozes do povo Wapichana e dos entes a quem eles sabem dedicar escuta, como as plantas, as pedras, as serras, os céus e os rios.

No livro *Baaraz Kawau* – "o campo após o fogo" em língua wapichana –, escrito e desenhado após o incêndio ocorrido no Museu Nacional do Rio de Janeiro em 2018, Caboco cruza a história de uma borduna wapichana que estava na coleção do museu com as histórias de Casimiro Cadete, grande liderança de seu povo. Consumida pelo fogo, a borduna tinha a mesma idade de Casimiro quando este faleceu. Isso desencadeou em Caboco um fluxo de associações e reminiscências sobre a vida e as memórias indígenas, sistematicamente confrontadas pela exploração predatória que caracteriza a cultura ocidental. Na 34ª Bienal, Caboco apresenta *Kanau'kyba* [Caminhos das pedras] (2020), uma proposição desenvolvida em conjunto com sua mãe, Lucilene Wapichana, e seus primos Roseane Cadete, Wanderson Wapixana e Emanuel Wapichana. O trabalho se deriva de um ateliê em deslocamento a partir de encontros com diferentes paisagens que conectam as pedras do céu às pedras da terra ancestral. Nessa jornada, a família Wapichana rememora os rastros das bordunas antigas para que as visões das bordunas presentes também possam caminhar.

Hanni Kamaly

Crutcher [Muleta], 2017-2019
Aço. 270 × 184 × 136 cm. Cortesia da artista.
Foto: Santiago Mostyn. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Nordic Culture Fund, Office for Contemporary Art Norway (OCA) e Iaspis – the Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual and Applied Artists

Hanni Kamaly (1988, Hamar, Noruega) desenvolve filmes, performances e publicações nos quais investiga como paradigmas coloniais – e seus resíduos – podem ser encontrados em monumentos públicos, discursos científicos e coleções de museus. A alienação do sujeito e a persistência de modelos coloniais convergem em obras que examinam a exposição museológica dos restos humanos ou a interpretação artística de máscaras ritualísticas. Os filmes de Kamaly são viagens nas quais embarcamos voluntariamente, levados pelo tom de voz que conecta as imagens mostradas com as coisas que já conhecemos, e com outras que nos surpreendem. Às vezes, os vínculos são inicialmente visuais, e a conexão feita por nossos olhos é então explorada por um narrador paciente; em outros momentos, é o discurso lógico que costura os fragmentos de imagens apropriadas que continuam a fluir. Algumas vezes, objetos bem conhecidos e fotografias icônicas; outras, ainda, realidades imprevistas, ângulos desconhecidos, exemplos extremos de uma história que ainda precisa ser contada.

Na 34ª Bienal, Kamaly apresenta também outro segmento da sua produção, que consiste em esculturas que poderiam ser chamadas de abstratas. Frequentemente intituladas em homenagem a uma pessoa que foi vítima de violência estatal, essas esculturas são monumentos silenciosos. Feitas de tubos de metal, elas são pura estrutura: ossos, articulações, ligamentos; nada poderia ser removido delas. Parafusos e marcas de solda são todos aparentes, revelando os mecanismos de construção das esculturas. Como criaturas alienígenas ou futuristas, elas se postam em pernas finas, quase suspensas, como se ainda estivessem incertas de querer pertencer a este tempo e lugar. Elas parecem nos observar sob tensão, frágeis e ferozes, enquanto olhamos para as formas definidas de metal frio e nos lembramos de outras histórias silenciadas pela violência institucionalizada.

Haris Epaminonda

Chronicles XV [Crônicas XV], 2012
Still do filme super-8 digitalizado, cor, mudo. Unique. 3'28''. Cortesia da artista, Rodeo, London/Piraeus; Casey Kaplan, NY; Maximo Minini Gallery, Brescia. Participação na 34ª Bienal apoiada por: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen)

A obra de alguns artistas possui um tom próprio, único, que os torna imediatamente reconhecíveis. No caso de Haris Epaminonda (1980, Nicósia, Chipre), esse tom caracteriza suas colagens, seus vídeos e filmes, os livros de artista e ainda os elementos que confluem em suas instalações, sempre cuidadosamente organizadas. Nelas, aparecem com certa frequência objetos simples e de beleza atemporal, como vasos e tigelas, e esculturas de uma leveza que as torna quase etéreas. Esses elementos são dispostos sobre, perto ou atrás de bases, num equilíbrio extremamente consciente de si mesmo, de onde nada poderia ser retirado sem alterar profundamente o sentido do todo.

Tudo é importante no trabalho de Epaminonda, inclusive ou principalmente os espaços, os vazios, os restos: "Considero o espaço expositivo como parte do trabalho – não só as áreas ocupadas, mas também os espaços vazios, o ritmo, as distâncias", ela diz. É nessa capacidade de deslocar o olhar do observador, de levá-lo a enxergar o que parecia, até então, irrelevante, que pode ser identificada uma qualidade distintiva do trabalho de Epaminonda. Os breves filmes que compõem a série *Chronicles* [Crônicas], filmados em lugares distintos ao longo de vários anos, podem ser vistos como um índice, programaticamente disperso e contudo coerente, de narrativas possíveis, suspensas: os números de página de um livro, pequenas esculturas antigas contra fundos coloridos, os galhos de uma árvore que se movem ao vento, deixando passar por vezes a luz do sol, uma palmeira solitária contra o céu azul... Para o trabalho comissionado para a 34ª Bienal, *Grids* [Grades] (2021), Epaminonda mergulhou no imenso arquivo de fotografias em 35 milímetros que ela vem construindo desde 1997. Guiada por sua intuição, Epaminonda coloca esses trabalhos em relação, identificando e tornando quase tangíveis as forças de atração que, invisíveis, operam no mundo.

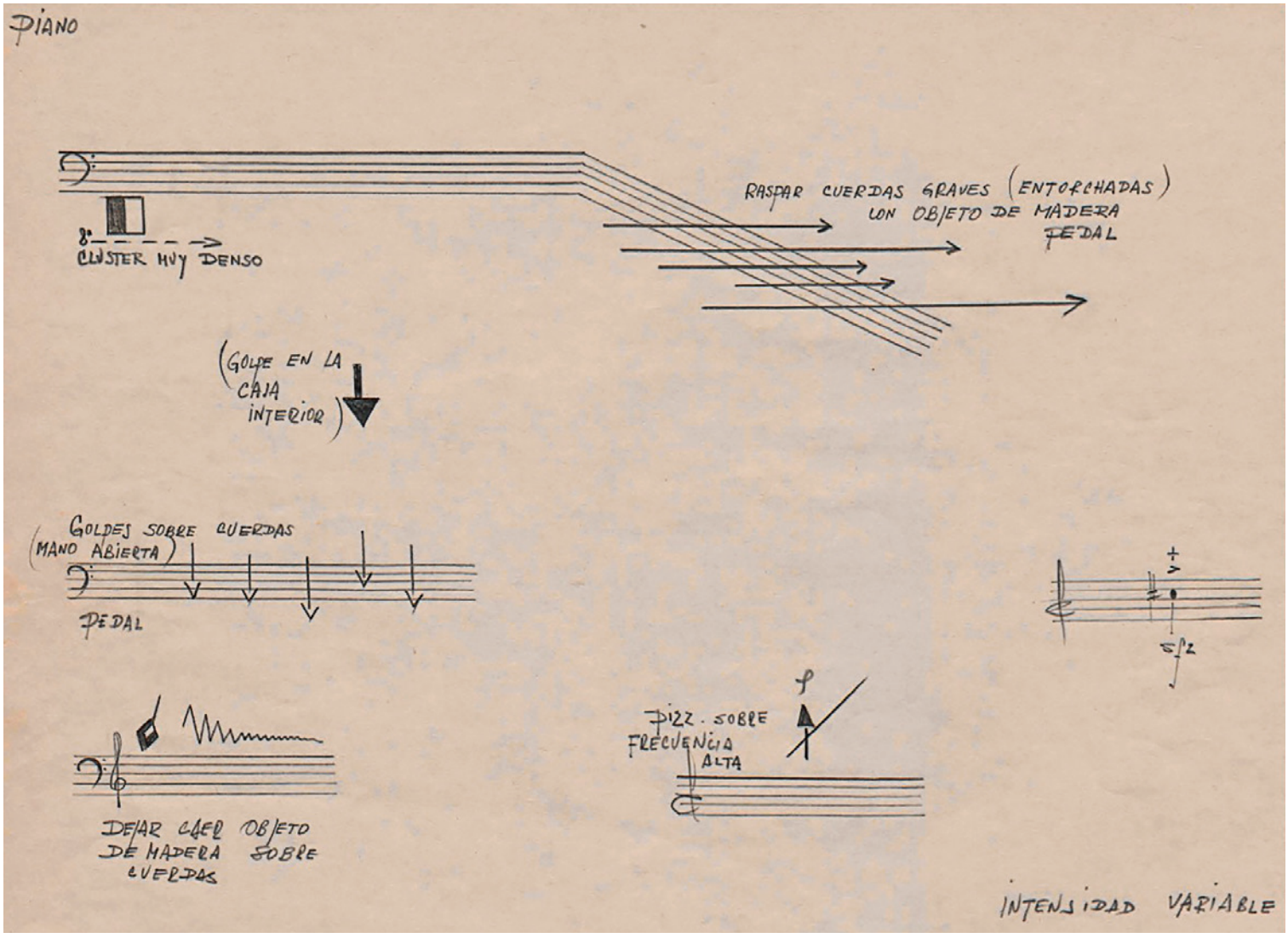
Hsu Che-Yu

Single Copy 副本人 [Cópia única], **2019**
Instalação de vídeo com escultura. 21'17''. Cortesia do artista

Hsu Che-Yu (1985, Taipei, Taiwan) elabora modos de acessar memórias individuais, familiares e coletivas. Para isso, utiliza recursos que vão desde depoimentos e reencenações até a construção de simulacros de documentos para o que, de outra forma, existiria apenas como reminiscência. Muitas vezes, ele conduz o possuidor de uma lembrança de volta ao lugar em que o acontecimento original teria ocorrido, ou então envolve essa pessoa em alguma forma de simulação de uma situação passada. Frequentemente ele elabora – ou pede que um colaborador escreva – um texto ensaístico sobre apontamentos que o espectador nunca saberá se são ficcionais ou não, e em que medida. Recorre também a recursos de animação digital e renderização tridimensional, assim como combina procedimentos forenses usados pela polícia com recursos jornalísticos de composição de imagens narrativas para noticiar crimes. Em todos os casos, Hsu Che-Yu evita disfarçar os artifícios que emprega, preferindo assumi-los como forma e conteúdo de cada obra.

Single Copy 副本人 [Cópia única] (2019) é um vídeo ensaístico que perscruta as memórias de Chang Chung-I, que nasceu imbricado ao seu irmão siamês Chang Chung-Jen, em Taiwan, em 1979, durante a vigência da lei marcial que mantinha a região sob rígido controle e numa frágil e tensa autonomia em relação à República Popular da China. A separação desses irmãos foi televisionada para toda Taiwan e interpretada como uma metáfora da separação geopolítica de uma nação. Antes da cirurgia, os médicos tentaram tirar um molde em silicone de seus corpos unidos, mas foi impossível porque os bebês não ficavam parados. Hsu Che-Yu trabalhou com Chang Chung-I – que se tornou ator e cresceu como uma celebridade – procurando recontar sua vida, ao mesmo tempo que produzia um modelo tridimensional por fotogrametria e um molde em fibra de vidro de seu corpo. Essa obra é uma cooperação com sua colaboradorade longa data, a roteirista Chen Wan-Yin.

Jacqueline Nova



HK70, 1970
Partitura. Cortesia: Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional de Colombia; Ana Romano G.; Festival En Tiempo Real

Jacqueline Nova (1935, Gante, Bélgica – 1975, Bogotá, Colômbia) é pioneira da música eletroacústica na Colômbia e uma das mais importantes compositoras experimentais da América Latina no século 20. Filha de mãe belga e pai colombiano, mudou-se para Bucaramanga (Colômbia) ainda na primeira infância, iniciou sua educação musical aos sete anos e, aos vinte, mudou-se para Bogotá, onde ingressou no Conservatório da Universidade Nacional em 1958. Nova contribuiu para quebrar a tradição que confinava a mulher aos papéis de intérprete ou de musa, tornando-se a primeira mulher formada em composição musical na Colômbia e iniciando uma profunda pesquisa sobre o uso de novas tecnologias na música. Entre 1967 e 1969, estudou no proeminente Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), do Instituto Torcuato di Tella, em Buenos Aires (Argentina), onde teve contato com importantes compositores de vanguarda.

Ao retornar à Colômbia, em 1969, Nova militou pela música de vanguarda em seu país e teve importante atuação como agente cultural em um contexto repressivo, tornando-se uma referência para compositores interessados na escrita musical contemporânea. Em algumas de suas produções dessa época, ela mesclou ruído eletrônico, instrumentos orquestrais e vozes indígenas, criando uma música híbrida e que revisa radicalmente as normas musicais. É o caso de *Creación de la tierra* [Criação da terra] (1972), provavelmente sua obra mais conhecida, na qual a compositora entrelaça o interesse pelas transformações eletrônicas da voz com a busca por uma ideia quase mítica de ancestralidade. Nova incorpora na composição cantos da etnia indígena colombiana U'wa sobre a criação da terra e os distorce e modifica eletronicamente, de certa forma aludindo à impossibilidade de uma tradução ou apropriação linear de uma cultura por outra.

A versão de *Creación de la tierra* apresentada na 34ª Bienal foi concebida por Ana Romano G.

Jaider Esbell

A guerra dos Kanaimés, 2020 (série)
Acrílica e caneta Posca sobre tela. 110 × 145 cm (cada). Cortesia do artista. Comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo para a 34ª Bienal

,

Nascido na região hoje demarcada como a Terra Indígena Raposa Serra do Sol, Jaider Esbell (1979, Normandia, RR, Brasil) é um artista e escritor Macuxi. Desde 2013, quando organizou o I Encontro de Todos os Povos, Esbell assumiu um papel central no movimento de consolidação da Arte Indígena Contemporânea no contexto brasileiro, atuando de forma múltipla e interdisciplinar, combinando o papel de artista, curador, escritor, educador, ativista, promotor e catalisador cultural. Em sua primeira obra literária, *Terreiro de Makunaima – mitos, lendas e estórias em vivências* (2010), Esbell se identifica como neto do demiurgo e incentiva a reapropriação do mito pelos indígenas, considerando que, na cultura macuxi, *Makunaimî* é um dos "filhos do Sol". *Makunaimî* é o criador de todas as naturezas e, quando seu mundo beirava a extinção, cortou a árvore Wazak'á devolvendo a vida para sempre, portanto muito diferente do herói sem nenhum caráter de Mário de Andrade.

Combinando pintura, escrita, desenho, instalação e performance, seu trabalho entrelaça mitos indígenas, críticas à cultura hegemônica e preocupações socioambientais, derivando ora para o âmbito poético, ora para o posicionamento mais claramente político e ativista. *A guerra dos Kanaimés* (2019-2020) é uma série de pinturas realizadas por Esbell para o contexto da 34ª Bienal. Em uma sucessão de cenas alegóricas, o artista evoca a ideia dos Kanaimés – usualmente descritos como espíritos fatais, que provocam a morte de quem os encontra – e a projeta sobre os conflitos contemporâneos vividos pelo povo Macuxi e por seus parentes, constantemente atacados por ofensivas oficiais e extraoficiais que visam explorar predatoriamente suas terras. Dependendo de suas alianças, os Kanaimés podem ser entendidos como protetores ou predadores. Em um contexto marcado por ameaças diretas e veladas, em que muitas vezes o que mata é apresentado como se fosse um remédio, Esbell repensa a presença concreta desses espíritos na vida e na luta do povo Macuxi.

Jaune Quick-to-See Smith

I See Red: Herd [Eu vejo vermelho: rebanho], **1992**
Técnica mista sobre tela. 152,4 × 381 cm. Coleção Garth Greenan Gallery, Nova York. Cortesia da artista e Garth Greenan Gallery, Nova York

Nascida na Missão Indígena de St. Ignatius, Jaune Quick-to-See Smith (1940, Reserva Flathead, Montana, EUA) é membro da Confederated Salish and Kootenai Indian Nation. Cresceu em constante deslocamento ao acompanhar seu pai, que viajava trabalhando como treinador de cavalos. Seu estudo formal como artista foi longo e descontínuo, sendo constantemente interrompido por necessidades financeiras ou por preconceitos de classe, raça e gênero. No final da década de 1970, sua obra conquistou espaço justamente por confrontar os padrões eurocêntricos e formalistas do circuito oficial da arte e, desde 1980, sua prática artística tem sido entremeada por atuações como curadora, educadora e articuladora cultural, em um esforço de grande impacto na luta por reconhecimento da arte indígena americana.

Quick-to-See Smith adentrou o campo da pintura moderna e os debates sobre cultura e linguagem fomentados pela arte pop, e subverteu o modo enunciativo desse repertório ao empregá-lo como catalisador dos cortes e relações entre, por um lado, culturas e saberes indígenas e, por outro, o modelo de consumo e silenciamento das diferenças impregnado na sociedade estadunidense. Ora próxima da colagem, ora do palimpsesto, sua pintura promove sobreposições de sistemas de representação e modos de compreender o mundo, provocando choques que podem ter efeito crítico, irônico ou enigmático. Muitas vezes, a leitura imediata de um símbolo ou de uma frase empregada por Quick-to-See Smith é desafiada pelo modo como ela é recoberta por camadas de tinta ou como se combina com elementos associados a outras simbologias e discursos.

Joan Jonas

Performance drawing from *The Shape, The Scent, The Feel of Things* [Desenho de performance *A forma, o cheiro, a sensação das coisas*], 2008
Acrílica sobre papel. 272×560 cm. Cortesia da artista e Gladstone Gallery, Nova York e Bruxelas

Joan Jonas (1936, Nova York, EUA) é uma artista pioneira da videoarte e da performance. Nos anos 1960, atuando frequentemente em sintonia e colaboração com artistas, músicos e performers da cena nova-iorquina, Jonas desenvolveu um estilo único, no cruzamento entre performance, desenho, ação e vídeo, no qual podem confluir elementos místicos ou ritualísticos e onde se misturam gestos teatrais, coreografados e do cotidiano. No filme *Wind* [Vento] (1968), por exemplo, registro de uma ação realizada numa praia de Long Island em um dos dias mais frios do ano, Jonas mostra os esforços de um grupo de performers para executar uma coreografia apesar da baixa temperatura e, principalmente, do forte vento. Em uma combinação de movimentos ora banais, ora enigmáticos, que transitam entre coreografia, cerimônia e improvisação, os dançarinos lutam contra o vento, que se impõe violentamente sobre os seus corpos.

Wind é parte de uma série de performances realizadas no final dos anos 1960 em espaços externos – naturais, como neste caso, ou também industriais – nos quais Jonas introduz o uso de espelhos, máscaras e outros adereços. Por meio do uso do espelho, em particular, a artista iniciou já nessa época a prática de criar duplos e personagens que podem ser considerados autênticos alter-egos. Nas décadas seguintes e até hoje, Jonas seguiu experimentando com a sobreposição de camadas de tempo descontínuas, multiplicando as imagens em planos narrativos combinados e por vezes antitéticos, dando vida a grandes instalações imersivas. O desenho continua sendo um elemento central na maioria dessas performances/instalações, sendo os animais o seu tema mais recorrente. Se por um lado a presença dos animais reforça uma relação quase mística com a natureza, como no caso dos *Snake Drawings* [Desenhos cobra] incluídos na 34ª Bienal, ela também reflete o envolvimento ambientalista da artista, que nos últimos anos tem se engajado ativamente, em particular, em prol da salvaguarda dos oceanos.

Jota Mombaça

Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi
2021: Spell to Become Invisible [2021: Feitiço para ser invisível], **2019**
Registro de performance. Nothing Gets Organized, Johannesburgo, África do Sul. Cortesia das artistas

Jota Mombaça (1991, Natal, RN, Brasil) define-se como "bicha não binária, nascida e criada no Nordeste do Brasil". Mombaça experimenta formas de escrita intensamente ligadas a sua possibilidade de enunciação por seu corpo e sua voz. De modo análogo e complementar, cria performances e vídeos que são em si mesmos exercícios de escrita desdobrada no tempo e no espaço. Suas produções expõem as políticas de morte e de silenciamento às quais foram submetidos os corpos racializados ao longo da história colonial e refletem sobre a sua perversa reiteração no presente e mesmo no futuro, que pode também ser capturado como mais um privilégio de classe, gênero e raça. Apesar de sua consciência da violência, Mombaça evita reafirmá-la como signo primeiro em uma representação de si. Mais ainda, procura romper com a própria lógica representacional dos sujeitos e dos grupos como matriz de entendimento e segregação implantada pelo olhar colonial.

Tendo escrito em 2019 um conto chamado "Veio o tempo em que por todos os lados as luzes desta época foram acendidas", Mombaça vem questionando a luminosidade e a transparência como valores eminentemente positivos, dado o modo como instâncias de poder as impõem como sinônimos de vigilância, exclusão e autoritarismo. Em sentido contrário, tem discutido o papel do segredo, da opacidade e da escuridão como recursos de proteção e mesmo de comunicação. *2021: Spell to Become Invisible* [2021: Feitiço para ser invisível] é uma obra em processo, iniciada por Mombaça e Michelle Mattiuzzi em 2019, no contexto do projeto *Ecos do Atlântico Sul*. Imaginada como uma profecia ou um feitiço, *2021* acontece em diferentes etapas performáticas. Mombaça e Mattiuzzi reúnem-se para ler e discutir textos em um processo de estudo em que escrevem citações e elaborações em grandes folhas de papel; nesse momento, não há audiência, que só convocam para a etapa seguinte, quando leem em voz alta as sentenças e imediatamente as rasuram, em um processo de desenho e oralidade em que convergem compartilhamento e proteção.

Jungjin Lee

Voice 10 [Voz nº 10], **2019**
Impressão hat. 152,5 × 213,3 cm. Cortesia da artista

Impressas laboriosamente em papel *hanji* – material artesanal oriundo da tradição coreana –, as fotografias de Jungjin Lee (1961, Seul, Coreia do Sul) convidam a olhares prolongados, muito distintos do regime de consumo instantâneo da imagem fotográfica que se tornou hegemônico nas mídias contemporâneas. Ampliadas em grande escala, suas imagens são definidas tanto pelo que retratam quanto pela maneira como o grão do filme fotográfico preto e branco se funde com a massa densa do papel, resultando em uma riqueza de informações visuais e táteis rara na fotografia contemporânea. *Voice* [Voz] (2018-2019) é um dos desdobramentos mais recentes da reflexão de Lee sobre o tempo na paisagem e na fotografia. Nessa série como um todo, e especialmente nas quatro fotografias apresentadas na 34ª Bienal, as paisagens fotografadas parecem organizar-se conforme o enquadramento, como se fossem elas que se moldassem pelo limite do campo fotográfico. Essa característica, somada à densidade das texturas gráficas e à clareza sintética das composições, faz de cada fotografia um fenômeno visual complexo, ainda que silencioso.

Na série *Buddha* [Buda] (2002), Lee realiza uma coleção de retratos de estátuas budistas na Tailândia. Esses artefatos acumulam marcas da passagem do tempo e se equilibram entre manterem sua figura reconhecível e fundirem-se ao espaço em que se encontram. Seria possível tratá-las como ruínas em dissolução, mas a artista escolhe contribuir para a reconstituição de seu sentido de eternidade após a morte. Para isso, captura uma vista frontal de cada silhueta e a transfere para o papel artesanal, sobre o qual ela aplica manualmente tinta e a emulsão fotossensível, e então conduz o processo de ampliação, em que pode enfatizar e transformar luminosidades, contrastes e texturas registrados pela película fotográfica.

Juraci Dórea

Registro de **Estandarte do Jacuípe XXXIII**, 1982
Fotografia. Gurunga, Rio Jacuípe, em 1983. Cortesia do artista

Para estudar arquitetura, Juraci Dórea (1944, Feira de Santana, BA, Brasil) mudou-se na década de 1960 de Feira de Santana para Salvador, onde testemunhou a intensa produção cultural resultante do encontro entre a atitude experimental vanguardista e a vivência singular de um território de matriz afro-brasileira. Formado, Dórea retornou a sua cidade natal, sede da região metropolitana Portal do Sertão. A partir daí, construiu uma obra coesa, que gradualmente fez convergir linguagens visuais contemporâneas com raízes e tradições sertanejas, criando uma poética própria. Seus *Estandartes do Jacuípe* (1975), por exemplo, são composições abstratas ritmadas e simétricas feitas com couro de boi tratado e costurado com os mesmos processos comuns na produção de selas e vestimentas dos vaqueiros.

Na década de 1980, a vinculação telúrica de Dórea ganhou outra ordem de grandeza. Após iniciar seu *Projeto Terra* (1982-em curso), apresentado também na 19ª Bienal, realizada em 1987 com curadoria geral de Sheila Leirner, ele não apenas assimilaria saberes artesanais sertanejos, mas viajaria ao interior do sertão baiano para implantar suas obras naquela paisagem, muitas vezes valendo-se dos próprios materiais encontrados nos campos e pastos. Com isso, invertia-se o processo de circulação da arte naquele contexto: o público prioritário de sua obra deixava de ser o visitante urbano das instituições culturais e passava a ser composto pelas populações sertanejas, transformando o sertão em um museu a céu aberto e inserindo a arte no fluxo comum da vida. Os registros em fotografias, filmes, relatos e textos produzidos nesse contexto documentam não só a trajetória criativa de Dórea como também inúmeros choques e rearranjos entre concepções de arte, linguagem e território.

Kelly Sinnapah Mary

Notebook 10, Childhood of Sanbras [Caderno 10, infância de Sanbras], **2021**
Papel, estrutura de arame, argamassa e acrílica. 15 × 19 cm. Cortesia da artista. Foto: © Soul. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Institut français à Paris e Ministère de la Culture – DAC Guadeloupe

Para adentrar a produção recente de Kelly Sinnapah Mary (1981, Guadalupe), é frutífero começar por *Cahier d'un non retour au pays natal* [Caderno do não retorno ao país natal], uma série de instalações, pinturas, tapeçarias e objetos que ela iniciou em 2015. Esse título sugestivo, que faz referência ao mais importante poema do martinicano Aimé Césaire, sintetiza muito de sua produção desde então. Se o poema de 1939 já lidava com a diáspora e o colonialismo, constituindo uma das bases para a formulação do movimento chamado *négritude*, Sinnapah Mary sublinha a impossibilidade do retorno em resposta à sua própria origem. Seus antepassados vieram da Índia para Guadalupe no século 19 em decorrência de um acordo proposto pelo governo francês, que visava reabastecer sua colônia com mão de obra após a abolição da escravidão. Muitas famílias que atravessaram os oceanos nesse momento acreditaram que cumpririam um período predeterminado de contrato, mas pouquíssimas tiveram condições de retornar a seu país e acabaram constituindo um novo capítulo diaspórico nas ilhas caribenhas.

Identificando-se como parte dessa história, Sinnapah Mary coleta retalhos de lembranças (suas ou emprestadas de suas leituras), reunindo-as por justaposição e sobreposição. Tais lembranças podem ter a feição de ilustrações de contos de fada europeus e histórias bíblicas, fazer referência a rituais hindu com oferendas animais, emular a densidade da floresta caribenha, ou sugerir associações com uma infância cercada de ameaças. Em suas pinturas, frequentemente a pele dos personagens aparece impregnada de folhas de plantas, como é o caso de Sanbras, uma menina que deseja fugir da sociedade atual para criar um pequeno ecossistema ocupado principalmente por crianças, inspirada em um conto do autor caribenho Chris Cyrille.

Koki Tanaka

Abstracted/Family [Abstraído/família], **2019**
Formato: filmar, atuar, pintar, expressar, escrever, cozinhar, falar, cavar, comer, etc. Elementos: filmes, pinturas, fotografias, rádio, nota do artista, crédito final, mesa, cadeiras, etc. Still do filme. 102' aprox.
O projeto foi co-comissionado pela Trienal de Aichi 2019 e pelo Museu de Arte de Cingapura para a Bienal de Cingapura 2019, também apoiado pelo ASO GROUP. Cortesia do artista, Vitamin Creative Space, Guangzhou, Aoyama Meguro, Tóquio

Através de proposições aparentemente simples, Koki Tanaka (1975, Mashiko, Tochigi, Japão) convida os participantes de suas ações a criarem algo inesperado, que requer que eles revejam seus gestos habituais. É assim na série de obras concebidas e produzidas em resposta ao terremoto e ao tsunami seguidos pelo desastre nuclear de Fukushima, em março de 2011, como forma de elaborar livremente o acontecimento. Para o artista, sua obra buscava capturar o momento utópico que segue o desastre, no qual as pessoas "não sentem compaixão pelo outro, mas simplesmente compartilham com os outros suas incertezas, e começam a se ajudar para superar essa incerteza".

Sensações e reações análogas podem ser provocadas também por episódios banais ou insólitos, e não apenas por eventos potentemente traumáticos. De fato, em seu trabalho, Tanaka opera quase sempre numa escala que poderíamos definir como "micro", lidando com o cotidiano das pessoas comuns que ele convida a participar de suas ações e propostas. Para além do otimismo de fundo das obras, que deixam vislumbrar uma sociedade mais compreensiva e empática, na qual as relações interpessoais são fundadas no diálogo e na disposição à escuta, o trabalho de Tanaka não deve ser considerado pacificado ou simplista, ao mostrar também as falhas dos processos que ele propõe, seja por conflitos de egos, incompatibilidades pessoais ou atritos gerados pela convivência. Em alguns casos, como em *Abstracted/Family* [Abstraído/família] (2019), essas idiossincrasias transcendem os personagens convocados por Tanaka e se tornam análises amplas e profundas da sociedade contemporânea. O artista reflete sobre a dificuldade da sociedade japonesa em aceitar qualquer tipo de miscigenação racial e cultural, mas a instalação é evidentemente metonímica: conflitos e tensões análogos aos que ele descreve são amplamente difusos no mundo contemporâneo, marcado por uma polarização crescente e por conflitos identitários cada vez mais dramáticos.

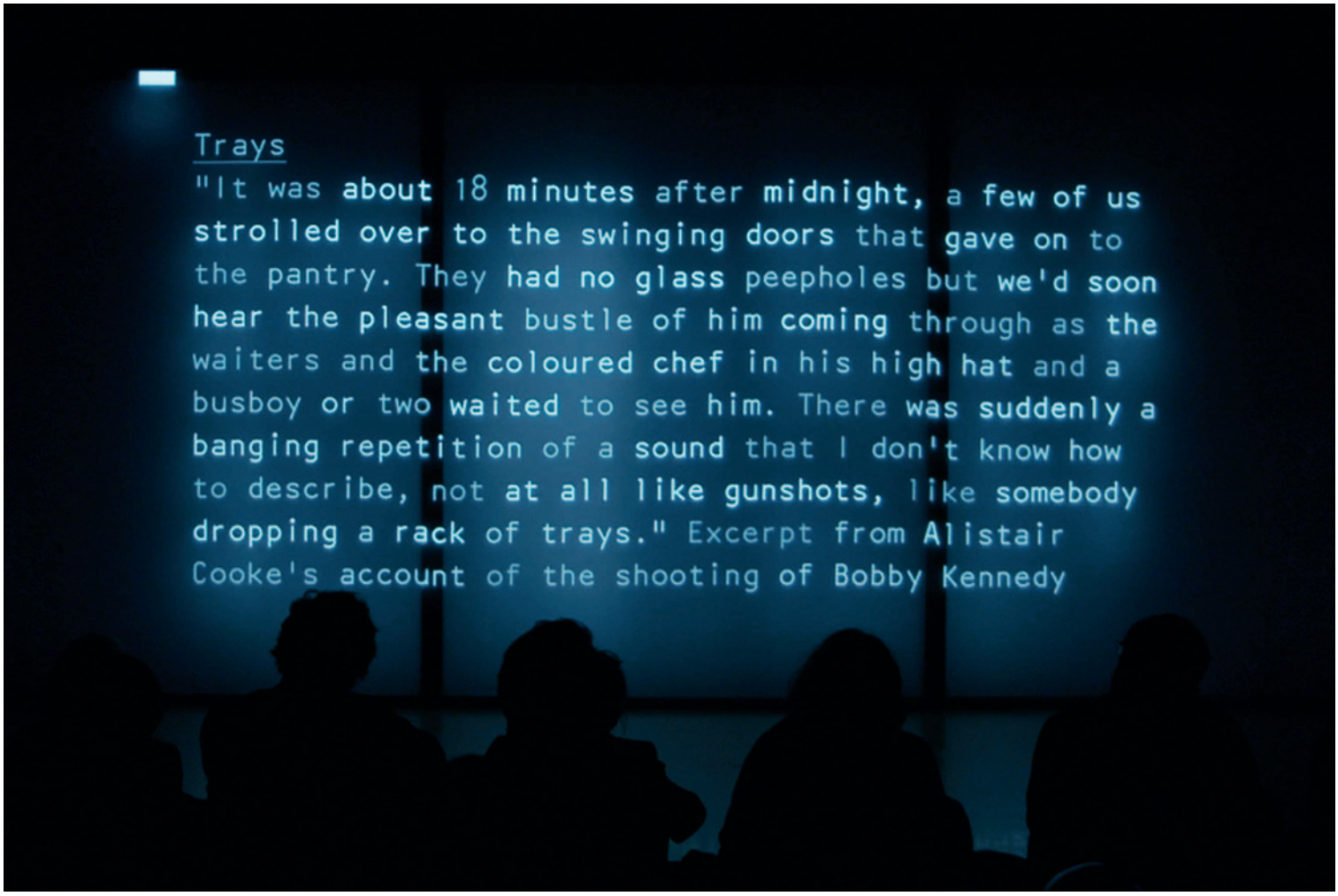
Lasar Segall

Floresta crepuscular, 1956
Óleo com areia sobre tela. 131 × 97,5 cm. Coleção Museu Lasar Segall – IBRAM / Ministério do Turismo

Nascido em 1889 em Vilnius, Lituânia, e falecido em São Paulo, SP, em 1957, Lasar Segall viveu entre 1906 e 1923 na Alemanha, onde realizou seus estudos acadêmicos. Tendo conhecido a miséria social desde sua infância, Segall vinculou-se em 1914 ao expressionismo, aliando experimentação formal e o propósito humanista de retratar sujeitos diretamente impactados pela guerra, pela pobreza e pelo exílio – ambos esses compromissos se mantiveram constantes em toda a sua trajetória, a despeito das mudanças de contexto e abordagem estética. Tendo realizado a primeira exposição de viés modernista da cidade de São Paulo em 1913, Segall mudou-se em definitivo para o Brasil em 1923. Após ter sido praticamente ignorado em sua primeira visita, foi recebido com maior interesse e interlocução em seu retorno, pois encontrou o movimento modernista ligado à Semana de 1922 em plena jornada antiacademicista. Em solo tropical, tomou como desafio relacionar sua produção com a flora, a fauna, a sociedade e a luminosidade locais: sua paleta modificou-se com o acréscimo de vermelhos, ocres terrosos e verdes amarelados. Anos depois, durante o holocausto, impôs a si próprio o imperativo ético de refletir a barbárie e mergulhou em um cromatismo de baixa saturação.

Dentre suas últimas obras, destaca-se a série das *Florestas*, obtidas pela densa justaposição de faixas verticais ritmadas. Nelas, raramente há indicação do céu, de folhas ou do solo. O recorte pictórico coloca-se no nível dos troncos esquematizados e cabe à gama de cores evocar o aspecto naturalista de cada cena. Tampouco há, como houve nas obras que Segall produziu ao chegar ao Brasil, signos que explicitem o caráter tropical dessas florestas – elas parecem combinar o aspecto de preenchimento e impermeabilidade encontrado nos trópicos com temperaturas cromáticas e reminiscências atmosféricas das florestas europeias que Segall representou em sua juventude, talvez reavivadas pela paisagem de Campos de Jordão, onde adentrava as florestas e matas para desenhar e pintar.

Lawrence Abu Hamdan



After SFX [Pós-efeitos sonoros], **2018**
Vista da instalação. Tate Modern, Londres. Foto: Jarred Alterman. Cortesia do artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: British Council

Lawrence Abu Hamdan (1985, Amã, Jordânia) se considera um "ouvinte particular" [*private ear*]. Sua pesquisa muitas vezes se dá em torno de investigações minuciosas e articuladas do ruído e da fala, ou mesmo do silêncio, no intuito de destacar sua importância nas sociedades contemporâneas e, mais especificamente, sua natureza profundamente política. Originalmente inspirado pela música, Abu Hamdan se tornou cada vez mais interessado pelo som e pela voz enquanto meios e testemunhos da violência e da injustiça, construindo coerentemente um conjunto de trabalhos em que as vozes emergem como ferramentas eminentemente políticas, ideais para uma análise da sociedade contemporânea como um todo e mais especificamente das relações de poder e de dominação. Para Abu Hamdan, a língua é constantemente ouvida, transformada e manipulada pelas estruturas políticas e sociais em posições de poder. Através de vídeos, documentários em áudio, instalações e oficinas, o artista leva o uso da fala pelas estruturas sociais e políticas a seus limites mais estritos.

Ao mesmo tempo, o artista também experimenta os limites que convencionalmente definem o que é uma obra de arte. Sua análise de falas e sons gravados já foi usada como evidência em investigações judiciais, ajudando inclusive a revelar episódios de abuso, violência e repressão. Na 34ª Bienal, Abu Hamdan apresenta uma nova versão de *After SFX* [Pós-efeitos sonoros] (2018), um vídeo e uma instalação sonora derivados da performance homônima, descritos pelo artista como uma "ruidosa cacofonia de objetos, uma lista em *loop* de detritos acústicos e memórias sonoras de violência, inseparável do som do cinema", que enfatiza como as nossas memórias sônicas são um ato profundamente cultural e mediado.

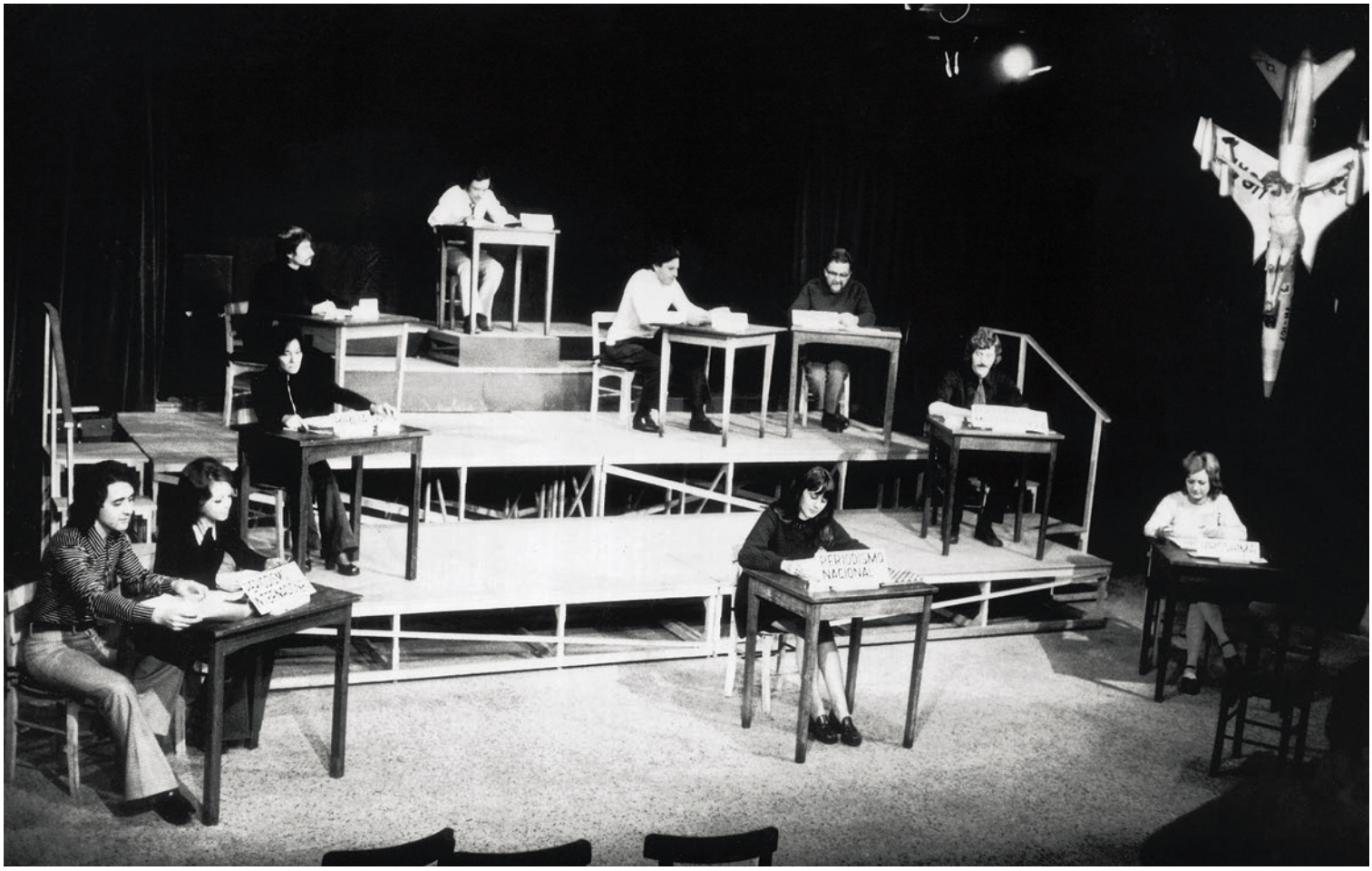
Lee “Scratch” Perry

Vista de instalação em Haus zur Liebe, Schaffhausen, 2018. Instalação composta por colagem sobre tela. Cortesia: suns.works e o artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: COINCIDÊNCIA – Um programa da Fundação suíça para a cultura Pro Helvetia

Lee “Scratch” Perry (1936, Kendal, Jamaica) é muito conhecido como um ícone musical de sua Jamaica natal. Produtor visionário e inovador, ele contribuiu significativamente para a expansão da cena da arte musical jamaicana entre as décadas de 1960 e 1970. Durante esses anos, muitos músicos importantes foram produzidos e gravados no Black Ark, o estúdio de gravação construído em 1973 por Perry nos fundos da casa de sua família em Kingston. A história do reggae, do dub e até mesmo do hip-hop não pode ser contada sem mencionar a frenética e inovadora produção de Perry, nem separada das narrativas mais amplas da diáspora africana, em suas idas e voltas através do Atlântico. Por volta de 1979, Perry começou a cobrir todo o Black Ark com desenhos e garatujas incompreensíveis, em certa medida antecipando algumas de suas instalações e obras de arte posteriores. O estúdio foi fechado alguns anos depois (ou incendiado, segundo alguns), e Perry levou uma vida nômade antes de se mudar para o interior da Suíça, onde vive até hoje.

Ao longo dessas décadas, Perry desenvolveu uma prática artística que compartilha com sua produção musical o interesse por alcançar harmonias e abalar sensibilidades. Desenhos, pinturas e textos são agrupados nas paredes de seu estúdio, ou em capas de discos de vinil, e mais tarde se tornam peças autônomas e independentes. Perry cria assim um universo idiossincrático, atravessado por influências sincréticas que vão de figuras católicas ao Obeah, um sistema de práticas espirituais e de administração da justiça desenvolvido por africanos ocidentais e caribenhos escravizados, assim como referências explícitas às espiritualidades da África Ocidental, como Akan. A obra de Perry perpassa diferentes gêneros ao entrelaçar palavras escritas, imagens, espelhos, fotografias e objetos apropriados, entre outros elementos que com frequência são também cortados, queimados ou pintados.

León Ferrari



Operativo: "Pacem in terris", adaptação da peça de León Ferrari *Palabras ajenas* [Palavras alheias], dirigida por Pedro Asquini, Teatro Larrañaga, 1972. Arquivo Adriana Banti

O trabalho de León Ferrari (1920-2013, Buenos Aires, Argentina) é movido pelo desejo de desmascarar a história da violência ocidental, do autoritarismo e dos mecanismos da construção do poder. Ao longo de uma carreira de várias décadas, Ferrari investigou e delatou as relações entre forças militares, políticas e religiosas na constituição das normas e do imaginário social. A produção de Ferrari transita entre distintas linguagens e inclui desenho, caligrafia, *assemblage*, escultura, instalação e vídeo, recorrendo frequentemente à ironia para questionar os valores que permeiam as diversas instituições (Governo e Igreja, em primeiro lugar) que definem boa parte das sociedades ocidentais.

Em *Palabras ajenas* [Palavras alheias], publicado em 1967 pela editora argentina Falbo, Ferrari realiza uma espécie de "colagem literária" – como ele mesmo a definiu – composta por trechos extraídos de livros de história, de literatura, da Bíblia e, principalmente, da imprensa escrita (revistas e jornais nacionais e telegramas de agências estrangeiras). O episódio catalisador do trabalho foi a Guerra do Vietnã, que havia se intensificado em 1965. Ferrari condenava o modo como a imprensa manipulava o horror e o sofrimento humanos, anulando o pensamento crítico e superexpondo o público a imagens chocantes. Em *Palabras ajenas* há um extenso diálogo entre personagens como Adolf Hitler, o papa Paulo VI, Deus, o presidente estadunidense Lyndon B. Johnson e correspondentes de guerra, jornalistas locais, militares, profetas e assessores políticos. O objetivo de Ferrari foi coletar os discursos de quem constituiu o pensamento ocidental e tirá-los de seu contexto para confrontá-los, ressaltando as atrocidades e as mensagens de violência camufladas na retórica política e religiosa.

Lothar Baumgarten

Monument for the Native Societies of South America [Monumento às sociedades nativas da América do Sul], 1978–1982
Pintura de parede site specific. Dimensões variáveis. Apresentado na documenta 7, Kassel, Alemanha, 1982. Cortesia: Lothar Baumgarten Studio e Marian Goodman Gallery, Nova York. Foto: Nic Tenwiggenhorn

Lothar Baumgarten (1944, Rheinsberg, Alemanha – 2018, Berlim, Alemanha) herdou seu conhecimento dos métodos e estética etnográficos, assim como seu interesse pela relação europeia com os povos e as culturas indígenas, de seu pai antropólogo. Ao mesmo tempo, ele compartilhava com alguns artistas de sua geração uma consciência das estruturas de poder e de sua conexão com sistemas epistemológicos. Desde suas primeiras obras, Baumgarten estava interessado nos sistemas de informação e na tradução de ideias através de culturas e épocas. O artista examinou metodologias e coleções científicas, que não via senão como parte da violência colonial perpetrada por "descobridores", "conquistadores" e exploradores. Isso é evidente em obras como *Unsettled Objects* [Objetos não resolvidos] (1968-1969), uma projeção de 81 slides de imagens do Pitt Rivers Museum, em Oxford. Às fotografias das vitrines museológicas contendo artefatos etnográficos é sobreposta uma lista de adjetivos, tais como: exposto, imaginado, celebrado, perdido, colecionado, esquecido, valorizado, estereotipado, polido e ignorado.

Em 1978 e 1979, Baumgarten passou longos períodos em Kashorawë-theri e em Yapitawë-theri, duas aldeias yanomami na região da fronteira entre Venezuela e Brasil. Durante esse período, o artista produziu uma série de filmes, fotografias e gravações de áudio, documentando o ambiente e a vida cotidiana que estava experimentando. Esses dezoito meses de coexistência na Amazônia mudaram a visão de mundo de Baumgarten e sua prática artística. A obra *Monument for the Native Societies of South America* [Monumento às sociedades nativas da América do Sul], originalmente apresentada na documenta 7 de Kassel, em 1982, consiste em uma pintura na parede com os nomes desse e de outros povos indígenas da América do Sul – todos ameaçados pela violência colonial, por doenças europeias e pela destruição da floresta causada pela economia extrativista.

Luisa Cunha

Word for Gardens [Palavra para jardins], **2004**
Vista da instalação sonora. 5'43''. Coleção Fundação Serralves, Portugal. Cortesia da artista. Foto: Daniel Malhão. Participação na 34ª Bienal apoiada por: República Portuguesa – Cultura / Direção-Geral das Artes e Fundação Calouste Gulbenkian

As obras de Luisa Cunha (1949, Lisboa, Portugal) podem se apresentar como desenhos, pinturas, fotografias, vídeos, textos ou sons. Mas seja qual for a matéria, há em todas elas um interesse pela linguagem, pelas formas que podemos encontrar para dizer o que entendemos ou duvidamos do mundo, o lugar que ocupamos e como nos movemos nele. A artista não busca grandes assuntos, mas encontra seus reflexos nos pequenos absurdos diários e nas maneiras que temos de vê-los e comunicá-los. A maioria de suas obras sonoras pertence ao domínio da conversa. São palavras pensadas, escritas, ditas, gravadas, repetidas para cada um de nós, para cada pessoa que escuta. Em muitos desses trabalhos a fala descreve elementos da arquitetura onde nos encontramos ao escutá-las, modificando, com poucas palavras, a percepção do contexto e da situação, no encontro entre a obra e o público. É assim em *É aqui* (2008), em que sua voz surge, inesperada, para pronunciar apenas as palavras do título, ou ainda em *Artista à procura de si própria* (2015), em que ela chama repetidamente seu próprio nome – "Luisa".

1.680 metros (2020) foi concebido a partir das características únicas do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, desenhado por Oscar Niemeyer e sede histórica da Bienal de São Paulo. A artista nos conta primeiro sua própria altura e o tamanho do seu passo – imediatamente nos comparamos com ela, somos mais altos ou mais baixos, andamos com passos mais largos ou estreitos, ou percebemos que nunca pensamos no tamanho do nosso andar. Na frase seguinte, Cunha calcula o tempo que demoraria para percorrer o pavilhão vazio – tentamos imaginá-lo – e reflete sobre a impossibilidade de definir quanto levaria para visitar uma exposição no mesmo lugar. Esta exposição, uma anterior, ou outra ainda, algum dia?

Lydia Ourahmane

this is the normal procedure when flying in the hours of darkness [este é o procedimento padrão quando se voa nas horas da escuridão], **2020**
Vista da instalação. Filme 8mm digitalizado. 39'. Cortesia da artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: British Council

As intervenções de Lydia Ourahmane (1992, Saïda, Argélia), na maior parte de suas exposições recentes, foram rarefeitas, quase imperceptíveis. O objetivo da artista parece ser suscitar no visitante a dúvida sobre o que está vendo ou ouvindo, ou até sobre se de fato há "algo" para ser visto ou ouvido. Em *Solar Cry* [Grito solar] (2020), por exemplo, instalou dentro de uma parede de madeira uma série de alto-falantes que reproduziam o som do silêncio, gravado numa gruta remota no altiplano de Tassili n'Ajjer, no Saara argelino. Apesar de inaudível, a gravação se tornava, contudo, perceptível pelas vibrações que produzia, amplificadas pela madeira. Uma estratégia análoga subjaz à escolha de inserir cápsulas de chumbo em moldes em bronze de seu torso (*bronze belly I-IV*, 2019), que pouco a pouco irão se transformar por decomposição, desde dentro, num processo de longa duração e quase inteiramente invisível.

Não por acaso, um dos conceitos mais recorrentes na literatura crítica sobre a obra de Ourahmane é o da fé, da predisposição a acreditar na existência de algo que não pode ser visto ou comprovado. Se, por um lado, essa referência ajuda a adentrar um território poético e vibrátil, caracterizado pela opacidade e pela impossibilidade de explicar e explicitar todos os aspectos da obra, ela permite também uma conexão com a biografia da artista, e com as implicações políticas de sua prática. Criada na Inglaterra, a artista voltou recentemente a residir na Argélia, onde passou os primeiros anos da sua vida no explosivo cenário da guerra civil (1991-2002). De fato, numa outra vertente da obra de Ourahmane, a reflexão crítica sobre a dramática realidade do seu país de origem se torna mais direta, entrelaçando-se em alguns casos com sua biografia e até com o seu próprio corpo, que abriga hoje as marcas de um intenso compromisso com a criação artística: por exemplo, um dente de ouro implantado para *In the Absence of Our Mothers* [Na ausência de nossas mães] (2015-2018).

Lygia Pape

Amazoninos vermelhos, 1989-2003
Ferro e tinta automotiva. Vista da exposição "Lygia Pape", Hauser & Wirth New York, 69th Street, 2008.
© Projeto Lygia Pape. Foto: Genevieve Hanson, NYC. Cortesia Projeto Lygia Pape e Hauser & Wirth

Lygia Pape (1927, Nova Friburgo, RJ, Brasil – Rio de Janeiro, RJ, 2004) é uma artista-chave da geração que expandiu o campo experimental da arte na segunda metade do século 20. Tendo participado do Grupo Frente e do Movimento Neoconcreto, ela aprofundou sua relação direta com o real a partir do fim dos anos 1960. Com o mote "Espaço poético – qualquer linguagem a serviço do ético", Pape discutiu as contradições da sociedade brasileira que, em sua polifonia, reúne precariedade e vivacidade. Parte de sua aproximação à realidade social implicou a revisão crítica da proposição antropofágica da geração modernista da década de 1920. A dupla deglutição, do vanguardismo cosmopolita e das culturas autóctones, foi discutida em sua dissertação *Catiti-Catiti, na terra dos brasis* (1980) e a fez repensar o próprio contexto metropolitano carioca.

Pape parece ter percebido que a presença original das práticas antropofágicas registradas pelos colonizadores – a cultura indígena tupinambá – transformara-se em uma incômoda falta contemporânea, uma vez que ela já não se dava a ver na ocupação da baía da Guanabara, senão por alguma impalpável reminiscência identitária. Essa presença-ausência foi abordada em suas obras entre o fim dos anos 1990 e o início dos anos 2000 utilizando o vermelho vivo das penas do pássaro guará, originalmente usadas pelos Tupinambás em seus mantos rituais (cujos exemplares remanescentes estão em acervos europeus). Antes disso, Pape já havia realizado os conjuntos de trabalhos *O olho do guará* (c. 1980), combinando linhas de neon com padronagens que remetem à fauna presente em mitologias ameríndias, e *Amazoninos* (c. 1990), trabalhando as chapas de ferro como se tivessem a leveza do papel, equilibrando pesos e flexões em abstrações que evocam a ficção amazônica. Reunidas, as obras desses conjuntos agregam o experimentalismo de Pape com cicatrizes do colonialismo.

Manthia Diawara

Manthia Diawara e Ngũgĩ wa Thiong'o
Sembène: The Making of African Cinema
[Sembène: A criação do cinema africano], 1994
Still de filme. 60'. Cortesia do artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Institut français à Paris

A biografia e a obra de Manthia Diawara (1953, Bamako, Mali) são marcadas pela vivência e pelo profundo conhecimento, tanto no nível pessoal quanto no acadêmico e intelectual, da história e da cultura negra africana e afro-americana. Crítico e professor de literatura comparada e cinema, escritor e cineasta, Diawara segue em seus filmes os preceitos do cinema etnográfico de autores como Jean Rouch, cuja importância foi ao mesmo tempo reconhecida e questionada em *Rouch in Reverse* [Rouch em reverso] (1995). Ao descrever o filme, Diawara explica: "Fiz esse filme sobre Rouch como um rito de passagem para mim mesmo. [...] Queria passar por Rouch para tornar visíveis novas vozes e novas imagens da África; as que desafiam os estereótipos e o primitivismo". Esse desejo de subverter a dinâmica convencional da antropologia, fazendo com que o antigo "objeto de estudo" (o negro africano) passe a ser o agente questionador, é o que move a maioria dos filmes de Diawara, nos quais o diretor é quem conduz, em cena, a narrativa, fazendo perguntas, pedindo explicações, assumindo o papel socrático de quem admite (ou finge) não saber, para chegar ao âmago das coisas.

Por meio de seus filmes, Diawara tem construído um repertório extremamente rico e estratificado de retratos de pensadores de várias partes do mundo, que são convocados para um diálogo imaginário na instalação concebida para a 34ª Bienal, uma espécie de "parlamento" de autores fundamentais para a formação do próprio artista e para a compreensão do mundo em que vivemos. Tendo entre seus protagonistas Édouard Glissant, referência fundamental na concepção da exposição, a instalação reúne escritores, artistas, poetas, políticos e pensadores de várias épocas e lugares, numa conversa composta por meio de falas gravadas por Diawara ao longo das últimas décadas.

Mariana Caló e Francisco Queimadela

Efeito orla, 2013
Still de vídeo. Instalação composta por projeção HD, cor, som. 14'40'. Cortesia dos artistas. Participação na 34ª Bienal apoiada por: República Portuguesa – Cultura / Direção-Geral das Artes e Fundação Calouste Gulbenkian

Mariana Caló (1984, Viana do Castelo, Portugal) e Francisco Queimadela (1985, Coimbra, Portugal) conheceram-se na Escola de Belas Artes do Porto e têm trabalhado em colaboração desde 2010. Em sua prática, eles combinam filme, fotografia e escultura para criar instalações intimistas e imersivas, nas quais os limites entre sonho, realidade, ficção, objetividade e espontaneidade são constantemente alterados e diluídos. A obra ocorre entre todos esses diferentes domínios, e apesar da atmosfera fantástica que muitas vezes transmitem, a maioria dos projetos se baseia em processos que se desenvolvem ao longo do tempo, seja em pesquisa e investigação, seja em trabalho de campo, ou em metamorfoses internas à sua prática continuada, manifestando preocupações ambientais e o diálogo entre o biológico, o vernacular e o cultural.

Em *Efeito orla* (2013), uma das obras da dupla incluídas na 34ª Bienal, esses aspectos da prática de Caló e Queimadela estão condensados e postos em relação. O projeto é o resultado de uma pesquisa sobre o lince-ibérico, o felino mais ameaçado do mundo, considerado praticamente extinto na área da Reserva Nacional da Serra da Malcata (Portugal), que foi criada nos anos 1980 para proteger essa espécie e onde a obra foi desenvolvida. Segundo alguns habitantes da serra da Malcata com quem os artistas conversaram, o lince "é sentido, mas não visto", é evasivo e quase invisível. A mitologia vincula-o ao segredo e à revelação de verdades ocultas, ao mundo dos mortos, ao sol e à luz. Embora o animal em si não apareça na tela, Caló e Queimadela introduzem na paisagem diferentes discos ópticos, um dispositivo que, segundo eles, "se refere às noções de aparição, ilusão, deslumbramento, camuflagem e velocidade, que relacionamos à ideia de uma presença invisível que continua a orbitar aquele lugar".

The School of Narrative Dance [Escola de dança narrativa], 2013-em curso
Escultura de luz e workshops de movimento. Cortesia da artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Italian Council, Directorate-General for Contemporary Creativity, Italian Ministry of Culture

Inspirada, desde o início da sua carreira, pela fertilidade dos ambientes da criação artística coletiva, tais como os da música e do cinema, desde 2006 Marinella Senatore (1977, Cava de' Tirreni, Itália) – que é professora e também artista – passou a enfatizar cada vez mais a horizontalidade e a autoria compartilhada das performances, peças de teatro e ações que ela organiza. Vários dos trabalhos recentes de Senatore, de fato, baseiam-se em um longo processo de troca e colaboração que inclui encontros, oficinas e eventos abertos, por meio dos quais a artista procura ativar o potencial criativo de diversos grupos. Um de seus projetos mais ambiciosos nesse sentido é *Rosas*, uma ópera lírica filmada em 2012 entre Berlim, Madri e Derby (Reino Unido) e que envolveu a participação de aproximadamente 20 mil pessoas.

The School of Narrative Dance [Escola de dança narrativa], projeto em curso iniciado em 2013, exemplifica a prática aberta e interdisciplinar desenvolvida por Senatore, ao propor um modelo de ensino que promove a linguagem corporal como um modo de criar formas alternativas e espontâneas de narrativa coletiva. Sem privilegiar nenhum método em particular, a escola incentiva a troca de conhecimentos, experiências e técnicas de movimento, dança e teatro, com base nas vivências pessoais dos participantes. A escola é organizada de maneira colaborativa e "horizontal", de modo que todos os participantes podem contribuir significativamente para o seu desenvolvimento. Esse *modus operandi* incentiva a emancipação de todos os envolvidos e os torna conscientes não apenas da relevância de suas contribuições individuais para a comunidade, mas também da importância da esfera coletiva para a realização de cada indivíduo. Para o trabalho comissionado pela 34ª Bienal, Senatore colaborou com o grupo inglês de *mindful movement* [movimento consciente] Esprit Concrete na articulação de uma série de oficinas ministradas para grupos da Cidade Tiradentes, na Grande São Paulo.

Marissa Lee Benedict e David Rueter

Marissa Lee Benedict, David Rueter e Daniel de Paula
Repose [Repouso], **2020**
Localização: The Arts Club of Chicago (Chicago, IL, Estados Unidos). Comissionado por The Arts Club of Chicago, com o apoio do prêmio da Terra Foundation for American Art. Cortesia dos artistas

Marissa Lee Benedict (1985, Palm Springs, Califórnia, EUA) e David Rueter (1978, Ann Arbor, Michigan, EUA) iniciaram sua colaboração artística em 2014 com a realização da videoinstalação *Dark Fiber* [Fibra escura] (2014-2019), que mostra os artistas enterrando, puxando e cortando um único cabo de fibra óptica nas sombras de grandes obras de infraestrutura, de refinarias de petróleo e de um canal de navegação. No jargão da indústria de telecomunicações, "fibra escura" é um termo para os cabos de fibra óptica não utilizados ou "não ligados", que se tornaram supérfluos em vista da quantidade de informação que passou a ser transmitida por ondas eletromagnéticas. O cabo latente tornou-se uma oportunidade imobiliária para um número crescente de empresas privadas que alugam essa fibra não utilizada para criar suas próprias redes exclusivas. *Dark Fiber* se refere aos fios e ao fluxo de informações que operam nas sombras da internet pública.

Em 2018, a dupla de artistas, junto com Daniel de Paula, resgataram da Chicago Board of Trade uma roda de negociação [*trading pit*] utilizada por várias décadas como plataforma para a compra e venda de milho e contratos futuros relativos ao milho. O dispositivo seria descartado pela empresa como parte de sua passagem definitiva às transações digitais. O trio passou a pesquisar a história da roda de negociação e os processos abstratos e concretos de circulação que a envolvem. Em 2020, eles realizaram *Repose* [Repouso] (2020), escultura composta por fragmentos de madeira recortada que se entrelaçam em padrões reminiscentes do piso geométrico da Board of Trade, e que remete ainda às caixas para transporte de obras de arte. Como continuidade de seu trabalho com o resgate da roda de negociação, De Paula, Benedict e Rueter apresentam na 34ª Bienal o trabalho inédito *deposição* (2018-em curso). A roda de negociação da Chicago Board of Trade será parcialmente remontada no Pavilhão Ciccillo Matarazzo e servirá como uma plataforma para encontros públicos de várias naturezas, concebidos para discutir e enfatizar a atmosfera de reunião e confronto que a própria estrutura instaura.

Mauro Restiffe

Inominável #1, 2019
C-print. 80×120 cm. Cortesia: Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo / Rio de Janeiro

Há, em cada uma das séries fotográficas de Mauro Restiffe (1970, São José do Rio Pardo, SP, Brasil) e, mais ainda, no conjunto da sua obra, uma harmonia que deriva da maneira como o artista olha o mundo, sobrepondo e quase fundindo as relações e experiências pessoais com as arquiteturas, as cidades e os espaços por onde ele passa. Mesmo quando seria possível enquadrar suas fotografias no gênero "de arquitetura", por exemplo, elas são caracterizadas por uma "temperatura" muito peculiar, que as torna imediatamente reconhecíveis. A série que retrata a Glass House de Philip Johnson é, nesse sentido, extremamente reveladora: a arquitetura em si quase não aparece, fragmentada numa sequência de planos e elementos (os vidros externos, a paisagem que se reflete neles, as obras de arte, o mobiliário...) que se entrecortam e se sobrepõem, construindo a impressão de uma casa realmente viva.

Na grande instalação concebida para a 34ª Bienal, o artista transcende o plano pessoal ao justapor dois momentos marcantes da história recente do país. Fotografias da série *Empossamento* (2003), realizadas em Brasília no dia da primeira posse do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (1º de janeiro de 2003), são justapostas às da série *Inominável* (2019), realizadas exatamente dezesseis anos mais tarde, no dia da posse de Jair Bolsonaro. Os contrastes, as semelhanças, as analogias e as discrepâncias entre as duas séries são ao mesmo tempo enfatizadas e condensadas por essa aproximação. Sem contar com uma legenda explicativa de cada imagem, cabe ao espectador analisar os elementos da composição de acordo com suas próprias expectativas de significação e sentido. No âmbito de uma mostra que se debruça sobre o modo como os significados de uma obra de arte se estratificam e se matizam ao longo do tempo, esse trabalho introduz também uma reflexão sobre a própria história da Bienal e das obras que aqui foram expostas, considerando que a série *Empossamento* foi mostrada pela primeira vez na 27ª Bienal (2006).

Melvin Moti

Interwoven [Entrelaçado], 2020
Still do vídeo. 32'. Cortesia do artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Mondriaan Fund

Melvin Moti (1977, Roterdã, Holanda) trabalha principalmente com filmes 35mm, em geral mostrados em conjunto com fotografias, objetos e livros de artista. Sua prática está intimamente ligada à história e a sua narrativa. O que motiva seus filmes, livros e objetos de arte é frequentemente o interesse pela imaginação dos espectadores e a desconstrução da história. Desse modo, Moti explora o não evento, e um fascínio pelo anedótico permeia seus trabalhos: detalhes e acidentes que ocorrem à margem de uma história pretensamente unitária permitem ao artista revelar o poder do que ele define como "buracos negros". Em seu filme *No Show* [Nenhuma exposição] (2004), por exemplo, mostrado na 34ª Bienal como parte da exposição *Vento*, Moti parte de um episódio historicamente irrelevante: uma visita ao Hermitage oferecida por um guia do museu a um grupo de soldados em 1943, em plena Segunda Guerra Mundial. O que torna a anedota fascinante é o fato de que, por precaução, todas as obras haviam sido retiradas das salas e guardadas em lugar seguro; apenas as molduras da extraordinária coleção de pinturas permaneciam nas paredes, como testemunho da importância de se manter pelo menos a memória das obras de arte.

Para a videoinstalação *Interwoven* [Entrelaçado] (2021), Moti registrou em mais de 30 mil imagens, tiradas ao longo de um processo de pesquisa e reflexão de mais de cinco anos, uma série de pedras sagradas localizadas na costa ocidental de Taketomi, uma ilha do arquipélago japonês de Yaeyama, cultuadas em rituais realizados por mulheres xamãs da ilha. Da mesma forma como o vídeo traz as marcas do tempo que levou para ser realizado, os tecidos que o acompanham, produzidos por mulheres Yaeyama como parte de sua prática xamânica, são resultado de um processo de produção que pode levar anos, cujas etapas envolvem a fatura dos fios (a partir de folhas de bananeira), seu tingimento com pigmentos naturais e uma complexa técnica de tecelagem (duplo ikat).

Mette Edvardsen

Time Has Fallen Asleep in the Afternoon Sunshine [O tempo adormeceu ao sol da tarde], 2010-em curso
Performance e instalação. Foto: Elly Clarke. Cortesia da artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Nordic Culture Fund, Office for Contemporary Art Norway (OCA) e Performing Arts Hub Norway

Mette Edvardsen (1970, Lørenskog, Noruega) iniciou o seu trabalho como bailarina em várias companhias em 1996 e, a partir de 2002, começou a desenvolver seu próprio trabalho, no qual relaciona coreografia e performance. Em muitas de suas propostas cênicas, Edvardsen usa o texto como uma estrutura em que a leitura e a escrita se tornam ferramentas para se mover no espaço e interagir com o público, como uma coreografia. A voz funciona como veículo de produção de situações, criando espaços que se tornam visíveis pela palavra ou, ao contrário, pela ausência dela. Edvardsen usa a linguagem para subvertê-la, desafiando as conexões culturais e as ramificações espaço-temporais que geralmente influenciam nossas rotinas diárias.

As ideias de repetição e de memória são, para Edvardsen, formas de olhar para o passado e o futuro. Para a artista, a repetição e a recordação são o mesmo exercício, mas em direções opostas, no sentido de que o ato de recordar é também uma forma de repetição de uma ação passada. Essa economia cíclica dá origem a uma espécie de entropia que Edvardsen chama de "não conceito": a repetição de um padrão que nunca é o mesmo, mas é familiar o suficiente para ser reconhecível. *Time Has Fallen Asleep in the Afternoon Sunshine* [O tempo adormeceu ao sol da tarde] (2010-em curso) é um trabalho que se baseia no exercício da repetição e da memória, no qual um grupo de performers escolhe uma série de livros com os quais cada um deles tem certa afinidade. Ao mesmo tempo que os leem, eles os decoram, para poder depois recitá-los de memória para os visitantes da exposição. Ao repetir de memória o conteúdo do livro, cada performer se torna a própria publicação. A ideia de uma biblioteca de "livros vivos" foi inspirada pelo célebre romance *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, no qual o autor imagina uma sociedade em que qualquer indício de conhecimento é considerado uma ameaça à felicidade do ser humano e em que os livros são proibidos e queimados.

Musa Michelle Mattiuzzi

Experimentando o vermelho em dilúvio, 2016
Still do vídeo. 7'53''. Fotografia: Matheus Ah. Edição: Luciano Carneiro. Concepção: Elton Panamby e Musa Michelle Mattiuzzi. Cortesia da artista

Musa Michelle Mattiuzzi (1983, São Paulo, Brasil) é performer, artista visual, diretora de cinema, escritora e pesquisadora do pensamento radical negro. Mattiuzzi investiga as marcas da violência colonial, sexista e racista deixadas em seu próprio corpo e os estigmas sociais e históricos que constituem a subjetividade da mulher negra no Brasil. Em suas performances, ela se apropria dos mecanismos de objetificação e de exotização do corpo feminino negro e subverte-os: eles passam a ser instrumentos de visibilidade e de reconhecimento de um corpo que é, ao mesmo tempo, objeto de desejo e de desumanização pelo imaginário cisnormativo branco. Mattiuzzi interessa-se pela potência do corpo monstrificado, desmedido e não simétrico. Suas ações, nas palavras da artista, "são micropolíticas de resistência" que a livram "da rejeição do próprio corpo, o que significa ir em sua direção a toda velocidade na vontade de viver, re-existir".

Na trilogia *Memórias da plantação*, Mattiuzzi aprofunda sua reflexão sobre o que ela mesma define como "construção poética radical negra brasileira". Autoras como Grada Kilomba e Denise Ferreira da Silva constituem referências explícitas na preparação desses trabalhos, que aludem também a performances históricas como *Interior Scroll* [Pergaminho interior] (1975), de Carolee Schneemann. Mattiuzzi insere, assim, a luta pela afirmação racial na linhagem expandida da performance como plataforma privilegiada, no âmbito da arte contemporânea, para a reivindicação de mudanças na sociedade como um todo. Em *Experimentando o vermelho em dilúvio* (2016), ela percorre o caminho que leva ao monumento que é a cabeça de Zumbi dos Palmares, líder abolicionista brasileiro, numa reencenação alegórica dos sofrimentos e das violências a que a população negra brasileira foi submetida ao longo de séculos e até hoje.

Nalini Malani

Onanism [Onanismo], 1969
Still do filme. Filme 16mm transferido para vídeo (preto e branco, som). 3'51''. Cortesia da artista

A cidade de Karachi era parte da Índia quando nasceu Nalini Malani (1946, Karachi, Paquistão). Logo no ano seguinte, porém, a partição do território entre a Índia e o Paquistão levou sua família, como muitas outras, ao exílio forçado. Malani refugiou-se nas cidades então chamadas Calcutá e Bombaim, respectivamente, estabelecendo-se nesta última. A brutalidade dessa divisão é constantemente abordada nas obras e depoimentos da artista, que por vezes cita a célebre frase de Simone Weil: "A destruição do passado é talvez o maior de todos os crimes". Destruir o passado, nesse sentido, significa apagar a memória de violências que, mesmo dolorosas, precisam ser lembradas para que se percebam suas atualizações no presente. Com seus vídeos, instalações, performances, desenhos, pinturas e animações, Malani contribui para a perenidade da memória e para a renovação da capacidade de afetar-se por ela.

Reconhecida como uma artista pioneira, Malani está comprometida com a experimentação desde o princípio de sua trajetória. Logo após sua graduação na Sir Jamsetjee Jeejeebhoy School of Art, em Bombaim, tornou-se a mais jovem artista a frequentar o VIEW (Vision Exchange Workshop) – uma iniciativa que ofereceu estrutura para suas primeiras fotografias e filmes em 8 e 16 mm. Dentre esses experimentos está *Onanism* [Onanismo] (1969), filme que tem início com a vista superior de uma jovem deitada em uma cama. Seus movimentos tornam-se mais e mais convulsivos, enquanto os planos se aproximam de detalhes de seu corpo e feição. A ação da personagem é ambivalente e oscila entre erotismo e agonia – parece haver enorme carga de energia encapsulada em seu corpo e enquadrada pela cama, pelo quarto e pela câmera. A opacidade gerada por esses múltiplos enquadramentos soma-se ao título da obra para desafiar convenções de gênero e domesticidade.

Naomi Rincón Gallardo

Sangre Pesada [Sangue pesado], 2018
Still do vídeo. Vídeo HD, instalação em três canais. 18'45''. Cortesia da artista. Apoio: Sistema Nacional de Creadores de Arte 2019-2022 del Fondo Nacional para La Cultura y las Artes

A artista e pesquisadora Naomi Rincón Gallardo (1979, Carolina do Norte, EUA) transita entre a performance e o vídeo para construir relatos imaginários, frequentemente inspirados em mitos, histórias e depoimentos envolvendo a resistência contra a expropriação heteropatriarcal e colonial mesoamericana. Em suas narrativas, crenças ancestrais se entrelaçam com referências estéticas contemporâneas, como a estética DIY e *queer*, fazendo surgir um universo visualmente transbordante e saturado, mas também familiar em sua feitura quase artesanal. Rincón Gallardo recorre a estratégias da teoria militante feminista e da teatralidade radical, âmbitos onde atua como artista e provocadora, para imaginar modelos *queer* de encontros sociais e de interação. A referência direta e explícita, em algumas obras, a episódios da luta das mulheres indígenas por seu território reafirma a complexidade de uma prática atual e urgente, mas também enredada na densa cosmologia indígena da Mesoamérica.

Sangre Pesada [Sangue pesado] (2018) tem como ponto de partida uma investigação sobre o universo da mineração em Zacatecas, na região centro-norte do México, onde a extração da prata começou já no século 16. Na videoinstalação em três canais, a artista coloca em fricção os saberes e mitos locais e a herança destrutiva dos processos coloniais e neocoloniais de exploração predatória. Analogamente, em trabalhos como *Resiliencia Tlacuache* [Resiliência Tlacuache] (2019), ela reflete sobre os processos de expropriação que estão ocorrendo no território de Oaxaca. Ao tratar de questões contemporâneas e prementes por meio de fábulas e lendas frequentemente silenciadas e ocultadas, e ao colocar grande ênfase na musicalidade, o trabalho de Rincón Gallardo vai ao encontro de algumas das questões centrais na própria concepção da 34ª Bienal, como a liberdade que pode emanar de uma produção que se dá em condições de reclusão e invisibilidade, e a importância do canto para resistir a traumas e ameaças de toda ordem.

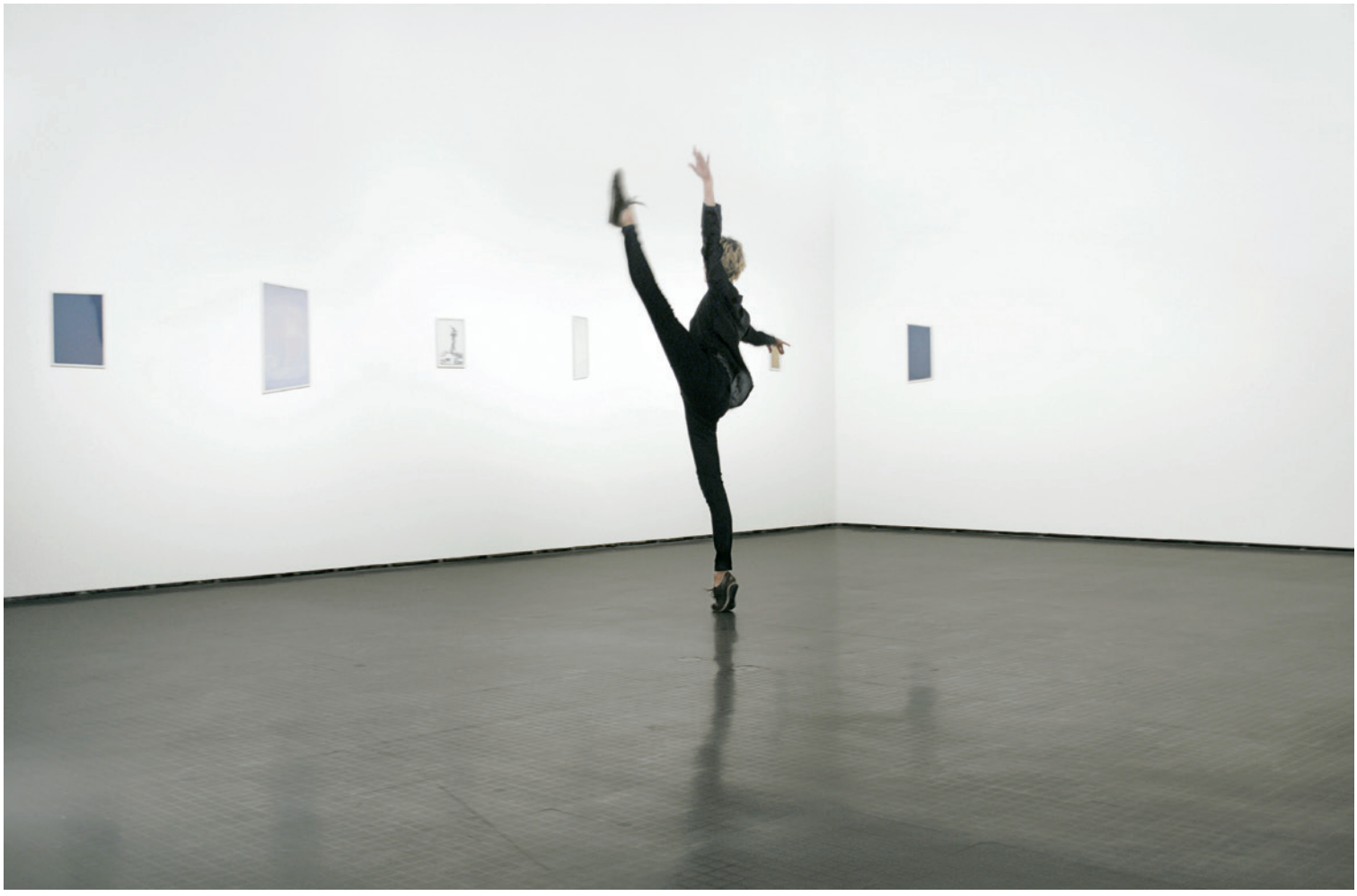
Neo Muyanga

Neo Muyanga (em colaboração com Coletivo Legítima Defesa e Bianca Turner)
A Maze in Grace, 2020
Registro de performance na abertura da exposição individual no Pavilhão da Bienal. Foto: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo. Participação na 34ª Bienal apoiada por: British Council e Institut français à Paris

Compositor, artista sonoro e libretista, Neo Muyanga (1974, Johannesburgo, África do Sul) produz obras que ecoam os sons de um tempo presente enraizado na violência e nutrido pela revolta. Com uma obra que perpassa a nova ópera, a improvisação em jazz e canções tradicionais Zulu e Sesoto, desenvolve uma pesquisa contínua acerca de diversas sonoridades que compõem a história da canção de protesto no contexto pan-africano e diaspórico. Recentemente, essa investigação o levou à intricada história do hino cristão "Amazing Grace" [Graça sublime], escrito pelo poeta e clérigo inglês John Newton, em 1772.

"Amazing Grace" é uma canção agregadora e afetiva, associada à música negra e a narrativas da luta abolicionista. Pouco se fala, porém, do autor dessa canção. O inglês John Newton participou longamente do tráfico de africanos escravizados para as Américas, inclusive para o Brasil. Após diversas experiências de quase-morte, Newton afirmou ter passado por uma epifania divina, converteu-se em pastor anglicano e em abolicionista, e compôs os versos e a música da célebre "Amazing Grace". Essa canção, uma das mais conhecidas e executadas na história da música, principalmente por seu papel na constituição de uma identidade musical negra e nas narrativas da luta abolicionista, foi na verdade composta por um branco escravagista à procura de redenção. Diante dos paradoxos dessa história, Muyanga elaborou *A Maze in Grace* (2020), a grande performance coletiva, realizada em colaboração com o Coletivo Legítima Defesa e a artista Bianca Turner, que inaugurou a 34ª Bienal em fevereiro de 2020. Na instalação apresentada na exposição, imagens dos ensaios da performance combinadas com outras gravações e com desenhos preparatórios, partituras e documentos históricos com intervenções do artista ampliam o alcance da subversão da canção original, da qual Muyanga reivindica a complexidade, entre crueldades e compaixões.

Nina Beier

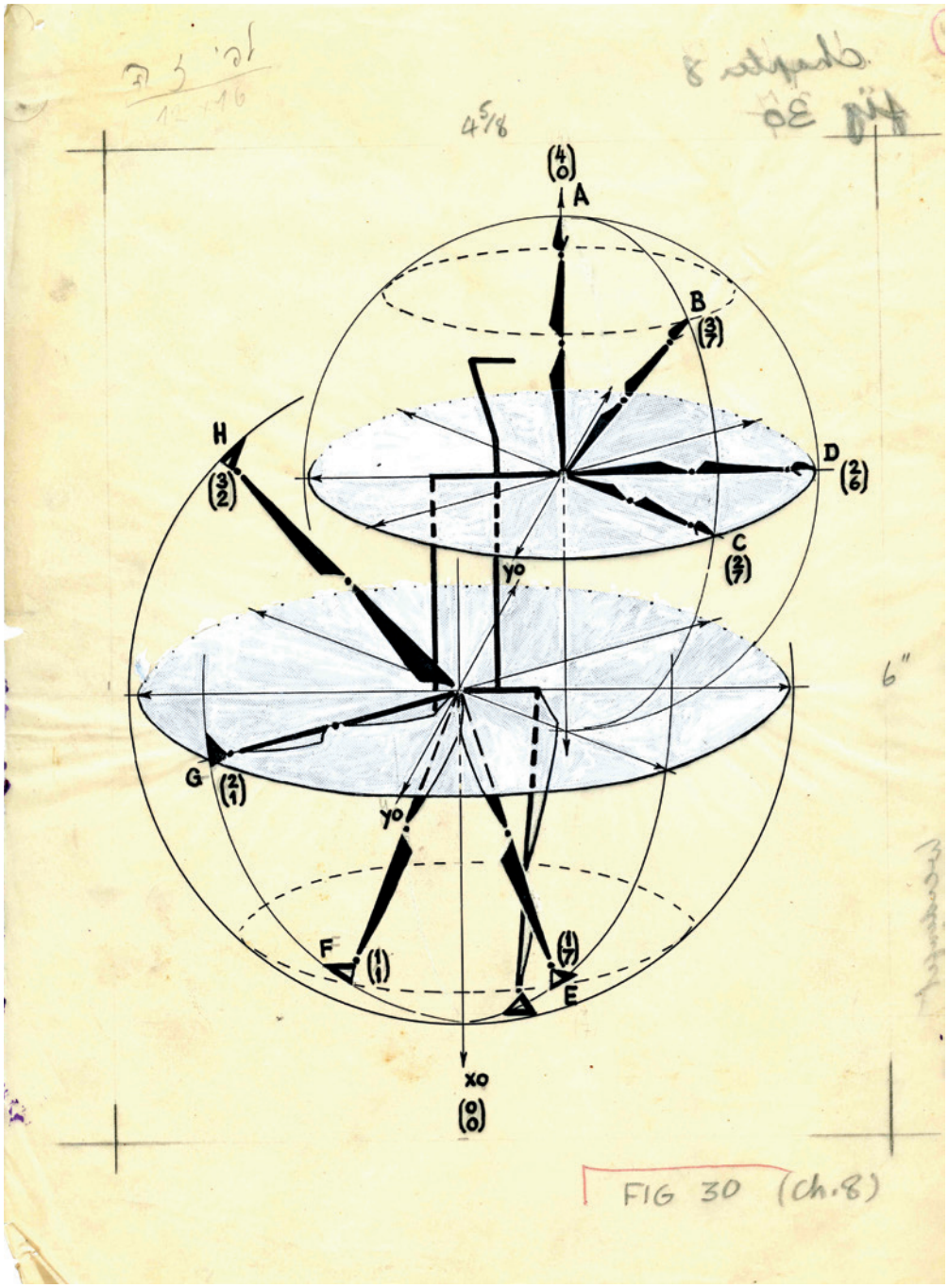


The Complete Works [As obras completas], **2009**
Vista da exposição *What Follows Will Follow II* [O que segue seguirá II]. Yerba Buena Center for the Arts, São Francisco, 2010. Dançarina: Muriel Maffre. Cortesia da artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Nordic Culture Fund, ifa (Institut für Auslandsbeziehungen) e Danish Arts Foundation

The Complete Works [A obra completa] (2009), de Nina Beier (1975, Aarhus, Dinamarca), é uma performance em que um/a bailarino/a aposentado/a apresenta todas as coreografias que encarnou ao longo da sua carreira, reencenando-as em ordem cronológica e sem interrupções. Um após o outro, os movimentos vão se desenhando no espaço. O mesmo corpo, muitos anos mais tarde, passa de uma posição à seguinte levado pela memória muscular, obedecendo a uma música imaginada, acompanhado na lembrança por um corpo de baile agora ausente. Nessa visita ao próprio passado, cada bailarino reconta a história da coreografia e da dança contemporânea. A performance se concretiza no limiar entre o espaço mental, onde cada bailarino/a vai buscar as recordações de sua carreira encerrada, e a manifestação visível dessas lembranças em movimentos esboçados. Cada gesto é, além de si mesmo, um eco daquele que foi.

Essa existência que pulsa entre a representação e a coisa em si é um lugar de interesse para Beier. Em muitas de suas instalações, a artista faz uso de objetos que, deslocados de seu ambiente e desprovidos de sua função, são capazes de assumir novos comportamentos e evocar novas vozes, sem deixar de carregar sua aparência costumeira e os sentidos que assumiram ao longo da história dos seus usos e da economia de sua presença no mundo. Aproximando esses objetos, provenientes de diferentes culturas, carregados de diferentes histórias, novas significações são criadas. Na instalação *Plug* (2018), por exemplo, um charuto continua sendo um charuto quando incrustado numa pia de porcelana, mas qual é a conversa que se estabelece nesse encontro entre as folhas de tabaco, trabalhadas pelas mãos, para o deleite dos fumantes, e a assepsia impermeável da louça sanitária?

Noa Eshkol



Avraham Wachman
The Individual Systems of Reference of the Body Limbs are Parallel to Each Other and to the Overall Reference System [Os sistemas de referência individuais das partes do corpo são paralelos uns aos outros e a todo o sistema de referência], **déc. 1950**
Nanquim e colagem sobre papel. 30 × 20 cm. Cortesia: Noa Eshkol Foundation for Movement Notation, Holon, Israel, e neugerriemschneider, Berlim. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Artis e Consulado Geral de Israel em São Paulo

Noa Eshkol (1924, Palestina – 2007, Israel) foi artista, coreógrafa, dançarina e professora. Na década de 1950, juntamente com o arquiteto Avraham Wachman, Eshkol desenvolveu um sistema de notação do movimento (Eshkol Wachman Movement Notation – EWMN) que, através de uma combinação de símbolos e números, permite anotar os movimentos do corpo e organizá-los em categorias, passíveis de análise e repetição. A partir desses estudos, Eshkol desenvolveu diversas coreografias nas quais, sem depender de acompanhamento musical e de figurino, a dança se torna um processo de interação entre corpos no espaço e uma atividade comunitária. Dessa forma, o EWMN ultrapassa o campo da dança e passa a ser uma ferramenta para observar a relação de qualquer corpo com seu entorno, podendo ser aplicado em diversas áreas, incluindo estudos de linguagem e de comportamento.

Em 1973, durante a Guerra do Yom Kippur, Eshkol parou de dançar e iniciou a produção de seus *Wall Carpets* [Tapetes de parede]. O trabalho era realizado apenas com materiais reutilizados, nunca comprados: a artista coletava trapos e roupas descartadas, e os tapetes eram costurados junto com seus dançarinos. Essas composições variam entre abstrações e naturezas-mortas. Em *The House of Bernarda Alba (Virgin)* [A casa de Bernarda Alba (Virgem)] (1978), por exemplo, um arranjo de cores claras circunda um quadrado de tecido verde. O título alude à peça homônima de Federico García Lorca, na qual há crescentes tensões entre uma mãe controladora e suas cinco filhas. O quadrado representa, na composição, uma espécie de janela, sugerindo uma possibilidade de fuga das restrições vividas em casa.

Olivia Plender

Hold Hold Fire [Apontar apontar fogo], **2020**
Still de vídeo. Cortesia da artista e de Maureen Paley. Participação na 34ª Bienal apoiada por: British Council e Iaspis – the Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual and Applied Artists

Olivia Plender (1977, Londres, Reino Unido) é uma artista cujo trabalho se baseia em projetos de pesquisa histórica, nos quais analisa modelos pedagógicos e movimentos revolucionários, sociais, políticos e religiosos ocorridos durante os séculos 19 e 20. Plender procura suas fontes tanto em arquivos institucionais como na literatura e nas narrativas anônimas e populares. Nos últimos anos, ela tem investigado especialmente situações, processos e narrativas decorrentes de movimentos organizados por minorias sociais, sobretudo por associações socialistas e feministas. Embora tenha um fascínio especial por eventos passados, Plender está interessada em vivenciar essas ideias no presente, comparando as formas de participação social e, em última instância, buscando novas alternativas de coletividade e intervenção pública que transcendam os fundamentos do sistema neoliberal.

Em suas pesquisas em um arquivo feminista em Londres, Plender encontrou o roteiro da peça *Liberty or Death* [Liberdade ou morte] (c. 1913), de Sylvia Pankhurst, uma das líderes do movimento sufragista feminino e uma das fundadoras do Partido Comunista no Reino Unido. Na documentação encontrada não havia registro sobre a publicação ou encenação da peça, inspirada nas lutas da Federação de Suffragettes do Leste de Londres para melhorar as condições de vida e de trabalho das mulheres. No vídeo *Hold Hold Fire* [Apontar apontar fogo] (2020) e em uma série de desenhos a lápis, Plender parte da peça *Liberty or Death* para discutir a situação atual em relação à violência doméstica, à disparidade salarial e à crise habitacional, especialmente na perspectiva de mulheres no Reino Unido. A artista realizou uma série de reuniões em centros comunitários com grupos de mulheres ativistas e, junto com um diretor de teatro, retrabalhou cenas e diálogos da peça de Pankhurst para torná-los atuais.

Oscar Tuazon

Mind Pipeline [Tubulação da mente], **2020-21**
Alumínio. Dimensões variáveis. Instalação site-specific na floresta tropical de Hoh, WA (2020-21). Foto: Oscar Tuazon. Cortesia do artista, Luhring Augustine, Nova York, Galerie Chantal Crousel, Paris, e Eva Presenhuber, Zurique, Nova York

Para Oscar Tuazon (1975, Seattle, Washington, EUA), a prática artística é um princípio de vida. Suas obras são intrinsecamente unidas ao que se poderia chamar de projeto de vida do artista, que inclui viver com a família nas margens da sociedade, na periferia dos códigos sociais, em busca de uma harmonia total com o ambiente que o rodeia. Assim, a obra de Tuazon nasce do desejo, profundamente arraigado na cultura estadunidense, de criar um refúgio, a arquetípica "cabana na floresta". Com base nessas premissas, Tuazon explorou, ao longo da sua carreira, tanto novas formas quanto protótipos históricos de arquiteturas alternativas, como expressão da urgência de renovar seu estilo de vida. Essa ética de vida é plasticamente traduzida no uso e na reciclagem de materiais do ambiente, tanto natural quanto industrial, como madeira, aço e vidro.

Embora a prática de Tuazon possa ser considerada principalmente escultural, o artista experimenta os limites do meio alterando programaticamente o foco de seu interesse: do material empregado ou da forma final da obra para a natureza implicitamente transitória de sua criação. O gesto artístico dessacraliza os materiais, libertando-os de qualquer simbolismo e da função originalmente imposta sobre eles. Tuazon também desafia suas qualidades físicas, sempre buscando os limites de ruptura, a culminação de sua fragilidade. O processo de construção ou transformação do objeto se torna tão importante quanto o resultado final, ainda mais na medida em que esse processo é muitas vezes realizado pelo artista através de uma rede expandida de colaborações com colegas artistas, artesãos, pesquisadores, designers e arquitetos. Embora refletindo a ideia do abrigo, sua obra não busca o isolamento social, mas antes recriar, inventar coletivamente novas formas de viver junto.

Paulo Kapela

Sem título, 2007
Técnica mista sobre papel. Coleção Hall de Lima

Nascido na província de Uige, Paulo Kapela (1947, Uige, Angola – Luanda, Angola, 2020) fugiu para a República do Congo e estudou na Escola de Pintura Poto-Poto, em Brazzaville, antes de voltar para Angola e se estabelecer em Luanda, onde viveria e trabalharia em condições bastante precárias. Estabelecido no centro da cidade, cercado pelos materiais que alimentavam sua prática, ele construiu um *continuum* criativo no qual vida e arte se tornam inseparáveis. "Mestre Kapela" logo se tornaria uma referência e uma fonte inesgotável de inspiração para a nova geração de artistas angolanos, graças à força extraordinária de suas obras e à sua figura carismática e quase profética. Sua prática merece ser lida como um ato intrinsecamente político, um esforço de apropriação e reescrita da história colonial de Angola, em busca de uma "crioulização" entre elementos da dominação ocidental e a realidade cultural e social local.

As pinturas de Kapela são imbuídas de um forte sincretismo, no qual referências ao catolicismo, à filosofia banto e ao rastafarianismo são justapostas e colocadas em contato direto. Analogamente, em suas instalações Kapela recorre a objetos profanos, da sociedade de consumo, e objetos sagrados, muitas vezes dispostos ao lado de retratos de personalidades da cena política ou das finanças angolanas. Um rasto de iconografia religiosa é perceptível no modo como suas instalações combinam pinturas e objetos em composições que lembram altares, nos quais figuras humanas podem aparecer cercadas de espelhos e cruzes, círculos ou estatuetas, que tecem um vínculo direto com a cultura nkisi. Outro forte componente de suas práticas é a palavra escrita: várias das pinturas são cobertas de textos, que muitas vezes se referem a amigos e conhecidos, mas também estão repletos de testemunhos e anedotas íntimos e pessoais. Paulo Kapela morreu em novembro de 2020, devido à Covid-19.

[A] LA FLEUR DE LA PEAU [[A] A FLOR DA PELE], 2019/2020
Registro de performance na abertura da exposição *Vento* no Pavilhão da Bienal. Foto: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

Apresentada como ato, arte imaterial ou arte comportamental, a obra de Paulo Nazareth da Silva, Awa Jeguakai Nrendá's (homem velho nascido em Borun Nak, Vale do Rio Doce, MG, Brasil) tem o deslocamento, a comunicação e a circulação como principais recursos de desenvolvimento e de linguagem. Ancorado em compromissos éticos com povos indígenas e afro-brasileiros – parte de sua ascendência –, Nazareth traça rotas de contato com o mundo, tendo como ponto de partida sua criação no alto do Morro do Palmital, em Santa Luzia, mirante natural na zona Norte de Belo Horizonte, onde teria vivido o Povo de Luzia, ou Povo de Lagoa Santa. Nessas rotas, encena sua própria identidade mestiça, desafia normatividades e procura conexões conceituais, históricas, afetivas e rituais com agentes de luta e resistência do passado e do presente.

Nazareth lida de forma consciente com a circulação de suas obras. Um dos eixos de sua produção é a plataforma editorial P. NAZARETH ED. / LTDA., que imprime panfletos a baixo custo e em grandes quantidades, distribuídos gratuitamente ou por valores voluntários. Seus conteúdos incluem projetos realizados e não realizados, relatos, conceitos e memórias, gerando debates críticos sobre ideologias dominantes e seus dispositivos de violência e racismo estrutural. Nos espaços expositivos, Nazareth combina práticas documentais, instalativas e escultóricas, usando materiais cotidianos, com atuações performáticas que envolvem elementos de ritualização e catarse. Na performance *[A] LA FLEUR DE LA PEAU [(A) A FLOR DA PELE]* (2019/2020), por exemplo, um saco de farinha de trigo branca pende do teto e é esfaqueado ritmadamente por dois homens imigrantes. O pó branco cai sobre o solo até que os homens deixam a cena e uma mulher, também imigrante, com uma vassoura, ordena todo o pó em um círculo preciso – alusão à cultura ocidental branca e seu uso do racionalismo como ferramenta de submissão das demais culturas do mundo, inclusive das raízes africanas e islâmicas da matemática e da geometria.

Philipp Fleischmann

Sem título (34bsp), 2021
Still de filme. Filme 35mm, mudo. 5'10''. Cortesia do artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Phileas – A Fund for Contemporary Art e Federal Ministry Republic of Austria – Arts, Culture, Civil Service and Sport

Os filmes de Philipp Fleischmann (1985, Hollabrunn, Áustria) constituem um raro exemplo de obra que consegue ser ao mesmo tempo eminentemente física, ou "concreta", como ele mesmo diz, e puramente conceitual. Inspirado nos grandes nomes do cinema estruturalista austríaco, como Peter Kubelka, Kurt Kren e Peter Tscherkassky, Fleischmann terminou subvertendo a visão de cinema desses realizadores, que ainda tinha como elemento central o fotograma. Partindo da consideração de que o fotograma não é inerente à película, mas apenas o rastro da passagem dessa película pela câmera cinematográfica convencional, Fleischmann desenvolveu um tipo de câmera inteiramente novo, que permite expor a película em sua extensão total com um único gesto, abolindo o fotograma.

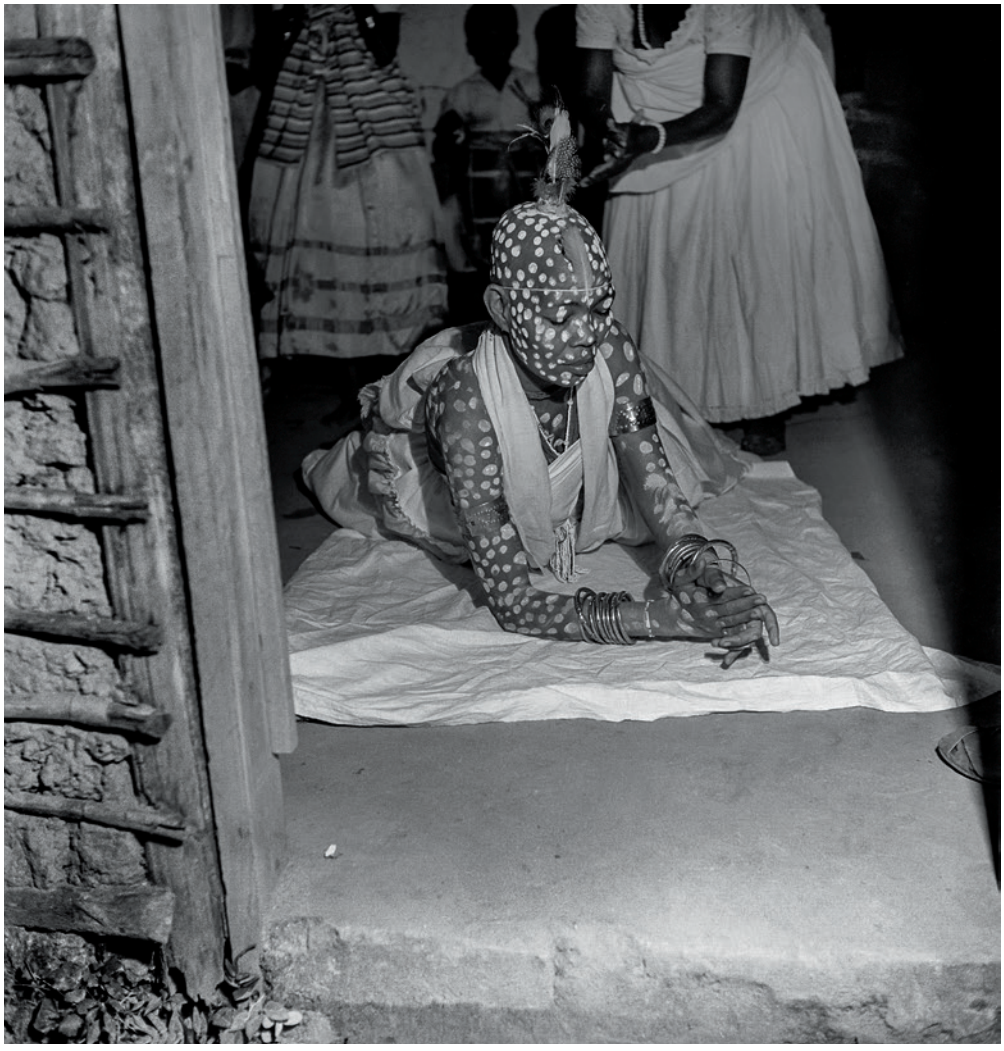
Na visão do artista, as câmeras convencionais carregam "uma concepção muito clara de como a realidade deveria ser transmitida e representada. Queria me livrar do fotograma porque ele representa um elemento essencial de operações de representação e organizações políticas com que não concordo em absoluto". É nesse sentido que a prática de Fleischmann é física, pois tem como ponto de partida ineludível a própria fisicalidade da película, mas é também eminentemente teórica, porque explicita seu potencial crítico. Coerentemente com isso, o artista tem se concentrado em representar, em seus filmes, quase exclusivamente a arquitetura de icônicos espaços culturais, confirmando a afinidade intelectual da sua prática com a tradição da arte conceitual, que teve na crítica do cubo branco um de seus motivos recorrentes. Após retratar espaços tão diversos como a Secessão de Viena e o pavilhão austríaco na Bienal de Veneza, na obra comissionada pela 34ª Bienal Fleischmann responde à arquitetura do Pavilhão Ciccillo Matarazzo criando sua obra de maior respiro, na qual percorre o edifício desde o térreo, rodeado pelo Parque Ibirapuera, até a sua cobertura.

Pia Arke

Untitled (Double exposure self-portrait in interior) [Sem título (Dupla exposição – autorretrato em interior), 1990
Fotografia digital de autorretrato no interior em dupla exposição (cópia de exibição). 14,8 × 21 cm. Cortesia Søren Arke. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Nordic Culture Fund e Danish Arts Foundation

Filha de pai dinamarquês e mãe groenlandesa, Pia Arke (1958, Ittoqqortoormiit, Groenlândia – 2007, Copenhague, Dinamarca) passou a infância na Groenlândia sem aprender a falar a língua local. Em sua obra, Arke combinou sua própria imagem e herança miscigenada com referências históricas e geopolíticas para abordar as relações de poder e os problemas de identidade que surgem da exploração colonial. Por meio de sua prática conceitual e performática, Arke deu um novo significado a materiais apropriados, como fotos de sua mãe tiradas pelo pai, mapas anotados, roupas tradicionais, objetos encontrados nas proximidades de uma base militar, diários e fotos de exploradores nórdicos. Seu corpo, seu rosto e marcos naturais da Groenlândia são temas recorrentes para sua câmera pinhole de grande formato e suas fotografias de dupla exposição, nas quais se justapõem diferentes camadas de realidade negociada.

No vídeo intitulado *Arktisk hysteri* [Histeria ártica] (1996), Arke faz referência a uma doença mental de que as mulheres inuítes supostamente sofriam. O vídeo mostra a artista rastejando nua sobre uma fotografia em preto e branco de Nuugaarsuk Point, local em que ela morava quando criança e que está presente em muitas de suas obras, aparecendo também como pano de fundo em uma longa série de autorretratos e retratos de grupos. *Jord til Scoresbysund* [Solo para Scoresbysund] (1998) é uma instalação composta por filtros de café amarrados com cordões e dispostos como um quadrado no chão. A obra está ligada a uma das estadias da artista em Scoresbysund, quando sua cunhada lhe disse que a borra de café deveria ser jogada pela janela para fertilizar o solo pedregoso. Se em sua origem a instalação se refere a "toda a ideia do direito da Dinamarca ao subterrâneo da Groenlândia", como Arke escreveu uma vez em uma carta, em São Paulo, uma cidade construída sobre os lucros das plantações de café, novas camadas de leituras cercam essa forma geométrica imperfeita e o cheiro que ela exala.

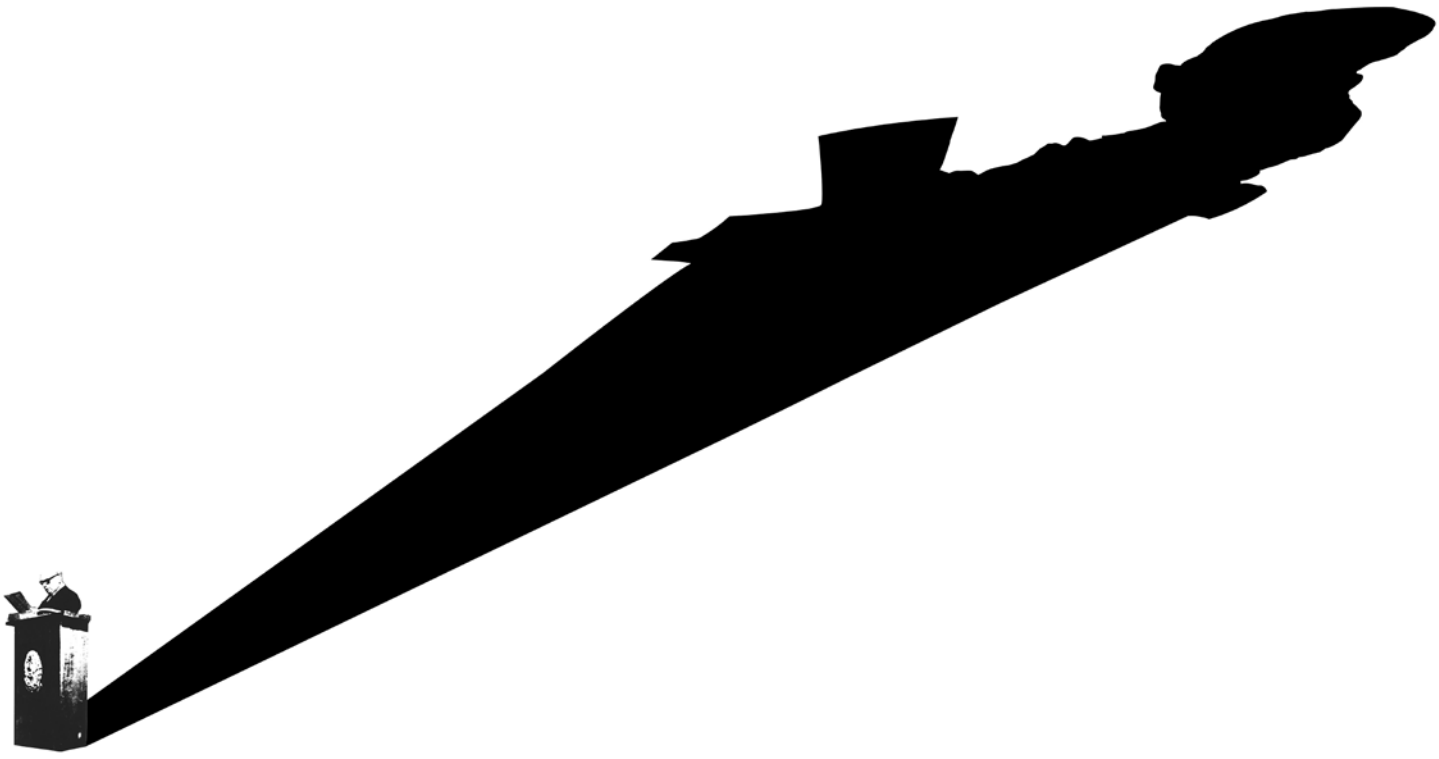


Uma Iaô de Oxum na sua primeira saída quando é apresentada ao público, 1950-1951
Série *Candomblé do pai Cosme*. Impressão sobre papel de gelatina e prata. 50 × 50 cm. © Fundação Pierre Verger. Cortesia Fundação Pierre Verger. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Institut français à Paris

As narrativas de Pierre Verger (1902, Paris, França – 1996, Salvador, BA, Brasil) sobre si invariavelmente têm início com seu desconforto diante do moralismo que regia a vida burguesa de sua família em Paris. Buscando alternativas, Verger começou a trabalhar como fotógrafo e deixou Paris para passar mais de uma década em viagens pelo mundo. Em 1946, ele visitou pela primeira vez a cidade de Salvador, que se tornaria sua casa mais duradoura e onde se aproximou da cultura afro-brasileira. Verger foi iniciado no candomblé e começou um trânsito entre a Bahia e o oeste da África, a fim de comparar e conectar a religiosidade dos povos iorubás com a de seus descendentes diaspóricos. Esse trânsito pendular tornou-se a principal guia da vida de Verger: foi por meio dele que o fotógrafo foi iniciado como babalaô e rebatizado como Pierre *Fatumbi* Verger, assumindo um importante papel junto a terreiros e pais e mães de santo de Salvador.

No início da década de 1950, Verger foi convidado pelo Pai Cosme para fotografar um rito de iniciação, incluindo suas etapas privadas e estágios de transe. O ensaio resultante, que combina a intensidade dos momentos rituais com uma abordagem fotográfica direta, permaneceu quase inédito, tendo apenas três das fotografias sido publicadas nos livros *L'Érotisme* [O erotismo] (1957) e *Les Larmes d'Eros* [As lágrimas de Eros] (1961), de Georges Bataille. Em 1951, após a publicação de fotografias de um rito de iniciação de candomblé em uma matéria exotizante da revista *Paris Match*, a revista *O Cruzeiro* pediu o auxílio de Verger para realizar uma matéria análoga, mas ele se esquivou por considerar essa pauta desrespeitosa. O fotógrafo José Medeiros foi então enviado a Salvador para produzir um ensaio publicado no mesmo ano, enquanto Verger só reconsiderou seu próprio veto sobre suas fotografias anos depois, quando incluiu algumas delas em seu livro *Orixás* (1981), onde tinha segurança de que elas estariam contextualizadas por sua pesquisa e vivência.

Regina Silveira



Dilatáveis, 1981/2020 (série)
Vinil laminado adesivo sobre chapa de compensado de madeira. Dimensões variáveis.

Os anos de formação de Regina Silveira (1939, Porto Alegre, RS, Brasil) se deram entre Porto Alegre e Madri, mas foi a partir de 1969, quando viveu em Porto Rico, que desenvolveu os primeiros exercícios que delinearam o cerne de sua obra. Convidada a implantar um modelo experimental de ensino na Universidade de Porto Rico, Silveira experimentou intensamente técnicas gráficas de reprodução de imagem e participou de um ambiente em que se debatia a arte como território de circulação de imagens, discursos e sistemas ideológicos de representação. De volta ao Brasil em 1973, Silveira continuou em São Paulo sua prática docente comprometida com metodologias contemporâneas de criação e, como artista, consolidou-se como uma das principais investigadoras das especificidades das linguagens e dos meios técnicos.

A artista estuda como o aparato óptico processa o que vemos e como o desenho pode manipular esses processos, dilatando-os, distorcendo-os ou levando-os ao absurdo. O conjunto *Dilatáveis* (1981) foi desenvolvido por Silveira no contexto de sua pesquisa de doutorado na ECA-USP, intitulada *Simulacros*. Na série, a artista apropriou-se de fotografias retiradas de impressos de grande circulação e as reproduziu em alto-contraste, utilizando a heliografia em sua versão original, hoje perdida. Inaugurando o uso de projeções distorcidas pelo exagero das variáveis da técnica de perspectiva, que nas décadas seguintes se tornaria um de seus âmbitos recorrentes de experimentação, Silveira construiu, a partir das figuras, sombras desproporcionadas, carregando-as de conotações simbólicas. Assim, a artista enfatizava o peso de signos icônicos da vida política e cultural brasileira da época (mas ainda plenamente vigentes) e materializava sua presença opressiva no imaginário da nação, apontando ainda o sentido ameaçador que as promessas de felicidade, progresso e ordem assumiam ao se tornarem lemas incontornáveis, eixos da propaganda do regime ditatorial em vigor no Brasil naqueles anos.

Roger Bernat

Roger Bernat / FFF
Domini Públic [Domínio público], **2012**
Brasília, 2012. Foto: Blenda. Cortesia do artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: AC/E – Acción Cultural Española e Institut Ramon Llull

Roger Bernat (1968, Barcelona, Catalunha) costuma se unir a colaboradores de diversas áreas – net-art, sound design e teatro documental. Embora seus projetos tenham sido apresentados principalmente em montagens de teatro, seus dispositivos têm sido exibidos igualmente em contextos de arte, especialmente na última década. A obra de Bernat evidencia o paradoxo entre a crise da democracia representativa e seus desdobramentos em práticas de ação direta, e em novas formas de troca e de produção de conhecimento fomentadas pelas tecnologias computacionais, nas quais as posições de emissor e de receptor são desfeitas. Em todas as suas obras, o teatro expandido se transforma em um dispositivo total para um público que é chamado a ser ator da história.

Pim-pam [Pa-pum] (2021), obra comissionada pela 34ª Bienal, é uma onomatopeia, um jogo rítmico que encapsula um instante que vai e volta, como a batida da bola na parede num jogo de *squash*. Para essa instalação, Bernat e seu grupo FFF criam um jogo simples, sem muitas regras, para todos os que quiserem jogá-lo. Fones de ouvido são distribuídos em carrinhos dentro do pavilhão. Ao seguir as instruções sussurradas nos fones, os visitantes podem iniciar uma estranha visita à Bienal e, ao mesmo tempo, parasitá-la.

Pim-pam remete a um mundo de protocolos diretos e indiretos, no qual as pessoas estão sujeitas a forças externas, ataques sucessivos que emancipam ou destroem. Essa obra nos torna conscientes de um jogo que só podemos compreender à medida que continuarmos jogando. O próprio artista a define como um *playground* que, "em vez de ser formado por objetos arquitetônicos, é articulado por sons. Contém cerca de 500 ordens extraídas de documentos sonoros brasileiros dos últimos 50 anos: trechos de discursos políticos ou de músicas, fragmentos de programas de televisão, anúncios, dicas de ioga e meditação, passos de forró e zumba, instruções militares, indicações de GPS, etc."

Sebastián Calfuqueo

Alka Domo, 2017
Still de vídeo. Performance em vídeo e escultura. 17', 1920 × 1080 cm. Direção e produção: Sebastián Calfuqueo. Câmera e edição: Juan Pablo Faus. Tradução para inglês: Jorge Pérez. Agradecimentos: Cristián Inostroza. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Ministerio de Relaciones Exteriores y Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio – Gobierno de Chile

A maioria das obras de Sebastián Calfuqueo (1991, Santiago, Chile) tangencia ou expõe, de maneira crítica e militante, sua ascendência Mapuche e as discriminações que enfrenta em seu cotidiano por pertencer a um grupo étnico indígena e, além disso, por não se encaixar nas narrativas heteronormativas dominantes. Essas questões são colocadas de modo direto e impactante num de seus primeiros trabalhos, *You Will Never Be a Weye* [Você nunca será um Weye] (2015), registro em vídeo de uma performance em que Calfuqueo desmascara a maneira como a história dos Machis Weyes (pessoas que não se ajustavam ao binarismo de gênero) fora apagada em consequência da doutrinação católica imposta pelos colonizadores e das políticas do Estado chileno.

É exatamente no cruzamento e na sobreposição de dominações e repressões que a prática de Calfuqueo encontra terreno fértil para instigar uma reflexão sobre o status social, cultural e político do povo e da cultura Mapuche na sociedade chilena contemporânea. É significativo, nesse sentido, que além da sua atuação artística Calfuqueo integre os coletivos feministas Mapuche Rangiñtulewfü e Yene Revista, e tenha colaborado na publicação de textos em língua Mapuche, visando sua preservação e vivificação. Sua obra tem como ponto de partida frequente o campo ampliado da performance, seja em sua vertente mais clássica, seja como momento a ser registrado em vídeo e depois apresentado no espaço expositivo com elementos utilizados na ação, ou inspirados por ela e conceitualmente relacionados, como as réplicas em cerâmica de galões de água utilizados em *Ko ta mapungey ka* [Água também é território] (2020), na qual Calfuqueo contrapõe o cenário de violenta exploração capitalista neoliberal da água no Chile à relação simbiótica do povo Mapuche com os rios e os lagos.

Silke Otto-Knapp

Stack [Pilha], 2020
Aquarela sobre tela. 300 × 370 × 2 cm. Cortesia: Regen Projects, Los Angeles; Galerie Buchholz Berlim/Colônia/Nova York; greengrassi, Londres. Cortesia da artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen)

O trabalho de Silke Otto-Knapp (1970, Osnabruque, Alemanha) é influenciado por imagens e conceitos do campo da dança, do teatro e da performance ao longo do século 20. Com obras de médio e grande formato, que funcionam de forma autônoma e em conjuntos quase arquitetônicos, Otto-Knapp inspira-se na tradição histórica do design cenográfico e da criação de painéis pintados. Em suas pinturas, ela alterna fundos de paisagens naturais e idealizadas com cenas interiores sutis e misteriosas, nas quais figuras em movimento nos remetem a passagens recentes da história da dança moderna e contemporânea. Por vezes, suas obras tomam como referência trabalhos de outros artistas, sobretudo mulheres: da bailarina estadunidense Anna Halprin à pintora e cenógrafa russa Natalia Goncharova, ambas figuras-chave na mudança de paradigma da dança e da arte modernas, respectivamente.

Otto-Knapp desenvolveu uma linguagem pictórica particular. Ela inicialmente transfere seus desenhos para a tela, elaborando as formas com camadas de pigmento de aquarela preto, que depois pulveriza com água. À medida que a tinta se dissolve, Otto-Knapp limpa a superfície para que a cor seja drenada em certas áreas e se fixe em outras enquanto seca. Na 34ª Bienal, Otto-Knapp apresenta uma série de pinturas de grande e médio formato que constituem uma espécie de cenário, tanto por seu objeto de estudo como pela composição formal dos trabalhos no pavilhão. As pinturas descansam sobre painéis ou funcionam como biombos e estruturas autônomas. O movimento não acontece apenas na ação do sujeito coreográfico e/ou teatral, mas na própria deambulação do público. Em um segundo plano, as paisagens pintadas em escala humana nos mostram uma natureza artificial que contrasta com a vegetação que circunda o pavilhão no Parque Ibirapuera, criando um cenário duplo.

Sueli Maxakali

Mõgmõka xupep [O Gavião saindo], **2005**
Aquarela. 26 × 21 cm. Cortesia da artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Instituto Inclusartiz

Sueli Maxakali (1976, Santa Helena de Minas, MG, Brasil) é uma liderança do povo indígena Tikmũ'ũn, mais conhecidos como Maxakali. Forçados a se deslocar de suas terras ancestrais para resistir a agressões que se acumulam há séculos e que chegaram a deixá-los em risco de extinção nos anos 1940, os Tikmũ'ũn mantêm vivas sua língua e cultura, estando hoje divididos em comunidades distribuídas pelo Vale do Mucuri, em Minas Gerais. A vida nas aldeias é organizada em grande medida ao redor e a partir de sua relação com uma miríade de povos-espíritos da Mata Atlântica, os Yãmĩyxop, e de seus respectivos conjuntos de cantos. Grande parte desses cantos é entoada coletivamente, como o modo mais fundamental de relação com os espíritos Yãmĩyxop, que são convidados a visitar as aldeias para cantar, dançar e comer durante o ritual. Cada pessoa tikmũ'ũn é dona de uma parte do repertório dos cantos dos Yãmĩyxop, pela qual é responsável. Todos os cantos, juntos, compõem o universo tikmũ'ũn, que é constituído por tudo que esse povo vê, sente e com o que interage, mas também pela memória de plantas e animais que não existem mais, ou que ficaram em lugares de seu território originário, de onde os Tikmũ'ũn foram expulsos no decorrer da guerra colonial.

Além de liderança, educadora e fotógrafa, Sueli é também realizadora audiovisual. Na 34ª Bienal, a artista apresenta a instalação *Kũmxop koxuk yõg* [Os espíritos das minhas filhas], um conjunto de objetos, máscaras e vestidos que remetem ao universo mítico das Yãmĩyhex, mulheres-espírito. Todo o trabalho para a exposição foi realizado em conjunto com as mulheres e meninas que, na comunidade, cuidam de cada um desses Yãmĩy. O processo coletivo de criação da obra é coerente com a organização da própria comunidade Tikmũ'ũn, e de certa forma tensiona e embaralha o significado, os limites e a relevância da produção artística num contexto tão específico, nos apresentando outros regimes de autoria e criatividade.

Sung Tieu

No Gods, No Masters [Sem deuses, sem senhores], 2017
Still de vídeo. Vídeo HD com 4 canais de som. 19'13''. Cortesia da artista, Emalin, Londres, e Sfeir-Semler, Beirute / Hamburgo

Em seu trabalho, Sung Tieu (1987, Hải Dương, Vietnã) utiliza uma grande variedade de mídias, entre elas instalação, som, vídeo, escultura, fotografia e performance. Pouco interessada em construir um estilo reconhecível ou manter uma prática que possa ser facilmente catalogada e circunscrita, ela acumula, sobrepõe e contamina camadas narrativas factuais, ficcionais, plausíveis e possíveis até torná-las inseparáveis umas das outras. Sua pesquisa parte das temáticas da migração e do desalojamento para tratar dos interesses políticos que regulam esses fluxos. Em trabalhos como *In Cold Print* [Impresso a frio] (2020), a artista alude à chamada "Síndrome de Havana" e a seu impacto prolongado nas tensões geopolíticas entre os Estados Unidos e Cuba; em *Zugzwang* (2020), ela analisa o aparato burocrático estatal através da vida e do local de trabalho de um funcionário.

Em outros trabalhos, Tieu aprofunda as dimensões psicológicas e espirituais do trauma coletivo em situações de conflito. Em seu vídeo *No Gods, No Masters* [Sem deuses, sem senhores] (2017), por exemplo, a artista investiga a operação militar *Wandering Soul* [Alma errante], realizada pelo setor de operações psicológicas do exército estadunidense no Vietnã na década de 1960, e a criação de uma arma sonora intitulada "Ghost Tape nº 10" [Fita-fantasma número 10], que consistia numa gravação na qual o espírito de um soldado vietnamita exorta seus companheiros a desertarem. Tieu justapõe essa gravação, transmitida por helicópteros militares que sobrevoavam a selva à noite, a imagens gravadas na casa de sua família em Hải Dương, no norte do país. A filmagem documenta de maneira enigmática um ritual que também convoca espíritos de pessoas mortas. A série de obras textuais intitulada *Newspapers 1969-ongoing* [Jornais 1969-em curso] (2017-em curso), incluída pela artista nesta e em outras instalações, contribui para tornar a leitura do trabalho ainda menos unívoca.

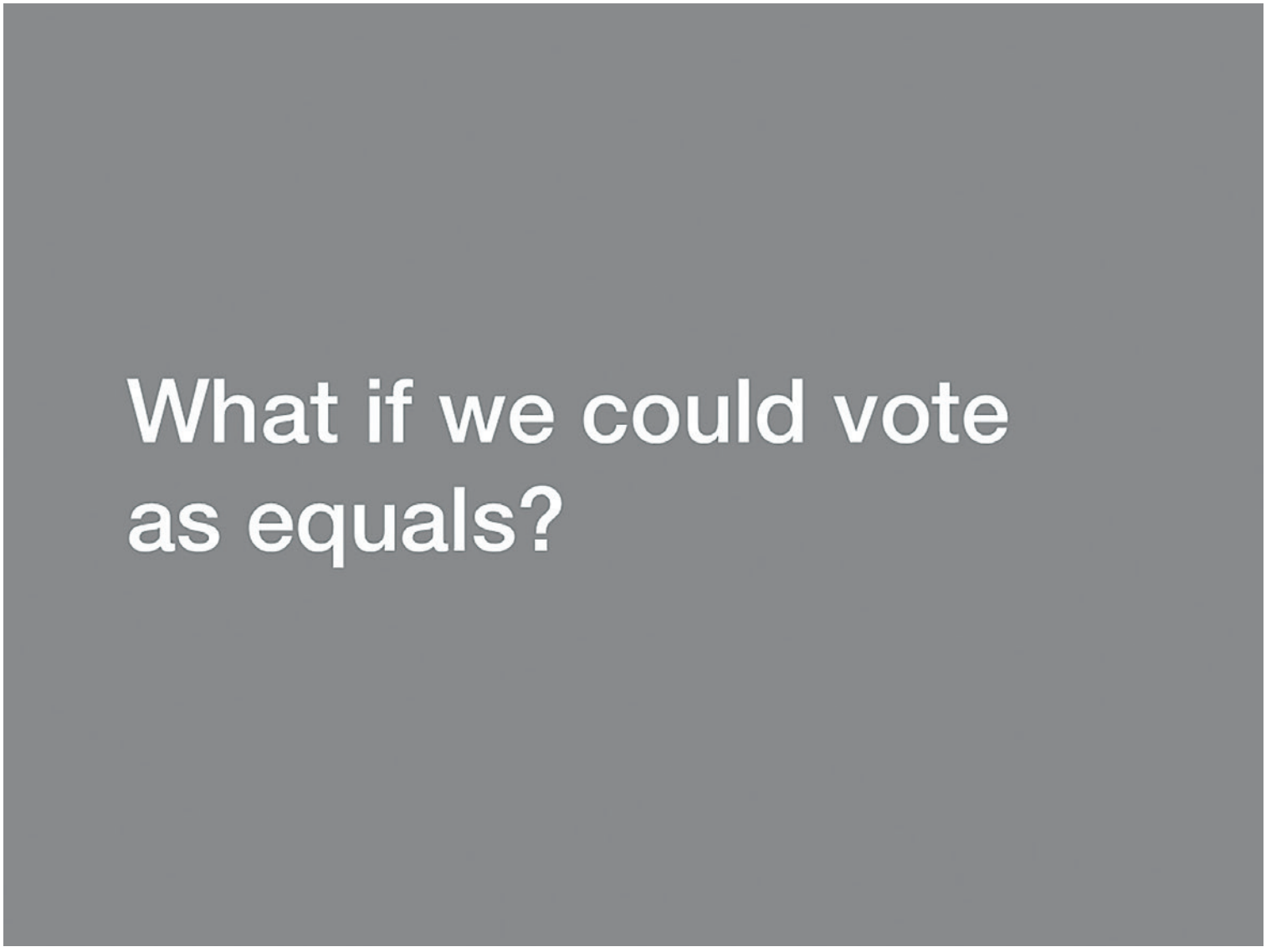
Tamara Henderson

Tamara Henderson e Nell Pearson
The Canberran Characters [Os personagens de Canberra], **2020-2021**
Série de 13 esculturas, vários materiais, dimensões variáveis. Foto: Brenton McGeachie. Cortesia da artista e Rodeo, Londres / Piraeus. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Canada Council for the Arts

A prática de Tamara Henderson (1982, Sackville, Canadá) cobre uma ampla variedade de meios, tais como performance, pintura, poesia, cinema, têxteis, escultura e instalação, na qual podem confluir também objetos encontrados. Seu trabalho tem frequentemente como ponto de partida uma investigação em processo sobre diferentes estados de consciência. Embora as notas, observações, padrões ou ideias que convergem no trabalho possam ser derivadas do que ela vê no cotidiano, Henderson logo as elabora para compor uma espécie de mitologia onírica, que ela torna ainda mais complexa através de diferentes filtros de percepção. Um aspecto-chave de seu trabalho é, portanto, o poder transformador que é gerado pelo fluxo de energia que conecta o consciente e o inconsciente.

Algumas de suas obras beiram o engraçado, outras, o abertamente enigmático ou indecifrável, subvertendo as fronteiras entre o interior e o exterior, tanto em seu próprio corpo quanto no dos visitantes. Apesar de a figura humana não ser diretamente representada na maioria de suas obras, o trabalho de Henderson oferece uma possibilidade de se reconectar com o corpo, ou melhor, com a própria ideia do que um corpo é, deve ou pode ser. Os objetos substituem as figuras humanas e, ao longo de jornadas narrativas, oníricas ou meditativas, tornam-se personagens: ao costurar pupilas dilatadas em um conjunto de cortinas, por exemplo, a artista as transforma em testemunhas oculares ou observadores. Em outras séries de trabalhos, Henderson cria cenas animistas e alucinatórias, revisitando uma ampla gama de técnicas emprestadas dos primeiros anos do cinema ou da vanguarda do teatro e da performance.

Tony Cokes



Evil.27: Selma [Mal.27: Selma], **2011**
Still de vídeo. Vídeo HD, cor e som. 9'. Cortesia do artista, Greene Naftali, Nova York, Hannah Hoffman, Los Angeles, e Electronic Arts Intermix, Nova York

A grande maioria das obras produzidas por Tony Cokes (1956, Richmond, Virgínia, EUA) na última década consiste em vídeos nos quais textos são apresentados sobre um fundo monocromático ou abstrato e acompanhados por música, geralmente do universo ampliado do pop. Em muitos casos, os textos analisam e contextualizam a própria música ou o gênero musical ao qual ela pertence, entrelaçando as considerações mais ligadas à história da música com outras de ordem mais ampla, nas quais convergem os âmbitos cultural, político, racial e social. Na série *Evil* [Mal] (2001-em curso), Cokes aborda a presença do conceito de mal na sociedade contemporânea. O artista justapõe enunciados provenientes de fontes distintas (de falas de líderes políticos a esquetes humorísticos de comédia *stand-up*, passando por letras de música pop e até textos acadêmicos) buscando tensionar o modo como a mídia nivela discursos, embaralha a produção de sentido e confere visibilidade ou torna invisíveis determinados eventos e linguagens.

O trabalho *Evil.27: Selma* [Mal 27: Selma] (2011), por exemplo, pode ser lido como uma reflexão sobre tais regimes de visibilidade e silenciamento. O ponto de partida do trabalho é um evento histórico: o boicote ao ônibus Montgomery, um dos marcos do grande movimento para os direitos civis nos Estados Unidos em meados dos anos 1950, originado pela recusa de uma jovem afro-americana, Rosa Parks, a ceder seu lugar no ônibus a um homem branco. No vídeo, Cokes apresenta o texto *On Non-Visibility* [Sobre a não visibilidade], do coletivo Our Literal Speed, que argumenta que o episódio gerou enorme comoção e conseguiu mobilizar milhões de pessoas porque não havia imagens do momento em que Parks recusou-se a ceder seu assento e acabou sendo presa. Essa ideia ressoa ainda mais fortemente no momento atual – marcado por luta pela visibilização e pelo fim de violências estruturais históricas – e na prática de um artista que abre mão da imagem para enfatizar a força da mensagem.

Trajal Harrell

Dancer of the Year [Dançarino do ano], 2019
Kanal Pompidou, Kunstenfestivaldesarts, Bruxelas.
Foto: Orpheas Emirzas. Cortesia do artista

Em suas coreografias, Trajal Harrell (1973, Georgia, EUA) combina referências da história das correntes dominantes da dança – especialmente as tendências criadas pelas vanguardas estadunidenses dos anos 1960 – com elementos e movimentos de outros contextos e histórias, como o *voguing*, o *hoochie koochie* e o butô. Esses encontros ousados e férteis revelam conexões entre campos diferentes das artes da performance, à medida em que corpos, identidades e vozes que se chocam com a narrativa convencional da dança contemporânea ganham visibilidade. Harrel constrói, assim, um corpo de trabalho singular, marcado precisamente por esse caráter híbrido e rizomático, instigando o espectador a imaginar histórias alternativas da dança.

O ponto de partida de *Dancer of the Year* [Dançarino do ano], obra incluída na 34ª Bienal, é pessoal: a indicação de Harrel como "Dançarino do ano" pela *Tanz Magazine* em 2018 e a reflexão sobre a (auto) valoração provocada por essa indicação. O trabalho é uma performance coreografada, acompanhada pela obra *Dancer of the Year Shop #3* [Dançarino do ano Loja #3], instalação em forma de loja na qual Harrell põe à venda objetos pessoais de valor inestimável, tais como relíquias de família. Reflexões sobre origens, heranças e valorização por meio da inserção no circuito artístico conectam o solo de dança com a instalação, que também representa um novo capítulo no esforço de Harrell para testar os limites de sua prática performativa no contexto de museus e espaços expositivos. Outro exemplo desse interesse é *The Untitled Still Life Collection* [Coleção de naturezas mortas sem título], performance concebida e interpretada por Harrell com sua amiga de longa data, a artista instalativa Sarah Sze, que colaborou para gerar movimento usando um fino cordão azul. Em vez de empregar um modelo colaborativo convencional (isto é, um artista visual criando uma cenografia para a performance do coreógrafo), os dois artistas deram vida a um diálogo de meios em que os pensamentos coreográfico e escultural se entrelaçam, transformando suas características individuais e gerando um novo potencial coletivo.

Uýra

Elementar (Chão da mata), 2018
Fotografia. 79 × 120 cm. Foto: Lisa Hermes. Cortesia da artista

Uýra (1991, Santarém, PA, Brasil) é uma entidade híbrida, o entrelaçar dos conhecimentos científicos da biologia às sabedorias ancestrais indígenas. Chama as plantas por seus nomes populares e em latim, e assim evoca suas propriedades medicinais, seus gostos, seus cheiros, seus poderes. O resultado é uma compreensão complexa e intrincada da mata, um emaranhado de conhecimentos e buscas. Uýra se apresenta como "uma árvore que anda". Nasceu em 2016, durante o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff, quando o biólogo Emerson decidiu expandir sua pesquisa acadêmica e buscar formas de levar o debate sobre a conservação ambiental e os direitos indígenas e LGBTQIA+ às comunidades de Manaus e seus arredores. Em aulas de arte e biologia, ou performances fotográficas, em maquiagens e camuflagens, em textos e instalações, o que Uýra faz é falar desde a floresta e com ela.

Na 34ª Bienal, duas séries de fotografias já existentes – *Elementar* e *Mil quase mortos* – se entretecem numa montagem inspirada nas ondulações do corpo de uma cobra em movimento. As imagens são ao mesmo tempo registros de ações de denúncia e a evocação de seres ancestrais ou futuristas, entre utópicos e apocalípticos, de uma beleza perturbadora. A série *Retomada* (2021), desenvolvida especialmente para esta Bienal, é ambientada em locais de Manaus que, seja por sua história e função social, seja por suas características arquitetônicas, podem ser associados aos modos de viver herdados da cultura eurocêntrica. Mas o que a aparição de Uýra desperta, aquilo que nos faz ver, são as plantas que, aos poucos, vão retomando o espaço que já lhes pertenceu. Complementa esta série de imagens uma instalação também inédita, *Malhadeira* (2021), que sobrepõe a um desenho da malha de ruas e avenidas conectadas à avenida Constantino Nery, em Manaus, uma rede sinuosa de fios orgânicos com sementes de seringa. Os fios de sementes serpenteando sobre as linhas retas trazem de volta o desenho das águas, a memória dos cantos que ela sabe cantar.

Victor Anicet

Carcan, 2018
Placa de lava esmaltada. 50 × 42 cm. Foto: Jean-Baptiste Barret. Cortesia do artista
Participação na 34ª Bienal apoiada por: Institut français à Paris e Ministère de la Culture et de la Communication – DAC Martinique

A obra de Victor Anicet (1938, Marigot, Martinica) é um exercício contínuo de restituição de testemunhos da gente martinicana. Filho de pai pescador e de mãe empregada no engenho de uma *habitation* (desdobramento do regime produtivo colonial baseado em mão de obra escravizada), Anicet teve, ainda criança, seu primeiro contato com as cerâmicas do povo ameríndio Arawak. Anos depois, estudando em Paris, ele conheceu o Musée de L'Homme e constatou o quanto seu povo e ele mesmo haviam se distanciado de sua história, que permanecia nas mãos e nas vozes dos colonizadores. Anicet retornou à Martinica em 1967 e desde então seu trabalho acontece dentro e fora do ateliê, seja pela reunião com outros artistas interessados em debater a estética do Caribe para fundar o grupo FWOMAJE (1984), seja pela dedicação em fomentar um espaço institucional para a arte martinicana, ou mesmo pela criação de obras públicas.

Uma das obras públicas de Anicet mais carregadas de significados é a cerâmica que demarca o túmulo de Édouard Glissant no cemitério de Diamant, na Martinica. Chamada *La présence de l'Est multiple* [A presença do Leste múltiplo] (2011), foi nomeada pelo próprio Glissant, quando uma obra anterior com a mesma composição foi apresentada em uma exposição organizada por ele na década de 1970. Essa recorrência de composições e signos resume o modo como sua produção desenvolveu-se ao longo das últimas cinco décadas. Nesse intervalo, Anicet tem se debruçado sobre reminiscências da vida dos africanos escravizados e seus descendentes, assim como dos ameríndios caribenhos e das famílias hindu que imigraram para a Martinica no século passado. Diversas dessas memórias carregam marcas de violência, como as "carcans", instrumentos de ferro utilizados para prender homens e mulheres escravizados pelo pescoço, ou como os relatos dos nativos sobre sua visão das embarcações coloniais que despontavam pela primeira vez no horizonte.

Vincent Meessen

Juste un Mouvement [Só um movimento], 2021
Still de filme. 108'. Cortesia do artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Fédération Wallonie-Bruxelles e Wallonie-Bruxelles International (WBI)

Artista e cineasta, Vincent Meessen (1971, Baltimore, EUA) combina a crítica aos modelos coloniais de escrita da história com a atenção afetiva a certos gestos disruptivos do passado. Em várias de suas obras, seus objetos de interesse possuem vínculos com a produção da Internacional Situacionista, movimento revolucionário (ativo entre 1957 e 1972) que ensejou uma crítica integral da sociedade. Meessen investiga lacunas na história do movimento, tais como a influência direta do situacionismo no continente africano e no Caribe. O filme *Juste un Mouvement* [Apenas um movimento], apresentado na 34ª Bienal no interior da instalação em espiral *The Sun Will Always Rise* [O sol sempre nascerá] (2018-2020), nasceu no âmbito dessa pesquisa, mais especificamente do encontro com uma fotografia em que se vê Omar Blondin Diop, jovem filósofo militante senegalês, lendo a última edição da revista *Internationale Situationniste*.

Diop entrou para a história do cinema com sua participação no filme *La Chinoise* (1967), de Jean-Luc Godard, em que ele interpreta a si mesmo apresentando uma aula sobre marxismo e maoísmo para jovens reunidos em um apartamento com o intuito de preparar uma transição do movimento estudantil para ações armadas. Meessen revisita o método então ensaiado por Godard – de fazer um filme como um processo que registra a fatura de um outro filme –, deslocando-o para os dias de hoje em Dakar, Senegal, onde as heranças coloniais são remodeladas à medida que a influência francesa é ultrapassada pelas complexas alianças com as empresas e o governo chineses. Assim, ele tanto homenageia quanto critica o filme de 1967, invertendo suas centralidades geográficas e políticas no presente. Em *Juste un Mouvement*, a história e o cinema são experimentados como um movimento contínuo polifônico, repleto de sobreposições espirais, ao longo das quais uma narrativa é tecida pelos amigos e familiares de Diop, reunidos hoje para relembrar suas ideias e atitudes, além de exigir a verdade sobre sua prisão política e sua morte.

Ximena Garrido-Lecca

Insurgencias botánicas: *Phaseolus Lunatus* [Insurgências botânicas: *Phaseolus Lunatus*], 2017/2020
Instalação: estrutura hidropônica e plantas da espécie *Phaseolus Lunatus*; caixa de MDF com sementes de fava; cerâmica; pintura acrílica sobre parede. Dimensões variáveis. Registro da exposição individual no Pavilhão da Bienal. Foto: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

O complexo imaginário peruano, caracterizado pelo choque entre a milenar cultura andina e as violências, idiossincrasias e contradições introduzidas e alimentadas pelos processos de colonização, constitui com frequência o ponto de partida do trabalho de Ximena Garrido-Lecca (1980, Lima, Peru). A variedade de técnicas e recursos utilizados pela artista de certa forma reflete a impossibilidade de traduzir essa complexidade, de pasteurizar as fricções da realidade latino-americana numa obra pacificada ou linear. Nos últimos anos, Garrido-Lecca produziu também uma série de instalações caracterizadas pelo uso de processos de construção ou crescimento que podem ser acompanhados pelo público, resgatando técnicas e materiais empregados no artesanato, na arte e na arquitetura ao longo da história peruana.

Um de seus trabalhos mais emblemáticos, *Insurgencias botánicas: Phaseolus Lunatus* [Insurgências botânicas: *Phaseolus Lunatus*] (2017/2020) é uma instalação com estrutura hidropônica em que são plantadas mudas de favas da espécie *Phaseolus lunatus*, numa reativação simbólica do suposto sistema de comunicação da cultura Moche, uma civilização peruana pré-incaica que desenvolveu complexos sistemas hidráulicos de irrigação e que, segundo teorias, valia-se das manchas presentes nessas favas como signos para uma escrita ideogramática. No âmbito da 34ª Bienal, a instalação foi mostrada pela primeira vez em fevereiro de 2020, na individual da artista que marcou a abertura da mostra, e novamente em novembro, quando integrou a coletiva *Vento*, segunda etapa de construção pública da Bienal e momento de afirmação coletiva do desejo de resistir e seguir acreditando na arte e na cultura frente ao desespero trazido pela pandemia. Com sua ênfase no processo ininterrupto de transformação de tudo que é vivo (de uma planta a uma cultura), a obra passou a simbolizar a estratégia curatorial de conceber a mostra como processo e não como algo cristalizado ou fixo.

Yuko Mohri

Orochi (Serpente) AM 88.2 MHz, 2019
Vista da exposição *Slower Than Slowly* [Mais lento que a lentidão]. Cortesia: Mother's Tankstation Limited, Londres. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Agency for Cultural Affairs, Government of Japan (Bunka-cho Art Platform Japan) e Arts Council Tokyo (Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture)

Elementos intangíveis como espaço, luz, magnetismo e gravidade são fundamentais nas *assemblages* e instalações de Yuko Mohri (1980, Kanagawa, Japão). Ela frequentemente utiliza elementos domésticos e cotidianos para criar objetos ou dispositivos dotados de movimento, que podem emitir sons ou luz, ou ainda gerar campos magnéticos ou de energia. O acaso e a improvisação, elementos centrais na intersecção entre as artes visuais e a música estão presentes em muitos dos trabalhos da artista, nos quais os ruídos produzidos pelo movimento dos objetos nunca são inteiramente controlados e, muito menos, previsíveis. As instalações de Mohri constituem ecossistemas autônomos e permeáveis, nos quais a artista explora o atrito entre os diversos elementos que as compõem. Muitas vezes, as idiossincrasias do local que abriga as obras também atuam como fatores determinantes para o comportamento desses conjuntos.

No trabalho de Mohri, a voz, um dos elementos desses ecossistemas, pode atuar como discurso, como som puro ou mesmo como elemento que costura diferentes contextos e histórias. A artista idealizou para a exposição *Vento* (2020) uma instalação sonora em que ouvimos a voz distorcida de Daisetsu Suzuki dizendo "I can't hear you" [Não consigo ouvir você]. No universo de Mohri, a voz de Suzuki é o contraponto à escrita de Marcel Duchamp, que, em carta dirigida a Maria Martins em 1951, pouco antes da primeira Bienal de São Paulo, relatou a angústia provocada pela voz ao telefone, distorcida pela distância e ao mesmo tempo tão presente que expôs a futilidade da palavra escrita.

Em *Orochi (Serpente) AM 88,2 MHz* (2019/2021), a passagem de um sinal sonoro por um cabo enrolado gera um campo magnético que faz mover um pequeno objeto de metal. O som se converte em força magnética e, embora a música esteja tocando, o que se ouve é apenas o som fraco de objetos tremendo. Assim, campos eletromagnéticos, música, movimento, som e vibração se misturam em um arranjo multidimensional.

Yuyachkani

Discurso de Promoción [Discurso de Promoção], s.d. Registro de ação. Foto: Musuk Nolte. Cortesia do Grupo Cultural Yuyachkani

O Grupo Cultural Yuyachkani (1971, Lima, Peru) é um dos mais significativos representantes do chamado teatro de grupo na América Latina, pioneiro no campo da criação coletiva, experimentação e performance política. "Yuyachkani" é uma palavra quíchua que significa "estou pensando", "estou me lembrando", metáfora que serviu para investigar e analisar o sincretismo das teatralidades que se encontram nas tradições peruanas e da cultura indígena no contexto político e social peruano desde o início do grupo, em 1971, incorporando também o repertório do teatro universal. Em suas obras, Yuyachkani inclui livremente a presença dos corpos no espaço, assim como o texto teatral, elementos do arquivo documental, fotografia, instalação, dança e jogo, organizando as dramaturgias de acordo com o que a criação demanda ao longo do processo.

Os membros do grupo, com a direção de Miguel Rubio, se definem não apenas como atrizes e atores criadores, mas como cidadãos e ativistas que buscam reativar a memória social e histórica através de temas tão diversos como a luta pela terra, as migrações, a marginalização, a violência política perpetrada contra as mulheres, a justiça, o dilema do retorno dos deslocados, os desaparecidos. Essa urgência temática não exclui a busca cênica de temas mais amplos, como a reflexão sobre a condição humana e a esperança de um futuro que integre todas as vidas do planeta.

A trajetória do grupo passa desde a colaboração direta com a militância política junto aos partidos de esquerda até o exercício da criação teatral como ferramenta social de mudança. Hoje, sua casa-teatro é um espaço dedicado à comunidade, onde apresentam seus trabalhos e realizam oficinas com metodologias teatrais para promover experiências inclusivas. A apresentação do seu arquivo na 34ª Bienal é a primeira tentativa de expor de forma aberta e performática documentos, imagens, revistas pessoais, apostilas, vídeos e fotografias que o grupo utilizou para compor suas obras e se relacionar com o seu contexto de trabalho no decorrer de cinco décadas de existência.

Zina Saro-Wiwa

The Re(a)d Forest [A floresta (ver)melha], 2021
Still de vídeo. Videoinstalação. Cortesia da artista

Nascida na Nigéria, criada desde a infância no Reino Unido e atualmente residindo entre Los Angeles (EUA) e Port Harcourt (Nigéria), Zina Saro-Wiwa (1976, Port Harcourt) é uma artista que, como ela diz, vive "entre muitas culturas, mundos e dimensões psíquicas". Sua tarefa como artista, conforme ela vê, tem sido tentar entender seu lugar e o lugar da humanidade "nos mundos desta terra". Depois de mais de uma década trabalhando no jornalismo, Saro-Wiwa iniciou sua carreira artística investigando sua complexa e trágica história familiar, intimamente ligada aos danosos processos de extração de petróleo em Ogoniland, sua terra ancestral no sul da Nigéria. Saro-Wiwa usa videoinstalação, fotografia, produção cinematográfica e documental, escrita, projetos curatoriais e iniciativas alimentares para construir um conceito de ambientalismo que integre e inclua ecossistemas emocionais e espirituais.

Em *The Re(a)d Forest* [A floresta (ver)melha] (2021), videoinstalação comissionada pela 34ª Bienal, Saro-Wiwa constrói uma representação do corpo energético e espiritual de uma pequena floresta, expressando as maneiras como imagina a conexão e a interdependência entre as árvores e as pessoas. As colunas de luz vermelha – cor que simboliza renascimento e renovação na cultura Ogoni – são também a cor que as árvores "veem", segundo a artista, graças à presença do fitocromo B, proteína fotorreceptora que detecta a luz vermelha. No vídeo tríptico *Kum: Soul of the Shadow* [Kum: A alma da sombra] (2020) somos confrontados com uma árvore antiga chamada "Kum" pelas pessoas que vivem ao seu redor. Essa árvore ocupa um lugar central em uma das 111 aldeias de Ogoniland, onde foi feito o filme, e em torno dela a comunidade se reúne para tomar decisões importantes. Interagindo com a árvore está O Menino Invisível, uma entidade que aparece nas obras de Saro-Wiwa e representa um mensageiro entre as dimensões do mundo. A personificação do segredo e da resistência epistêmica.

Zózimo Bulbul

Alma no olho, 1973
Still de filme. 11'. Centro Afro Carioca de Cinema
Zózimo Bulbul

Zózimo Bulbul (1937-2013, Rio de Janeiro, Brasil) é uma figura fundamental na história do cinema brasileiro. Um dos atores de destaque em sua geração, trabalhou com diretores como Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. Ao mesmo tempo que vivenciava o ambiente intelectual e politizado desse grupo de cineastas, Bulbul participava dos debates com os movimentos negros que emergiam no país, os quais o provocavam a repensar sua produção artística. Seu legado às futuras gerações inclui o longa-metragem *Abolição* (1988), síntese dos debates sobre a farsa da abolição dos afro-brasileiros, supostamente realizada em 1888, oito curtas-metragens e a criação do Centro Afro Carioca de Cinema (desde 2007) e dos Encontros de Cinema Negro – Brasil, África e Caribe, evento que já está em sua 14ª edição, dedicado a construir o protagonismo do realizador negro brasileiro em ponte com o continente africano e suas diásporas.

Em 1971, Bulbul protagonizou o longa *Compasso de espera*, dirigido por Antunes Filho. Ele interpreta o papel de um poeta negro que conquista certa proeminência em um ambiente burguês e intelectual eminentemente branco, confrontando desse modo o racismo atávico da sociedade brasileira, ainda dissimulado sob o mito da democracia racial. Em seguida, Bulbul obteve as pontas de película que haviam sobrado da realização do longa de Antunes Filho e com elas dirigiu seu primeiro curta-metragem, *Alma no olho* (1973), incluído na 34ª Bienal. Dada a precariedade do material, que limitava o controle do contraste fotográfico e condicionava a filmagem a planos curtos, Bulbul colocou-se em cena numa sequência de enquadramentos icônicos que condensavam de modo experimental e provocativo os estereótipos da imagem do homem negro na história do Brasil. Além de ser uma criação sem precedentes na filmografia brasileira, esse curta desencadeou o compromisso de Bulbul com a promoção de um cinema dirigido e produzido por negros.

Programação expandida e rede de instituições parceiras

Um dos pontos de partida do projeto curatorial da 34ª Bienal foi o desejo de ampliar a mostra, estendendo sua duração ao longo de vários meses e expandindo a presença dos artistas participantes por meio de uma inédita rede de parcerias institucionais. No desenho original, a exposição coletiva no Pavilhão Ciccillo Matarazzo seria antecedida por três individuais e três eventos performáticos neste mesmo prédio, e as exposições em instituições da cidade, quase todas individuais, aconteceriam simultaneamente a ela. Com as mudanças impostas pela pandemia de Covid-19, o cronograma foi alterado, acompanhando a expansão do projeto da própria Bienal.

29 jun 2019 – 26 mar 2020
Lasar Segall: Eterno caminhante
Museu Lasar Segall

out 2019 - fev 2020
Encontros com artistas
Oficina Cultural Oswald de Andrade / Poiesis

8 fev 2020
A Maze In Grace
Neo Muyanga com Legítima Defesa + Bianca Turner
Pavilhão Ciccillo Matarazzo

8 fev 2020 – 15 mar 2020
Ximena Garrido-Lecca
Pavilhão Ciccillo Matarazzo

9 jun 2020 – 11 out 2020
Centropy
Deana Lawson
Kunsthalle Basel, Basileia, Suíça

14 out 2020 – 21 mar 2021
Antonio Dias: derrotas e vitórias
Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo)

15 out 2020 – 8 fev 2021
Joan Jonas: Cinco décadas
Pinacoteca de São Paulo / Estação

14 nov 2020 – 13 dez 2020
Vento
Alice Shintani, Ana Adamović, Antonio Dias, Clara Ianni, Deana Lawson, Edurne Rubio, Eleonore Koch, Gala Porras-Kim, Jacqueline Nova, Jaider Esbell, Joan Jonas, Koki Tanaka, León Ferrari, Luisa Cunha, Melvin Moti, Musa Michelle Mattiuzzi, Neo Muyanga, Paulo Nazareth, Regina Silveira, Ximena Garrido-Lecca e Yuko Mohri
Pavilhão Ciccillo Matarazzo

1 dez 2020 – 13 dez 2020
Ano X
Grace Passô
Festival Novas Frequências

20 mar 2021 – 6 jun 2021
The Stomach and the Port
Neo Muyanga
Bienal de Liverpool, Inglaterra

13 ago 2021 – 21 nov 2021
Pierre Verger: Percursos e memórias
Instituto Tomie Ohtake

21 ago 2021 – 15 out 2021
Noa Eshkol: corpo coletivo
Casa do Povo

21 ago 2021 – 5 dez 2021
PLANTASIA OIL COMPANY
Adrián Balseca
Casa do Sertanista / Museu da Cidade de São Paulo

26 ago 2021 – 5 dez 2021
Lamento das imagens
Alfredo Jaar
Sesc Pompeia

28 ago 2021
The Untitled Still Life Collection
Trajal Harrell
Instituto Bardi / Casa de Vidro

28 ago 2021 – 3 jul 2022
Regina Silveira: Outros paradoxos
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)

28 ago 2021 – 5 dez 2021
Frida Orupabo
Museu Afro Brasil

31 ago 2021 – 14 nov 2021
Parade – Águas de março
Yuko Mohri
Japan House São Paulo

1 set 2021– 18 dez 2021
ANTONIO DIAS / ARQUIVO / O LUGAR DO TRABALHO
Instituto de Arte Contemporânea (IAC)

4 set – 28 nov 2021
Moquém_Surarî: Arte indígena contemporânea
Curadoria: Jaider Esbell
Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo)

4 set 2021 – 5 dez 2021
Faz escuro mas eu canto
Pavilhão Ciccillo Matarazzo

4 set 2021 – 5 dez 2021
Replicante
Clara Ianni
www.aarea.co

ago – dez 2021
Atravessar a grande noite sem acender a luz
Jota Mombaça
Centro Cultural São Paulo

18 set – 5 dez 2021
Ocupação Paulo Freire
Itaú Cultural

5 set 2021 – 6 nov 2021
Oriana
Beatriz Santiago Muñoz
Pivô

21 set 2021 – 22 nov 2021
Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo
14 dez 2021 – 21 fev 2022
Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro
O legado de Morandi
Giorgio Morandi

25 set 2021 – 30 jan 2022
Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros
IMS Paulista

out 2021 – dez 2021
Manthia Diawara
Amant Foundation, Nova York, EUA

30 out 2021 – 16 jan 2022
Debaixo do barro do chão
Juraci Dórea
Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia (MuBE)

Artistas

Abel Rodríguez
Adrián Balseca
Alfredo Jaar
Alice Shintani
Amie Siegel
Ana Adamović
Andrea Fraser
Anna-Bella Papp
Antonio Dias
Antonio Vega Macotela
Arjan Martins
Beatriz Santiago Muñoz
Belkis Ayón
Carmela Gross
Christoforos Savva
Clara Ianni
Claude Cahun
Daiara Tukano
Daniel de Paula
Darcy Lange
Deana Lawson
Dirk Braeckman
E.B. Itso
Edurne Rubio
Eleonora Fabião
Eleonore Koch
Éric Baudelaire
Frida Orupabo
Gala Porras-Kim
Giorgio Griffa
Giorgio Morandi
Grace Passô
Guan Xiao
Gustavo Caboco
Hanni Kamaly
Haris Epaminonda
Hsu Che-Yu
Jacqueline Nova
Jaider Esbell
Jaune Quick-to-See Smith
Joan Jonas
Jota Mombaça
Jungjin Lee
Juraci Dórea
Kelly Sinnapah Mary
Koki Tanaka
Lasar Segall
Lawrence Abu Hamdan
Lee "Scratch" Perry
León Ferrari
Lothar Baumgarten
Luisa Cunha
Lydia Ourahmane
Lygia Pape
Manthia Diawara
Mariana Caló e
Francisco Queimadela
Marinella Senatore
Marissa Lee Benedict e David Rueter
Mauro Restiffe
Melvin Moti
Mette Edvardsen
Musa Michelle Mattiuzzi
Nalini Malani
Naomi Rincón Gallardo
Neo Muyanga
Nina Beier
Noa Eshkol
Olivia Plender
Oscar Tuazon
Paulo Kapela
Paulo Nazareth
Philipp Fleischmann
Pia Arke
Pierre Verger
Regina Silveira
Roger Bernat

Sebastián Calfuqueo
Silke Otto-Knapp
Sueli Maxakali
Sung Tieu
Tamara Henderson
Tony Cokes
Trajal Harrell
Uýra
Victor Anicet
Vincent Meessen
Ximena Garrido-Lecca
Yuko Mohri
Yuyachkani
Zina Saro-Wiwa
Zózimo Bulbul

Enunciados

Objetos do Museu Nacional
O sino de Ouro Preto
A ronda da morte de Hélio Oiticica
Os retratos de Frederick Douglass
Cadernos de Carolina Maria de Jesus
Dois bordados de João Cândido
Cartas de Joel Rufino para seu filho
Corte/Relação em Antonin Artaud e Édouard Glissant
A imagem gravada de Coatlicue
Círculos (a partir) de Paulo Freire
Hiroshima mon amour de Alain Resnais
A dedicatória de Constantin Brancusi
Cantos Tikmũ'ũn
Cerâmica Paulista

Autores

Ana Kiffer
Ana Roman
Anna-Bella Papp
Brandon LaBelle
Carla Zaccagnini
Elvira Dyangani Ose
Francesco Stocchi
Helena Chávez Mac Gregor
Jacopo Crivelli Visconti
Jaider Esbell
Jota Mombaça
María Salgado
Paulo Miyada
Ruth Estévez
Teresa Ralli e Miguel Rubio [Yuyachkani]
Thiago de Mello
Vitor Cesar

Com a ideia de ensaio aberto como uma de suas premissas curatoriais, a 34ª Bienal de São Paulo tem se construído publicamente, assumindo o caráter processual e mutável intrínseco à realização de uma mostra internacional de tamanhas dimensões. Quando fecharmos as portas do Pavilhão Ciccillo Matarazzo no dia 5 de dezembro de 2021, a programação da 34ª Bienal, iniciada em fevereiro de 2020, terá se estendido por praticamente dois anos.

Com os desafios impostos pela pandemia, a 34ª Bienal – que já tinha a proposta de se alargar no tempo e no espaço – ganhou um ano a mais. Assim, os locais em que sua extensa programação se dá também mudaram e se disseminaram pelo mundo virtual. Se as ações digitais já se faziam presentes nas Bienais de São Paulo desde 1996, elas inevitavelmente tomaram outra proporção nesta edição.

Essa dinâmica torna a 34ª Bienal única não apenas em sua configuração – que inclui parcerias com instituições em toda a cidade de São Paulo –, mas também na relação que o público pôde estabelecer com ela. Ao longo do último ano, abrimos a todos a possibilidade de acompanhar de perto os processos e as reflexões artísticas, curatoriais e institucionais que sempre emergem durante a preparação de uma Bienal, mas que, pelo próprio tempo do projeto, acabam restritas àqueles que dele se ocupam.

Com a abertura da mostra *Faz escuro mas eu canto* no Pavilhão Ciccillo Matarazzo e das exposições na rede de parceiros, chegamos ao ponto alto de um processo que foi realizado pública e colaborativamente, e cuja construção prossegue ao longo dos três meses de período expositivo. Isso porque o significado das obras e da mostra não está dado de antemão e nunca estará concluído. É a soma das experiências e interpretações realizadas por cada um de nossos visitantes, a partir de seus repertórios únicos e histórias de vida, que vai configurar, em sua pluralidade, a 34ª Bienal de São Paulo.

José Olympio da Veiga Pereira
Presidente – Fundação Bienal de São Paulo

Desde sua primeira edição, em 1951, a Bienal de São Paulo atrai milhares de visitantes interessados em ter novas experiências e ampliar seus conhecimentos a partir do contato com o que há de destaque na arte contemporânea em todo o mundo. Além disso, desde sua segunda edição, em 1953, a mostra é acompanhada por atividades que buscam aproximar a experiência estética da educação e da formação multidisciplinar e cidadã.

Quase tão antigo quanto a própria exposição, o programa educativo da Bienal de São Paulo consolidou-se como um importante espaço de mediação entre as obras trazidas pela Bienal e seus diferentes públicos. À medida em que a Bienal ganhou projeção tanto como referência em arte quanto como um evento de caráter educacional, às atividades direcionadas ao público somaram-se ações específicas para professores e estudantes. Com o aprofundamento dessa frente, desde 1998, cada Bienal é acompanhada por uma publicação educativa, distribuída gratuitamente para milhares de professores e estudantes de todo o Brasil.

Seu alcance, sua longevidade e sua vocação educacional fazem da Bienal de São Paulo um marco para a cultura brasileira. Ao longo de seus 70 anos – celebrados agora em 2021 –, ela tem se devotado à missão de ampliar o acesso à arte e de aproximar a produção cultural nacional e internacional. Também tem se empenhado de forma consistente para que cada um de seus milhões de visitantes sejam munidos de ferramentas para compreender as interpretações canônicas das obras expostas, ao mesmo tempo em que os estimula e capacita para realizar suas próprias leituras.

Neste ano em que a Bienal comemora 70 anos e apresenta sua 34ª edição, o Governo Federal, por meio da Secretaria Especial de Cultura e do Ministério do Turismo, orgulha-se de estar ao lado dessa iniciativa que traduz os principais valores da política pública para a cultura: a promoção do contato gratuito com a arte, a realização de atividades educacionais e o estímulo a encontros entre diferentes pessoas e grupos sociais. Por meio de ações como essas, a cultura é capaz de transformar nossos cidadãos e enriquecer nosso país.

Mario Frias
Secretário Especial da Cultura
Ministério do Turismo – Governo Federal

Com uma trajetória de mais de 30 anos, o Itaú Cultural (IC) consolida-se como uma das instituições mais atuantes no cenário cultural brasileiro. Por meio da escuta e da interação com o outro, a organização reinventa processos de realização e dialoga com a sociedade.

Esta caminhada intuitiva e intelectual resulta em um pensamento sistemático e em atividades contínuas, entre as quais se destacam eventos relacionados às artes visuais, como exposições diversas, cursos, debates e apoios a parceiros. Com a Fundação Bienal de São Paulo, por exemplo, a parceria já soma 12 anos.

Com a pandemia decretada em 2020, e entendendo a importância da arte e da cultura em tempos de crise, o IC buscou se reinventar e oferecer atividades e conteúdos que pudessem ser desfrutados de casa. Criou o *Palco virtual*, com espetáculos transmitidos *on-line* e lançou a Escola IC, que oferece cursos permanentes e temporários, e a Itaú Cultural Play, plataforma de *streaming* gratuita dedicada a produções nacionais.

Reforçou também a produção de conteúdos digitais, com novas colunas no *site*, produção intensa de reportagens, entrevistas e artigos e lançamentos de *podcasts*. Em sua sede, em São Paulo, seguiu com a programação de exposições, criando protocolos para adaptar as mostras às necessidades do momento.

O Itaú Cultural segue inovando e em busca de gerar experiências transformadoras no mundo da arte e da cultura brasileiras. Porque inspirar e ser inspirado são matéria essencial à vida.

Itaú Cultural

O trabalho em rede representa dimensão fundamental da ação desenvolvida pelo Sesc no estado de São Paulo. Espalhado entre a capital, região metropolitana, interior, litoral e, também, no ambiente virtual, o conjunto de centros de cultura e lazer mantido pela instituição corresponde a uma malha que, ao se estender por diferentes regiões e realidades, busca potencializar cada um de seus nós, entendidos como unidades de um complexo mais amplo. Amalgamados aos territórios dos quais fazem parte, esses "nós" participam das dinâmicas locais com vistas a incrementá-las.

É próprio da noção de rede a permanente abertura para novos enlaces. Nesse sentido, o Sesc baliza sua capilaridade social pela sistemática constituição de parcerias com diversos setores e organismos da sociedade, ampliando o alcance de suas ações – ao mesmo tempo que se beneficia, enquanto organização pensante e propositiva, dos intercâmbios ensejados por tais cooperações. A assídua, e já longeva, colaboração entre o Sesc e a Fundação Bienal reitera essa política, sugerindo que a conjugação de forças tende a tornar as iniciativas culturais mais efetivas e abrangentes.

Na presente edição da Bienal, dada a proposta de distribuição temporal e espacial da mostra que propõe sua presença em outras instituições culturais da capital, o Sesc acolhe uma exibição individual integrante da curadoria geral. Tal exposição conta com projeto educativo específico, a fim de potencializar sua recepção pelos públicos. Além dessa participação na capital, o Sesc mobiliza sua rede de unidades no interior do estado para a efetivação de várias ações de formação para educadores das redes públicas, privadas e do terceiro setor. Com esse arranjo descentralizado, Sesc e Bienal articulam suas expertises e recursos para fazer da arte contemporânea um campo tão ampliado quanto acessível.

Danilo Santos de Miranda
Diretor Regional do Sesc São Paulo

Patrocinar a 34ª Bienal de São Paulo é uma grande felicidade para nós. Desde 1951, a mostra mantém o compromisso de divulgar obras inovadoras, tanto no âmbito nacional quanto internacional, por meio de uma seleção admirável. Mais uma vez, o constante debate de conceitos e ideias – que é inerente à criação artística de qualidade – está presente nesta edição.

Nós nos identificamos com este objetivo e resultado. Inovar e saber escolher são parte do nosso dia a dia. Debater claramente sobre o que fazer e como fazer com excelência é fundamental para atingirmos os objetivos de nossos *stakeholders*.

Bahia Asset Management

O Instituto Cultural Vale acredita no papel transformador da cultura, que amplia a visão de mundo e cria novas perspectivas de futuro. A Vale, com mais de duas décadas com investimento no setor lança, em 2020, o Instituto Cultural Vale, com o propósito de ampliar o apoio e valorizar a arte e a cultura brasileiras nas suas múltiplas manifestações e em toda a sua diversidade.

Para o Instituto Cultural Vale, é um orgulho patrocinar a 34ª Bienal de São Paulo, que multiplica as oportunidades de encontro com a arte e com as diversas identidades e expressões artísticas que fazem de nós quem somos. Sua programação diversificada gera novos saberes, inspira e promove a reflexão sobre as manifestações artístico-culturais entre os diversos públicos que as experienciam. A Bienal traz para o cenário cultural do país a mescla dos elementos populares aos mais sofisticados, mostrando que a arte é para todos. E é este caminho que o Instituto Cultural Vale busca, o acesso, a troca e o compartilhamento de saberes e fazeres com o amálgama da economia criativa.

Pela cultura podemos expressar verdades, refletir, conhecer e nos inspirar para transformar o simples em extraordinário. A Bienal de São Paulo reivindica a necessidade da arte como um campo de encontro, resistência, ruptura e transformação. Atua como um espaço de conhecimento e de convivência, projetando um futuro que queremos em ações do presente.

Através da diversidade das manifestações culturais da sociedade, crescemos e evoluímos juntos.

Instituto Cultural Vale

Créditos

10 **E.B. Itso**

Cortesia do artista
Apoio: Nordic Culture Fund, Danish Arts Foundation e Iaspis – the Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual and Applied Artists

17 **Pierre Verger**

Detalhe de *Sem título* (série *Candomblé do Pai Cosme*), 1950
Fotografia
80×80 cm
Excerto de entrevista de Pierre Verger com Emmanuel Garrigues
Coleção Fundação Pierre Verger
Apoio: Institut français à Paris

18 **Grace Passô**

Ficções sônicas, 2020
Foto: Wilssa Esser

20 **Silke Otto-Knapp**

Forest (Study) [Floresta (estudo)], 2020
Aquarela sobre tela
35×75 cm
Cortesia Regen Projects, Los Angeles; Galerie Buchholz Berlim/ Colônia/Nova York; greengrassi, Londres
Apoio: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen)

22 **Lee "Scratch" Perry**

Cortesia do artista
Apoio: COINCIDÊNCIA – Um programa da Fundação Suíça para a Cultura Pro Helvetia

23 **Alfredo Jaar**

Teach Us To Outgrow Our Madness [Ensina-nos a superar nossa loucura], 2014
Performance pública
Cortesia do artista e Galeria Luisa Strina, São Paulo
Apoio: Ministerio de Relaciones Exteriores y Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio – Gobierno de Chile

24 **Antonio Dias**

Fôlder publicado por ocasião da exposição individual de Antonio Dias na Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1979
Arquivo Histórico Wanda Svevo

25 **Yuyachkani**

Desenho para a criação de personagens para a obra *Allpa Rayku* (1974) do grupo cultural Yuyachkani, Lima, Peru
Allpa Rayku foi uma obra criada em solidariedade aos movimentos de resistência social da época

28 **Sebastián Calfuqueo**

Bandeiras Mapuche em manifestação, 2019
Apoio: Ministerio de Relaciones Exteriores y Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio – Gobierno de Chile

Caitlin Hobbs

O pedestal vazio de Edward Colston em Bristol, Inglaterra, 7 de junho de 2020
Fotografia digital
Imagem: Creative Commons

Iván Martínez

Protestos no México em apoio aos protestos chilenos, 2019
Fotografia digital
Imagem: Creative Commons

29 **Matthew Straubmuller**

Monumento em homenagem a Frederick Douglass em Easton, Maryland, 2015
Fotografia digital
Imagem: Creative Commons

Daniel Cárcamo Risso

Protestos no Chile com a bandeira Mapuche, 2019
Still do vídeo *Temuco, 29 de Octubre*
Cortesia do artista

Katiana Tortorelli

Não me mate, mate o racismo, protesto Vidas Negras Importam
Rio de Janeiro, 2021
Cortesia da artista

30 **Richard Chau**

Revolução dos guarda-chuvas, Hong Kong, 2017
Fotografia digital
Imagem: Creative Commons

38 **Lasar Segall**

Floresta, 1930
Monocromia; viragem-sépia, em papel positivo
10,1×7,5 cm
Acervo Museu Lasar Segall – IBRAM/ Ministério do Turismo

39 **Sandra Vargas**

Retrato de Abel Rodríguez, sem data

40 **Kelly Sinnapah Mary**

Notebook 9: Quarantine [Caderno 9: Quarentena], 2020
Pintura acrílica sobre tela
Cortesia da artista
Foto: Soul
Apoio: Institut français à Paris e Ministère de la Culture – DAC Guadeloupe

41 **Alice Shintani**

Cemitério Dom Bosco, Perus, São Paulo, 31 de março de 2019

44 Entrada principal do Museu Nacional do Rio de Janeiro após o incêndio do dia 2 de setembro de 2018
Coleção: Biblioteca Central do Museu Nacional/UFRJ.
Foto: Leo Corrêa / AP Photo / Glow Images

Fotografia e ilustração extraídas do relatório "Meteorito Bendegó" de José Carlos de Carvalho, apresentado ao Ministério da Agricultura, Commercio e Obras Públicas. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888. Coleção da Biblioteca Central do Museu Nacional/UFRJ

45 **Cildo Meireles**

Tiradentes: Totem-monumento ao preso político, 1970
Registro de performance
Cortesia do artista

46 **Clara Ianni**

Cortesia da artista

48 **Guan Xiao**

Lulubird walked out of delicatessen bumped into a swarm of buzzing [Lulubird saiu da delicatessen e esbarrou em um enxame de zumbidos], 2020
Latão, latão pigmentado, tinta acrílica, flor seca, corda, raiz (172 × 60 × 55 cm), tampa (52 × 44 × 58 cm), pássaros grandes (41 × 22 × 6 cm), pássaros pequenos (25 × 14 × 4 cm)

50 **Haris Epaminonda**

Chronicles XVII [Crônicas XVII], 2012
Filme super 8 digitalizado, colorido, sem som
29'50''
Foto: Unique
Apoio: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen)

51 **Beatriz Santiago Muñoz**

Imagem de fundo: uma imagem do cosmos feita com glitter, tinta e água
Imagem inserida: o sol ilumina um pedaço da floresta

52 **Lawrence Abu Hamdan**

Cortesia do artista.
Apoio: British Council

54 **Yuko Mohri**

Desenho para *Orochi* [Serpente], 2020
Grafite sobre papel
Apoio: Agency for Cultural Affairs, Government of Japan (Bunka-cho Art Platform Japan) e Arts Council Tokyo (Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture)

Desenhos para o projeto da 34ª Bienal, 2020
Grafite sobre papel
Apoio: Agency for Cultural Affairs, Government of Japan (Bunka-cho Art Platform Japan) e Arts Council Tokyo (Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture)

60 **Mariana Caló e Francisco Queimadela**

Elemental, 2019
Still de vídeo
5'30'' (loop)
Apoio: República Portuguesa – Cultura / Direção-Geral das Artes e Fundação Calouste Gulbenkian

61 **Belkis Ayón**

Design: Laura Llopiz; baseado na ideia original de Cristina Vives

62 **Frida Orupabo**

(esquerda) *Expulsion 2* [Expulsão 2], 2021
Colagem digital
Cortesia da artista

(direita) *Woman, Dog, Horse* [Mulher, Cachorro, Cavalo], 2021
Colagem digital
Cortesia da artista

Apoio: Nordic Culture Fund e Office for Contemporary Art Norway (OCA)

66 **Eleonore Koch**

Caderno de desenho nº 7
Grafite, carvão, pastel e têmpera sobre papel, 27 × 37 cm
35 desenhos, 18 folhas frente e verso
Cortesia: James Lisboa Leiloeiro Oficial, São Paulo

68 **Melvin Moti**

Sem título, 2020
Fotografia em preto e branco
Cortesia do artista
Apoio: Mondriaan Fund

69 **Paola Ferrari**

Ateliê de Giorgio Morandi, sem data
Bolonha, Museo Morandi Archives

70 **Paulo Kapela**

Ateliê, 2007
Instalação
Vista da exposição *No Fly Zone*, Museu Coleção Berardo, 2013
Foto: Susana Pomba

71 **Manthia Diawara**

Cortesia do artista
Citação: Édouard Glissant, *Poética da relação*. Tradução de Manuela Mendonça. Porto: Sextante Editora, 2011, p. 191.
Apoio: Institut français à Paris

79 Autoria desconhecida
Som da Terra, 1977
Gravador banhado a ouro acoplado à Voyager 2
Imagem: NASA/Jet Propulsion Laboratory/Creative Commons

80 **Oscar Tuazon**

Estudo para *Growth Rings* [Anéis de crescimento], 2019
Aquarela sobre papel

81 Autoria desconhecida
Noa Eshkol com dois de seus modelos de referência, provavelmente em Londres, Inglaterra, déc. 1950
Cortesia: The Noa Eshkol Foundation for Movement Notation
Apoio: Artis e Consulado Geral de Israel em São Paulo

83 **Jaider Esbell**

O pássaro do bico preto, 2020
Pincéis marcadores e lápis gizado sobre couro bovino

92 **Christoforos Savva**

Fotografias tiradas por Christoforos Savva durante a sua estada no Chipre, sem data (1954-1956)
Arquivo Christine Savva-Duroe

94 **Olivia Plender**

Arrest [Prender], 2020
Desenhos
Apoio: British Council e Iaspis – the Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual and Applied Artists

98 **Tamara Henderson**

A Skeleton Ascends to Find the Door [Um esqueleto sobe para encontrar a porta], 2021.
Cortesia da artista
Apoio: Canada Council for the Arts

99 **Hanni Kamaly**

Cortesia da artista
Apoio: Nordic Culture Fund, Office for Contemporary Art Norway (OCA) e Iaspis – the Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual and Applied Artists

102 **Regina Silveira**

Alterações em definições de arte, 1977 da série *Jogos de arte*
Trabalho em off-set
60 × 50 cm
Imagem selecionada por Edurne Rubio

103 **Darcy Lange**

Studies of Teaching in Four Oxfordshire Schools (Charles Mussett, Art Teacher, Radley College) [Estudos sobre o ensino em quatro escolas de Oxfordshire (Charles Mussett, professor de arte, Radley College)], 1977
Still fotográfico
Cortesia da Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth e Darcy Lange Estate

Studies of Teaching in Four Oxfordshire Schools (Chris Wright, History Teacher, Cheney Upper School) [Estudos sobre o ensino em quatro escolas de Oxfordshire (Chris Wright, professor de história, Cheney Upper School)], 1977
Still fotográfico
Cortesia da Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth e Darcy Lange Estate

Studies of Teaching in Four Oxfordshire Schools (Eric Spencer, Art Teacher, Fifth Form, Cheney Upper School) [Estudos sobre o ensino em quatro escolas de Oxfordshire (Eric Spencer, professor de arte, Fifth Form, Cheney Upper School)], 1977
Still fotográfico
Cortesia da Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth e Darcy Lange Estate

104 Espaço expositivo da 17ª Bienal, 1983
Foto: Guimar Morelo
Coleção: Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo

Envelope com correspondência devolvida ao remetente, sob a alegação de que o Brasil não está recebendo-as devido à crise sanitária de Covid-19
Fotografia digital

105 Mensagens escritas por candangos (operários responsáveis pela construção de Brasília), no Congresso Nacional, 1959, descobertas em 2011
Foto: Câmara dos Deputados

108 **Trajal Harrell**

Colaboração entre o artista e o fotógrafo Orfeas Emirzas

109 **Nalini Malani**

Onanism [Onanismo], 1969
Filme de 16mm transferido para vídeo (preto e branco, som), 3'51''

111 **Carmela Gross**

Rato, 2020
Desenho original em ecoline sobre papel, modificado digitalmente

112 **Antonio Vega Macotela**

Vista do quarto do 35º andar, Cidade do Panamá, 2019
Cartões sim piratas, Cidade do Panamá, 2019
Instalação de programas de hacking, 2019
Interior do quarto do 35º andar, Cidade do Panamá, 2019

119 **Zózimo Bulbul**

Cartaz do filme *Abolição*, 1988
Cortesia: Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul

120 **Anna-Bella Papp**

Lage Zwaluwe, Brabante do Norte, Holanda, 2017
Centrumeiland, IJburg, Amsterdã, Holanda, 2020
Cortesia da artista e Stuart Shave / Modern Art London

121 **Mauro Restiffe**

Cortesia do artista

123 **Neo Muyanga**

A Maze in Grace, 2020
Captura de frame do poema animado
Apoio: British Council e Institut français à Paris

124 **Pepe Schettino**

Retrato de Arjan Martins, sem data

126 **Daniel de Paula, Marissa Lee Benedict e David Rueter**

deposition (manifesto) [deposição (manifesto)], 2018-2021
PDF. Documento em forma de patente alterada, produzido pelos artistas em relação a negociação, instalação e contrato de arrendamento de propriedade que constitui a obra deposição, consistindo da apropriação de uma Roda de Negociação de Milho do Chicago Mercantile Exchange (CME) / Chicago Board of Trade (CBOT), composto por 32 peças, incluindo 24 degraus individuais e 8 seções de 4 degraus
Apoio: Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, Resource Center (Chicago, IL), University of Oregon e Oregon Arts Commission

128 **Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi**

Folha de estudo nº 133, 2021
Cortesia das artistas

132 **Nina Beier**

Cortesia da artista
Apoio: Nordic Culture Fund, ifa (Institut für Auslandsbeziehungen) e Danish Arts Foundation

133 **Paulo Nazareth**

PNAC / LTDA
Projecto: Prática do enegrecimento, 2020
Dimensões variáveis

136 **Sung Tieu**

Destination: Black Virgin Mountain [Destino: Black Virgin Mountain], 2017 (Detalhe)
© Sung Tieu
Cortesia da artista

137 **Victor Anicet**

Restitution [Restituição], 2018
Madeira pintada, tecido, terracota tingida e pérolas
Foto: Jean-Baptiste Barret
Apoio: Institut français à Paris e Ministère de la Culture et de la Communication – DAC Martinique

140-149 **María Salgado**

en el panfleto al día siguiente frente a los portones [no panfleto no dia seguinte diante dos portões]
Design: Rubén García-Castro
Tradução do espanhol: Marília Garcia

152 **Giorgio Griffa**

Foto: Giulio Caresio
Cortesia: Archivio Giorgio Griffa

154 **Claude Cahun**

Descrição de sonho de maio de 1939 por Claude Cahun
Cortesia: Jersey Heritage Collections

162 **Francesco Stocchi**

Dois cisnes, Hyde Park, Londres, abril de 2011
Fotografia digital

163 **Jim McCulloch**

Floresta de líquens, Austin, 2007
Fotografia digital
Imagem: Creative Commons

164 **Jim McCulloch**

Floresta de líquens, Austin, 2007
Fotografia digital
Imagem: Creative Commons

165 **Zé Antoninho Maxakali**

Ilustração publicada em Rosângela Pereira de Tugny (org.). *Cantos dos povos morcego e hemex – espíritos*. Belo Horizonte: MEC/Literaterras/ Museu do Índio/INCTI/FUNAI, 2013

169 **Vitor Cesar**

Cartaz da exposição *Vento*, 2020
Imagem: Joan Jonas, *Wind* [Vento], 1968 (still do vídeo)

171-184 *Vento*
Vistas da exposição realizada no Pavilhão Ciccillo Matarazzo entre 14 de novembro e 13 de dezembro de 2020, como parte da 34ª Bienal
Foto: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

186 **Joan Jonas**

Wind [Vento], 1968
Filme de 16mm transferido para vídeo (preto e branco, sem som)
5'37"

187 **Roger Bernat**

Email de Roberto Fratini Serafide para Roger Bernat
Apoio: AC/E – Acción Cultural Española e Institut Ramon Llull

188 **Jacqueline Nova**

Pithecanthropus, 1971
Fragmento da partitura
Cortesia: Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional de Colombia / Ana María Romano G. / Festival En Tiempo Real

190 **Marinella Senatore**

Parade Brass Band [Desfile da banda de metais], 2018
Colagem, partituras de bandas de metais do século passado, acrílico e técnica mista
40 × 70 cm
Cortesia da artista
Apoio: Italian Council, Directorate-General for Contemporary Creativity, Italian Ministry of Culture

192 **Eleonora Fabião**

Desenho da artista sobre foto de autor desconhecido
Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo

198 **Luca Turi**

Refugiados no barco Vlora, atracado no porto de Bari, Itália, em 8 de agosto de 1991
Imagem: Creative Commons

200 **Walter Neves**

Crânio de Luzia
Laboratório de Estudos Evolutivos Humanos do Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo (USP)

201 Autoria desconhecida
Retrato de João Cândido publicado na *Gazeta de Notícias*, 31 de dezembro de 1912

202 **Iván Barlaham Montoya Correa**

Vida y muerte del Fantoche Lusitano [Vida e morte do fantoche lusitano], 1969
Fotografia da apresentação teatral

Martine Barrat

com membros dos Savage Nomads, uma gangue composta principalmente por negros e porto-riquenhos com base no sul do Bronx

"Hélio Oiticica foi o único amigo do 'outro mundo' que veio comigo para o sul do Bronx [em Nova York] a fim de encontrar meus amigos das gangues, The Roman Queens, The Roman Kings e The Ghetto Brothers. Compartilhamos a câmera de vídeo por mais de seis anos. O Whitney Museum expôs os filmes em 1978. Os membros das gangues iam ao museu todos os dias para se encontrarem com os 3 mil visitantes e responder às suas perguntas.

Uma noite, voltei do trabalho e descobri que meu equipamento havia sido roubado e vendido pelo meu vizinho. Pearl, o líder dos Roman Kings e dois amigos apareceram à minha porta com uma grande surpresa em mãos. Dentro havia uma câmera fotográfica. Foi o que puderam pagar na época. E foi assim que me tornei fotógrafa."
— Martine Barrat

Together 3 [Juntos nº 3], Hélio Oiticica, 1976
Impressão fotográfica

203 **Martine Barrat**

com membros dos Savage Nomads

Together 4 [Juntos nº 4], Hélio Oiticica, 1976
Impressão fotográfica

Together 1 [Juntos nº 1], Hélio Oiticica, 1976
Impressão fotográfica

Together 2 [Juntos nº 2], Hélio Oiticica, 1976
Impressão fotográfica

Together 5 [Juntos nº 5], Hélio Oiticica, 1976
Impressão fotográfica

211 **Juraci Dórea**

Estudo para a série *Terra I*, 1981
Cortesia do artista

212 **Andrea Fraser**

Reporting from São Paulo, I'm from the United States [Transmitindo de São Paulo, eu sou dos Estados Unidos], 1998
Instalação de vídeo em 5 canais. Still de vídeo
Projeto para *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*, 24ª Bienal de São Paulo

214 **Eric Baudelaire**

Un Film dramatique [Um filme dramático], 2019
Still do filme
© Éric Baudelaire, Poulet-Malassis Films
Apoio: Institut français à Paris

218 Autoria desconhecida
Manifestação estudantil contra a Ditadura Militar, 21 de junho de 1968
Impressão sobre papel de gelatina e prata
Fundo Correio da Manhã

Lê Minh Trường

Another Vietnam [Outro Vietnã], 1970
Impressão sobre papel de gelatina e prata.
Imagem: Creative Commons

219 **Bruno Kelly**

Desmatamento e queimadas, 2020
Fotografia digital
Agência Amazônia Real

Dirk Braeckman

T.W.-G.P.-11, 2011
Impressão sobre papel de gelatina e prata montada em alumínio
120 × 180 cm
© Dirk Braeckman, Cortesia Zeno X Gallery, Antwerp, Thomas Fischer Gallery, Berlin and Grimm Gallery, NYC

222 **Dirk Braeckman**

10-01-04-05, 2005
120,5 × 80,5 cm
Impressão ultracromática a jato de tinta em papel fosco montado em alumínio
Cortesia Zeno X Gallery, Antuérpia e Galerie Thomas Fischer, Berlim

223 **Hsu Che-Yu**

Single Copy [Cópia única], 2019
Videoinstalação (stills)

224 **Jungjin Lee**

Da série *Buddha* [Buda], 2002
Fotografia

225 **Lygia Pape**

"Amazônia", *Jornal da Tarde*, Caderno de Sábado, São Paulo, 20 mai. 1989
Projeto *Arte em Jornal*, realizado por ocasião da 20ª Bienal de São Paulo

226 **Lydia Ourahmane**

In the Absence of our Mothers [Na ausência de nossas mães], 2018
Instalação composta por chapa de Raio-X, texto, dois dentes de ouro 18 kt (4,5 g), um dos quais é implantado na boca de Lydia Ourahmane
Comissionado e produzido pela Chisenhale Gallery, Londres
Apoio: British Council

235 **Ximena Garrido-Lecca**

"A resistência à compressão do adobe deve ser de pelo menos 12 kg/cm². Uma pessoa de 65 a 70 kg, em pé sobre um meio de adobe seco, apoiada em duas outras, deve ser suportada por pelo menos um minuto." Imagem e fragmento extraídos do livro *Adobe mejorado: notas para la difusión de su uso*, Tejada Schmidt, Urbano, 1937 – Entalhe em adobe com fundo: Procedimento clássico (teste de resistência dos adobe)

236 **Naomi Rincón Gallardo**

Esboço para *Resiliencia Tlacuache* [Resiliência do gambá], 2019
Apoio: Sistema Nacional de Creadores de Arte 2019-2022 del Fondo Nacional para La Cultura y las Artes, México

238 **Mette Edvardsen**

Material de referência para *No Title* [Sem título], 2014
Desenho
Cortesia da artista
Apoio: Nordic Culture Fund, Office for Contemporary Art Norway (OCA) e Performing Arts Hub Norway

240 **Pia Arke**

Sem título (Pibloctoq – Arctic Hysteria Archive) [Pibloctog – Arquivo Arctic Hysteria], 1995
Negativo encontrado nos arquivos de Pia Arke sobre a Arctic Hysteria, possivelmente do Explorers Club ou do American Museum of National History, ambos em Nova York
Retirado de: *Tupilakosaurus: an Incomplete(able) Survey of Pia Arke's Artistic Work and Research* [um incompleto(ável) levantamento do trabalho artístico e de pesquisa de Pia Arke]. Editado/publicado por Kuratorisk Aktion, Copenhague, 2002
Apoio: Nordic Culture Fund e Danish Arts Foundation

241 **Ana Adamović**

Os arquivos do Museu da Iugoslávia
Registro da produção de *Wunderkammer* [Gabinete de curiosidade], 2019
Cortesia da artista

244 **Édouard Glissant**

Brésil [Brasil]
Carta para Diva Barbara Damato
Bibliothèque nationale de France
Apoio: Institut français à Paris

245 **Valérie Loichot**

Túmulo de Édouard Glissant com cerâmica de Victor Anicet, 2012
Fotografia digital

Daniel Scandurra

São Paulo terra indígena, 2019
Faixa produzida por Denilson Baniwa, Paula Berbert e Daniel Scandurra
Fotografia digital

246 **Daiara Tukano**

Cortesia da artista

248 **Sebastián Calfuqueo**

En memoria de Nicolasa Quintreman [Em memória de Nicolasa Quintreman], 2021
Unguento azul e dourado
Apoio: Ministerio de Relaciones Exteriores y Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio – Gobierno de Chile

250 **Philipp Fleischmann**

Cortesia do artista
Apoio: Phileas – A Fund for Contemporary Art e Federal Ministry Republic of Austria – Arts, Culture, Civil Service and Sport

251 **Vincent Meessen**

Cartaz para o filme *Juste un mouvement* [Apenas um movimento], 2021
Apoio: Fédération Wallonie-Bruxelles e Wallonie-Bruxelles International (WBI)

258 **Regina Silveira**

Projeto para *Paisagem*, 2020
Foto: Eduardo Verderame
Gráfica: Rafael Triboli

260 **Sueli Maxakali**

Ũgtok pu kuxak kuk tophep xo'op mãhã [Ela dá o óleo de capivara para a filha beber], 2005
Aquarela
29,7 × 10 cm
Apoio: Instituto Inclusartiz

262 **Koki Tanaka**

Abstracted/Family [Abstraído/família], 2019
Formato: filmar, atuar, pintar, expressar, escrever, cozinhar, falar, cavar, comer, etc. Elementos: filmes, pinturas, fotografias, rádio, nota do artista, crédito final, mesa, cadeiras, etc.
Still do filme
Aprox. 102' (3 filmes no total)
O projeto foi co-comissionado pela Trienal de Aichi 2019 e pelo Museu de Arte de Cingapura para a Bienal de Cingapura 2019, também apoiado pelo ASO GROUP
Cortesia do artista, Vitamin Creative Space, Guangzhou, Aoyama Meguro, Tóquio

266 Verso e fotografia extraídos do livro de Thiago de Mello, *Arte e ciência de empinar papagaio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

274 **Gustavo Caboco**

Olhos de jenipapo, 2020
Foto: Alisson Paz e Gustavo Caboco

276 **Zina Saro-Wiwa**

Invisible Boy [Menino invisível], 2019
Fotografia
Cortesia Zina Saro-Wiwa e Tiwani Contemporary, Londres

278 **Lothar Baumgarten**

Tableau vivant [Pintura viva], 1969
Impressão sobre papel de gelatina e prata
27 × 18,1 cm
Cortesia Lothar Baumgarten Studio e Marian Goodman Gallery, Nova York

279 **León Ferrari**

Capa do disco *In Rock* (1974) da banda argentina Misa Criolla
Arte baseada em *La civilización occidental y cristiana* [A civilização ocidental e cristã], 1965

283 **Deana Lawson**

An Ode to Yemaya [Uma Ode a Yemanjá], 2019
Fotografia
186,7 × 147,6 cm
Cortesia da artista
Comissionado pela Fundação Bienal de São Paulo para a 34ª Bienal de São Paulo

284 **Gala Porras-Kim**

Cortesia da artista

285 **Amie Siegel**

Esboço para *Asterisms* [Asterismos], 2021
Videoinstalação multicanal 4K (cor/som)
Cortesia da artista e Thomas Dane Gallery

286 **Juraci Dórea**

Projeto Terra – Mural da Casa de Edwirges, Monte Santo, 1984
Impressão sobre papel de gelatina e prata
Coleção do artista

Revista *O Cruzeiro*, nº 30, 6 de maio de 1961

287 Página da revista *Everybody's Magazine*, com a peça *Pigmaleão*, de George Bernard Shaw, publicada em novembro de 1914

288 Autoria desconhecida
Senhorita Annette Kellerman (1887-1975)
Impressão sobre papel de gelatina e prata
George Grantham Bain Collection
Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540

289 Página da revista *National Doll World*, com trajes indígenas para recortar, 1987

Johann Ulrich Krauss

O profeta Tirésias, da mitologia grega, é transformado em mulher pela deusa Hera, depois de bater com um pedaço de pau em duas cobras que copulavam, c. 1690
Gravura em metal do livro *Metamorfoses* de Ovídio
Yale Beinecke Rare Book and Manuscript Library

291 **Violeta Parra**

Thiago de Mello, 1960
Tela bordada, 165 × 130 cm
Coleção Museo Violeta Parra

294 **Jaune Quick-to-See Smith**

False Gods [Falsos deuses], 2015
Carvão, lápis, pastel
Cortesia da artista e Garth Greenan Gallery,
Nova York

296 **Adrián Balseca**

Supradigm (sketch III) [Supradigma (esboço III)], 2020
Mimeografia sobre papel de fibra de cana
42 × 29,7 cm
Cortesia do artista
Apoio: PCAI – Polyeco Contemporary Art Initiative

297 **Luisa Cunha**

Foto: Luisa Cunha
Apoio: República Portuguesa – Cultura / Direção-Geral das Artes e Fundação Calouste Gulbenkian

298 Autoria desconhecida
O navio da Marinha estadunidense Eldridge (DE-173), c. 1944
National Archives and Records Administration
Imagem: Domínio Público

Andreas Valentin

Thiago de Mello e amigos em Barreirinha, 1982
Negativo 35mm digitalizado

Paraná do Ramos, Barreirinha, 1982
Negativo 35mm digitalizado

299 **Manuel Casanueva**

Edros y oides (da série *Torneos*), Playa de Ritoque, Quintero, 1979
Registro de performance
Foto: Manuel Casanueva
Archivo Histórico José Vial Armstrong
Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Autoria desconhecida
Brancusi com Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Yvette Farkou, Fernand Léger e Maximilien Gauthier num painel de barco, na Foire du Trône, 14 de julho de 1926
Coleção: Centre Georges Pompidou
Photo (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat

304 **Edwin L. Wriston**

Membros da West Virginia National Guard's Task Force Chemical, Biological, Radiological and Nuclear (CBRN) Response Enterprise (CRE) (TF-CRE) realizam a desinfecção dos escritórios da Comissão para Políticas de Educação Superior em Charleston, West Virginia, 11 de abril de 2020
Fotografia digital
Imagem: Creative Commons

Autoria desconhecida
Som da Terra, 1977
Gravador banhado a ouro é acoplado à Voyager 2
Impressão sobre papel de gelatina e prata
Imagem: NASA/Jet Propulsion Laboratory / Crative Commons

305 **Manuel Casanueva**

Laberinto y rebote (da série *Torneos*), Playa de Ritoque, Quintero, 1986
Registro de performance
Foto: Manuel Casanueva
Archivo Histórico José Vial Armstrong
Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

306 **Tony Cokes**

Evil.27: Selma, 2011
Still de vídeo
Cortesia do artista, Greene Naftali, Nova York, Hannah Hoffman, Los Angeles, e Electronic Arts Intermix, Nova York

316 **Uýra**

Elementar (A última floresta), 2017
Fotografia
41 × 72 cm
Foto: Matheus Belém

318 **E.B. Itso**

Cortesia do artista
Apoio: Nordic Culture Fund, Danish Arts Foundation e Iaspis – the Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual and Applied Artists

Fundação Bienal de São Paulo

Francisco Matarazzo Sobrinho
(1898–1977) · presidente perpétuo

Conselho de administração

Julio Landmann · presidente
Alfredo Egydio Setubal ·
vice-presidente

Membros vitalícios
Adolpho Leirner
Beatriz Pimenta Camargo
Beno Suchodolski
Carlos Francisco Bandeira Lins
Cesar Giobbi
Elizabeth Machado
Jens Olesen
Julio Landmann
Marcos Arbaitman
Maria Ignez Corrêa da Costa Barbosa
Pedro Aranha Corrêa do Lago
Pedro Paulo de Sena Madureira
Roberto Muylaert
Rubens José Mattos Cunha Lima

Membros
Alberto Emmanuel Whitaker
Alfredo Egydio Setubal
Ana Helena Godoy de Almeida Pires
Andrea Matarazzo
Antonio Henrique Cunha Bueno
Cacilda Teixeira da Costa
Camila Appel
Carlos Alberto Frederico
Carlos Augusto Calil
Carlos Jereissati
Claudio Thomaz Lobo Sonder
Daniela Villela
Danilo Santos de Miranda
Eduardo Saron
Fábio Magalhães
Flávio Moura
Geyze Marchesi Diniz
Gustavo Ioschpe
Heitor Martins
Helio Seibel
Isabel Lutz
Jackson Schneider
João Carlos de Figueiredo Ferraz
Joaquim de Arruda Falcão Neto
José Berenguer
José Olympio da Veiga Pereira
(licenciado)
Kelly de Amorim
Ligia Fonseca Ferreira
Lucio Gomes Machado
Luis Terepins
Maguy Etlin
Manoela Queiroz Bacelar
Marcelo Eduardo Martins
Marcelo Mattos Araujo (licenciado)
Marisa Moreira Salles
Miguel Wady Chaia
Neide Helena de Moraes
Octavio de Barros
Rodrigo Bresser Pereira
Ronaldo Cezar Coelho
Rosiane Pecora
Sérgio Spinelli Silva Jr.
Susana Leirner Steinbruch
Tito Enrique da Silva Neto
Victor Pardini

Conselho fiscal

Alberto Emmanuel Whitaker
Carlos Alberto Frederico
Eduardo Saron
Octavio de Barros · suplente

Conselho consultivo internacional

Maguy Etlin · presidente
Pedro Aranha Corrêa do Lago ·
vice-presidente
Barbara Sobel
Bill Ford
Catherine Petitgas
Debora Staley
Frances Reynolds
Kara Moore
Mariana Clayton
Miwa Taguchi-Sugiyama
Paula & Daniel Weiss
Renee & Robert Drake
Sandra Hegedüs
Sarina Tang

Diretoria executiva

José Olympio da Veiga Pereira ·
presidente
Marcelo Mattos Araujo ·
primeiro vice-presidente
Andrea Pinheiro ·
segunda vice-presidente
Ana Paula Martinez
Daniel Sonder
Fernando Schuler
Francisco J. Pinheiro Guimarães
Luiz Lara

Superintendências

Antonio Lessa Garcia ·
superintendente executivo
Dora Silveira Corrêa ·
superintendente de projetos
Mariana Montoro Jens ·
superintendente de relações
institucionais e comunicação

Felipe Taboada · gerente executivo
Renata Monteiro · secretária

Projetos

Produção
Felipe Isola ·
gerente de planejamento
e logística
Joaquim Millan
gerente de produção de obras e
expografia
Simone Lopes Lira ·
coordenadora de produção de
difusão e mediação
Bernard Lemos Tjabbes
Camila Cadette Ferreira
Dorinha Santos
Felipe Melo Franco
Graziela Carbonari
Heloisa Bedicks
Maíra Ramos
Manoel Borba

Mediação
Elaine Fontana · coordenadora
André Leitão
Danilo Pêra
Janaína Machado

Pesquisa e difusão
Thiago Gil de Oliveira Virava ·
coordenador
Diana de Abreu Dobránszky
Regiane Ishii

Arquivo Bienal
Ana Luiza de Oliveira Mattos · gerente
Amanda Pereira Siqueira
Ana Paula Andrade Marques
Antonio Paulo Carretta
Bárbara Pina
Daniel Malva Ribeiro
Marcele Souto Yakabi
Melânie Vargas de Araujo
Olívia Tamie Botosso Okasima
Pedro Ivo Trasferetti von Ah
Raquel Coelho Moliterno

Relações institucionais e comunicação

Relações institucionais e parcerias
Irina Cypel · coordenadora
Deborah Moreira
Raquel Silva
Viviane Teixeira

Comunicação
Caroline Carrion · coordenadora
Ana Elisa de Carvalho Price ·
coordenadora – design
Cristina Fino · coordenadora editorial
Adriano Campos
Eduardo Lirani
Giovanna Querido
Julia Bolliger Murari
Luiza Alves

Administrativo-financeiro

Finanças
Amarildo Firmino Gomes · gerente
Edson Pereira de Carvalho
Fábio Kato
Silvia Andrade Simões Branco

Planejamento e operações
Rebeca Debora Finguermann ·
coordenadora
Danilo Alexandre Machado de Souza
Joana Neves Gregório
Rone Amabile

Recursos humanos
Albert Cabral dos Santos
Angelica Bertoluci

Gestão de materiais e patrimônio
Valdomiro Rodrigues da Silva · gerente
Angélica de Oliveira Divino
Daniel Pereira
Larissa Di Ciero Ferradas
Victor Senciel
Vinícius Robson da Silva Araújo
Wagner Pereira de Andrade

Tecnologia da informação
Diego Rodrigues
Sergio Manoel Lopes

Curadoria
Jacopo Crivelli Visconti · curador geral
Paulo Miyada · curador adjunto
Carla Zaccagnini · curadora convidada
Francesco Stocchi · curador convidado
Ruth Estévez · curadora convidada
Ana Roman · curadora assistente
Divina Prado ·
redação e edição de textos

Elvira Dyangani Ose ·
editora convidada em colaboração com *The Showroom*, Londres

Ana Kiffer ·
curadora convidada do enunciado Corte/Relação em Antonin Artaud e Édouard Glissant

Arquitetura
concepção do projeto arquitetônico
Andrade Morettin Arquitetos
Vinicius Andrade, Marcelo Morettin, Marcelo Maia Rosa, Renata Andrulis com Raphael Souza, Fernanda Mangini, Murilo Zidan, Daniel Zahoul, Guilherme Torres, Izabel Sigaud.
Estagiários: Julia Daher, Simone Shimada, Danielle Gregorio, Ingrid Colares, Victoria de Almeida Leite, Arthur L. Falleiros, Arthur Klain, André Enrico, Ana Paula Silveira, Amanda Cunha

Projeto expográfico
Anna Helena Villela com Bruna Lima Caracciolo, Joséphine Poirot-Delpech, Liz Arakaki Alves, Mayra Rodrigues

Identidade visual
Vitor Cesar, com Fernanda Porto, Julia Pinto e Deborah Salles

Assessoria de imprensa
Conteúdo Comunicação
Pickles PR

Audioguia
Goethe-Institut (Debora Pill) com Mafuá (Daniel Limaverde), Mais Diferenças (Carla Mauch e Ana Rosa Bordin Rabello) e Musea (Luis Mauch)

Audiovisual
Maxi

Bombeiros
Local Serviços Especializados

Conservação
Bernadette Ferreira
Marília Palhares Fernandes
Lívia Lira
Rita Torquete

Consultoria de acessibilidade
Mais Diferenças

Cenografia
Cinestand
GTM

Consultoria de acústica
Passeri Acústica e Arquitetura

Conteúdo audiovisual e registro videográfico
Bruno Fernandes
Caio Polesi
Freddy Leal
Henrique Gentil Marcusso
Interrogação Digital
Leopoldo Caseiro
Livents
Mario Aguas
VOCS

Design
Manu Vasconcelos · assistente

Editorial
Mariana Leme · assistente
Rafael Falasco · assistente

Educação
Luciana Alves ·
coordenadora de ações pedagógicas

Mediadores
Sansorai de Oliveira Rodrigues Coutinho · tutora
Vinebaldo Aleixo de Souza Filho · tutor
Amanda Fernandes Preisig de Almeida
Ana Maria Krein
Bruna de Jesus Silva
Carina Nascimento Bessa
Carmen Garcia
Célia da Conceição Barros
Darlan Gonçalves Teles
Erica da Costa dos Santos
Fabio Moreira Caiana
Flávia Paiva
Josiane de Souza Cavalcanti
Julia Cavazzini Cunha
Juliana Casaut Melhado
Laura Chagas
Leandro de Souza
Lia Cazumi Yokoyama Emi
Lucia Abreu Machado
Luis Carlos Batista
Marco Antonio Alonso Ferreira Jr
Natalia Nunes Homero
Nina Clarice Montoto
Paula Nogueira Ramos
Renato Ferreira Lopes
Silvio Ariente
Tailicie Paloma Paranhos do Nascimento
Thiago Franco
Viviane Almeida
Wanessa Yano
Giovanna Endrigo· auxiliar de mediação
Ana Beatriz Nascimento Pazetto · estagiária
Bruno Hartmann · estagiário
Camélia Paiva · estagiária
Pedro Lessa · estagiário
Rafael Santos · estagiário
Vinícius Quintas Massimino · estagiário

Programa de ativação da obra *deposição*
Vânia Medeiros
Beatriz Cruz

Internet wi-fi
New Telecom

Limpeza
MF Serviços de Limpeza

Logística de transporte
Log Solution

Montagem
Gala Art

Produção gráfica
Signorini Produção Gráfica

Projeto de Iluminação
Fernanda Carvalho com Emília Ramos, Luana Alves, Cristina Souto e Miguel Amarante

Registro fotográfico
Leda Abuhab
Levi Fanan

Segurança
Prevenção Vigilância e Segurança

Seguro de obras
Geco Corretora de Seguros
AXA

Transporte de obras
ArtQuality
Alves Tegam

Web
Claudio Bueno com Bruno Berken e Feijão Costa · desenvolvimento
Wonderweb · manutenção

O título da 34ª Bienal de São Paulo, "Faz escuro mas eu canto", é um verso do poeta Thiago de Mello

Agradecimentos

Instituições

Africana Art Foundation
Almeida e Dale Galeria de Arte
Americas Society
Amis du Centre Pompidou
Anacostia Community Museum Collection
ARCOmadrid
Arquivo Público Municipal de Sacramento "Cônego Hermógenes Casimiro de Araújo Bruonswik"
Art Encounters Foundation
Art Hub Copenhagen
Art Lima
ARTE 1
arteBA
Artevida Investimentos
Arts Council Norway
Bank of Cyprus Cultural Foundation
Belgrade Biennial
Belkis Ayón Estate
Biblioteca de las Artes – Universidad de las Artes de Guayaquil
Biblioteca Municipal Almeida Garrett, Porto
Bibliothèque nationale de France
Cancillería de Colombia – Embajada de Colombia en Brasil
CCA | Center for Contemporary Art Tel Aviv
CASP – Centro de Arqueologia de São Paulo – DPH-SMC-PMSP
Centro de Educação Tecnológica Paula Souza, Governo do Estado de São Paulo
Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos
Collection Nicoletta Russo De Li Galli, London
Cinétévé | TV5 Mode
College of Creative Arts, Massey University
Condephaat – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo
Conpresp – Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo
Consulado General y Centro de Promoción de la República Argentina en San Pablo
Consulado Geral da Bélgica em São Paulo
Consulado Geral da França em São Paulo
Consulado Geral da Irlanda em São Paulo
Consulado Geral de Israel em São Paulo
Consulado Geral do Chile em São Paulo
Consulado Geral do Reino dos Países Baixos em São Paulo
Creative New Zealand
Culture Ireland
De Ateliers
Dublin City Arts Office
Dumbarton Oaks, Washington – D.C. Trustees for Harvard University
Escola Superior de Propaganda e Marketing
Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Etxepare Euskal Institutua
European ArtEast Foundation London
Focus Arts Visuels
Folha de São Paulo
Fondazione Marconi
Frame Finland
Fundação Edson Queiroz
Fundación Augusto y León Ferrari – Arte y Acervo
Fundación PROA
Gabinete de Segurança Institucional da Presidência da República
Galeria Bergamin
Galeria Bolsa de Arte
Galeria Danielian
Galeria Fortes D'Aloia & Gabriel
Galeria Frente
Galeria Luciana Brito
Galeria Nara Roesler
Galeria Raquel Arnaud
Galeria Zé dos Bois
Galerie Nordenhake
Garth Greenan Galerie
Gladstone Gallery
Goethe-Institut
Grupo Bandeirantes
HAM – Helsinki Art Museum
HISK – Higher Institute for Fine Arts
Iaspis – the Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual and Applied Artists
ICI – Independent Curators International
iD\TBWA
IMMA – The Irish Museum of Modern Art
Institut Français du Brésil
Instituto Paulo Freire
Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
JCDecaux
Levy & Salomão Advogados
Lurixs
MAC Niterói – Museu de Arte Contemporânea de Niterói
Mendes Wood DM
MB Art Agency
Ministério de Relações Exteriores da Argentina
Ministry of Culture and Information of the Republic of Serbia
MIS – Museu da Imagem e do Som, São Paulo
MoMA – Museum of Modern Art
Moorland-Spingarn Research Center – Howard University
Município de Água Preta, PE
Município de São João del Rei, MG – Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de São João Del Rei
Museu da Música da Arquidiocese de Mariana
Museo de Bellas Artes de Bilbao
MAE – Museu de Arqueologia e Etnologia – USP
Museo Violeta Parra
Museu de Arte Contemporânea de Elvas – Colecção António Cachola
Museu Histórico Sorocabano
Museu Nacional – UFRJ – Setor de Etnologia e Etnografia
Museu Nacional – UFRJ – Setor de Meteoritos
Museu Nacional – UFRJ – Setor de Museologia
Museu Nossa Senhora Aparecida
O Estado de São Paulo
Paróquia Santa Efigênia – Ouro Preto
Paulo Kuczynski Escritório de Arte
PCAI – Polyeco Contemporary Art Initiative
Prefeitura Municipal de Ouro Preto, MG
Projeto Hélio Oiticica
Post Vidai – Vietnamese Art Collection
Rede Globo
Ribeirão Grande Centro Cultural
Schlesinger Library Research Services
Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo
Secretaria Municipal de Educação de Guarulhos
Secretaria Municipal de Educação de São Paulo
Serbian Council for Culture
Smithsonian Institution / National Museum of African American History and Culture
Smithsonian Institution / National Portrait Gallery
St. John Fisher College
Städelschule, Frankfurt am Main
State Collection of Cypriot Art
The George Peabody Library / The Sheridan Library / The John Hopkins University
The Leventis Municipal Museum of Nicosia
The Pigozzi Collection
Tropenbos International
TV Cultura
Unifesp – Universidade Federal de São Paulo
UOL
Urbia Parques
Usina de Arte

Indivíduos

Adriana Couto
Alberto Salvadori
Alê Youssef
Alex Baradel
Alexander Kellner
Alexis Tsielepis
Ana Avelar
Ana Carolina Guimarães Bahia Fontes
Ana Gonçalves Magalhães
Ana Romano G.
André Mastrobuono
André Porciuncula Alay Esteves
André Trigueiro
Andre Zivanari
Andrea Tavares
Andréanne Béguin
Angela Varela Loeb e Gérard Loeb
Ângelo Oswaldo de Araújo Santos
Anis Chacur Neto
Anna Ferrari
Annalee Davis
Anthony Huberman
Antonio Leal
Ariane Figueirêdo
Astolfo Gomes de Mello Araujo
Bárbara Paz
Ben Loveless
Bénédicte Alliot
Benjamin Seroussi
Bernaldina José Pedro (in memorian)
Berta Segall Mcdonnell
Berta Sichel
Biza Vianna
Brieuc Tanguy-Guermeur
Bruna Simões Pessôa de Queiroz
Bruno Baptistella
Bruno Covas (in memoriam)
Caio Carvalho
Camila Costa
Carlos Augusto Mattei Faggin
Carlos Hurtado
Carlos Roza
Carmelita Rodrigues de Moraes e Amanda de Campos Scavone
Carolina Herrera
Catarina Monteiro
Cesar Oiticica
Charles Bicalho
Clara Sancovsky
Claudio Mattos
Clovis de Barros Carvalho
Conrado Turano Mesquita
Cristina Vives
Daniel Cárcamo Risso
Daniella Geo
Danilo Santos de Miranda
Debora Pill
Doïna Lemny
Edu Lyra
Eduardo Brenner
Eduardo Pires Rosse
Eduardo Saron
Elena Filipovic
Elliot Anderson
Emanoel Araujo
Eric Klug
Erika Palomino
Erivaldo Arraes
Ernesto Ayón
Fabiano Faulstich
Felipe Arruda
Fernado Spazzianni
Fernanda Brenner
Fernanda Pires Santos
Fernanda Pitta
Flavia e Guilherme Teixeira
Flavia Faria Lima
Flavia Velloso
Francisco Mesquita Neto
Francisco Pires de Castro Linhares
Francisco Silva Noelli
Frederico Garcez Lohmann
Gabriela Rios
Galciani Neves
Garth Greenan
Giancarlo Hannud
Gianfranco Maraniello
Gisele Kato
Gisele Regina da Silva
Guillaume Delaunay
Guillaume Fau
Gustavo Motta
Hélio Menezes
Helouise Costa
Henrique Siqueira
Holly Binoe
Hudson Augusto Silva
Iara Cristina Camargo
Iheanyi Onwuegbucha
Ilton dos Passos Ferreira dos Santos
Isabel Devrient
Izabela Pucu
James Oscar Jr
Janaina Oliveira
Jânio Francisco Ferrugem Gomes
Jennifer Burris e Francisco Staton
João Cury Neto
João Fernandes
João Pacheco de Oliveira
Jochen Volz
Joel Grossman
John Stauffer
Jorge Landmann
José Eduardo Cintra Laloni
José Roca
Judith Brito
Julian Fuchs
Juliana Braga
Justino dos Santos Filho
Katherine Finerty
Kolya Bozovic
Ladi Biezus
Larissa Peixoto
Lars Kiel Bertelsen
Laura Jaramillo
Leonardo Gobbo Ferreira Silva
Leonardo Pires Rosse
Leslie Arias
Lily Hall
Livia Benedetti
Lorenzo Bernet
Lucia Segall
Luiz Carlos de Souza Júnior
Luiz Carlos Ferreira
Luiz Carlos Ritter
Manuela Moscoso
Marcela Vieira
Marcelo Costa Dantas
Marcelo Monzani
Marcos Cartum
Marcos Palmeira
Marcus Vinícius de Carvalho Fróis
Maria Bojan
Maria Carolina Duprat Ruggeri
Maria Elizabeth Zucolotto
Maria Lucia Alexandrino Segall
Maria Lucia Verissimo
Maria Margareth Monteiro
Mariana Ximenes
Marianne Sallum
Marie-Noëlle Dernoncour
Marília Gabriela
Marilia Loureiro
Marina Person
Mario Caro
Mário Frias
Mario Segall
Marta Bogéa
Marta Mestre
Martine Barrat
Mathilde dos Santos
Matthieu Thibaudault
Max Perlingeiro
Michelle Ratton Sanchez Badin
Moacir dos Anjos
Monica Junqueira de Camargo
Mor Bashan
Moritz Baumgarten
Mustapha Barrat
Natasha Barzaghi Geenen
Natasha Geenen
Natasha Smiths Tebbs
Natxo Checa
Nelson Garbayo dos Santos
Newton C. Noronha
Newton Paul
Nicola Trezzi
Nina Dias
Nivaldo José de Andrade
Nuno de Lima Pimentel
Olivia Nordell
Omayra Alvarado e Dane Jansen
Orandi Momesso
Ovidiu Sandor
Paola Chieregato
Paula Pape
Paula Signorelli
Paulo Samia
Paulo Segall
Paulo Vicelli
Pe. Luiz Carlos Ferreira
Pedro Bial
Pedro Corrêa do Lago
Pedro Fortes
Pedro Mastrobuono
Pedro Montes
Pedro Moreira Salles
Philip Montnor
Pilar Estrada
Plinio Silveira Corrêa
Priscila Arantes
Priscyla Gomes
Rachel Thomas
Rafael Moraes
Raquel Arnaud
Raquel Barreto
Rara Dias
Raúl Muñoz de la Vega
Raul Ortega Ayala
Raymundo Costa
Renata Curcio Valente
Renata de Castro Menezes
Renato Silva
Ricardo Ibsen Pennaforte de Campos
Ricardo Luiz Pessôa de Queiroz
Ricardo Nunes
Ricardo Ohtake
Richard Reddaway
Rodrigo Hübner Mendes
Rodrigo Lombardi
Rodrigo Passadore Constantino
Ronald Duarte
Rosângela de Tugny
Rui Villela Ferreira
Ruti Sela
Samuel Lloyd
Sandra Mara Salles
Seema Manchanda
Sérgio Lulia Jacob
Sérgio Sá Leitão
Sheena Barrett
Sofia Fan
Sol Camacho
Sophie Byrne
Soren Arke
Stelios Americanos
Sylvie Glissant
Teresa Garbayo
Thomas Lemouche
Valdir Cruz
Valéria Rossi Domingos
Valérie Loichot
Varinia Brodsky Zimmermann
Vincent Gonzalvez
Vitória Arruda
Waldick Jatobá
Wilson Ferreira
Ximena Iommi
Yiannos Economou
Yina Jimenez
Zeev Horovitz

PATROCÍNIO
MASTER

Lei de Incentivo à CULTURA

PROAC ICMS
PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL SÃO PAULO

Itaú

INSTITUTO CULTURAL VALE

BAHIA ASSET MANAGEMENT

PATROCÍNIO

Bloomberg

instituto VOTORANTIM

J.P.Morgan

Alupar

VERDE asset management

CREDIT SUISSE

GRUPO VAMOS

comgas

biolab FARMACÊUTICA

Hospital DO Santa Paula

APOIO
INSTITUCIONAL

CIDADE DE SÃO PAULO

APOIO
CULTURAL

Sesc

APOIO
INTERNACIONAL

italianCouncil
Bringing our Contemporary Art to the World

Direzione Generale Creatività Contemporanea

NORDISK KULTURFOND

fundação suíça para a cultura
prohelvetia
COINCIDÊNCIA – Intercâmbios culturais Suíça-América do Sul

phileas
A Fund for Contemporary Art

Chile

Danish Arts Foundation

IGUATEMI SÃO PAULO

xp private

CSN

[B]³

BR PARTNERS

SEGURADORA OFICIAL

APOIO

IOCHPE-MAXION

Atlas Schindler

Pottencial SEGURADORA

Klabin

Racional

ULTRA

AGEO

BANCO ABC BRASIL

REPÚBLICA PORTUGUESA CULTURA

dgARTES DIREÇÃO-GERAL DAS ARTES

BRITISH COUNCIL

AC/E ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA

ifa Institut für Auslandsbeziehungen

Canada Council for the Arts / Conseil des arts du Canada

INSTITUT FRANÇAIS

GOETHE INSTITUT

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

OCA Office for Contemporary Art Norway

ארטיס أرتيس artis

M mondriaan fund

REALIZAÇÃO

Secretaria de Cultura e Economia Criativa

SÃO PAULO GOVERNO DO ESTADO

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO

PÁTRIA AMADA BRASIL GOVERNO FEDERAL

CRÉDITOS DA PUBLICAÇÃO

Editora convidada
Elvira Dyangani Ose, em colaboração com *The Showroom*, Londres

Coordenação editorial
Ana Roman
Cristina Fino

Assistentes de edição
Mariana Leme
Rafael Falasco

Projeto gráfico e diagramação
Vitor Cesar
Aninha de Carvalho Price

Edição de textos
Divina Prado
Sandra Brazil
Teté Martinho
Equipe da 34ª Bienal

Revisão
Tatiana Allegro

Tradução
Alexandre Barbosa de Souza
Ana Laura Borro
Jess Oliveira e Bruna Barros
Elia Maqueda
Gabriel Bogossian
Georgia Fleury Reynolds
Janaína Marcoantonio
John Norman
Mariana Nacif Mendes
Maria Paula Autran
Marilia Garcia
Matheus Lock
Naia Veneranda
Rafael Falasco
Raquel Dommarco Pedrão
Teté Martinho
Vitor de Araújo

Famílias tipográficas
GT Cinetype e Eudald News

Impressão
Ipsis

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

34ª Bienal de São Paulo : *Faz escuro mas eu canto* : catálogo / Elvira Dyangani Ose (editora convidada, em associação com *The Showroom*, Londres) ; [curadoria Jacopo Crivelli Visconti, Paulo Miyada, Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi, Ruth Estévez] -- São Paulo : Bienal de São Paulo, 2021

Vários autores
Bibliografia
ISBN 978-85-85298-71-5

1. Arte - Catálogos 2. Arte - São Paulo (SP) - Exposições 3. Bienal de São Paulo (SP) I. Ose, Elvira Dyangani II. Visconti, Jacopo Crivelli III. Miyada, Paulo

21-76090 CDD-709.8161

Índices para catálogo sistemático:
1. Bienais de arte : São Paulo : Cidade 709.8161
2. São Paulo : Cidade : Bienais de arte 709.8161

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária CRB-8/93

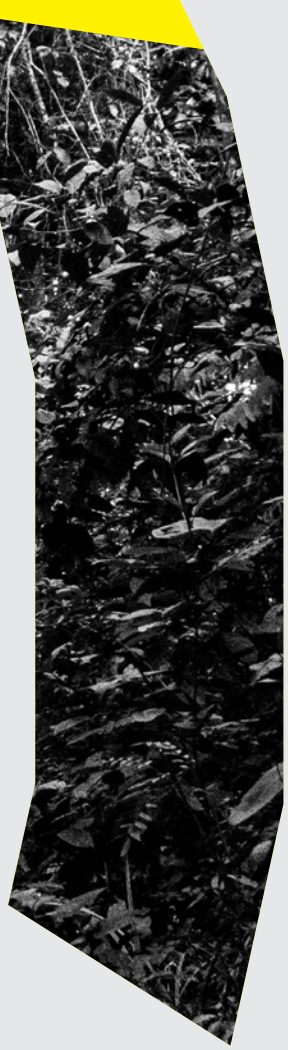
© Copyright da publicação: Fundação Bienal de São Paulo. Todos os direitos reservados.

As imagens e os textos reproduzidos nesta publicação foram cedidos por artistas, fotógrafos, escritores ou representantes legais e são protegidos por leis e contratos de direitos autorais. Todo e qualquer uso é proibido e condicionado à expressa autorização da Bienal de São Paulo, dos artistas e dos fotógrafos. Todos os esforços foram feitos para localizar os detentores de direitos das obras reproduzidas. Corrigiremos prontamente quaisquer omissões, caso nos sejam comunicadas.

Este catálogo foi publicado em setembro de 2021, como parte do projeto da 34ª Bienal de São Paulo – *Faz escuro mas eu canto*.

Ministério do Turismo, Governo do Estado de São Paulo, por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa, Fundação Bienal de São Paulo e Itaú apresentam

Faz



escuro

978 85 85298 623

Lei de Incentivo à CULTURA

PROAC ICMS

realização

Secretaria de Cultura e Economia Criativa

SÃO PAULO GOVERNO DO ESTADO

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO

PÁTRIA AMADA BRASIL GOVERNO FEDERAL