

# 34<sup>a</sup> Bienal de São Paulo

Itinerância, 2022

Sesc Rio Preto

**4 de maio — 31 de julho**

Ministério do Turismo, Fundação Bienal de São Paulo,  
Sesc - Serviço Social do Comércio e Itaú apresentam

# Faz escuro

# *mas eu canto*

Itinerância, 2022  
Sesc Rio Preto

34ª Bienal de São Paulo

Com o objetivo de ampliar os acessos dos diferentes públicos aos seus conteúdos, a Fundação Bienal realiza o programa de mostras itinerantes, exposições que levam recortes da Bienal de São Paulo para diversas cidades do Brasil e do mundo nos anos subsequentes à grande mostra na capital paulistana.

O Sesc tem estado ao lado da Fundação nessa iniciativa desde 2011, ano de sua primeira edição. Por intermédio da colaboração entre as duas instituições, a Bienal reafirma seu propósito cultural e educacional, consolidado ao longo de setenta anos de história e agora potencializado pelo amplo alcance da atuação permanente do Sesc no interior do estado.

Essa parceria é fruto não apenas do papel catalisador das artes que ambas instituições exercem, mas, acima de tudo, é um reconhecimento da importância que o diálogo e o entendimento coletivo têm para a transformação social e cultural do Brasil.

O programa de mostras itinerantes aposta na arte e no seu impacto positivo no campo da educação e da cidadania. Parcerias como esta permitem a difusão do trabalho para além do circuito artístico da cidade de São Paulo, chegando a outros olhares e novas sensibilidades. A cada encontro com a arte, o mundo se transforma, abrindo espaço para a construção de uma sociedade mais diversa e plural.

**José Olympio da Veiga Pereira**

Presidente – Fundação Bienal de São Paulo

## **Ação em rede, rede como ação**

O trabalho em rede representa aspecto-chave da ação do Sesc no estado de São Paulo. Presente no Interior, Litoral, Capital e Região Metropolitana, bem como no ambiente virtual, a instituição atua como malha que, ao se estender por diferentes regiões e realidades, busca potencializar cada um de seus nós, entendidos como ligações de uma urdidura mais ampla. Atrelados aos territórios de que fazem parte, esses “nós” participam das dinâmicas locais com vistas a adensá-las.

É próprio da ideia de rede a abertura a enlaces. Assim, o Sesc baliza sua capilaridade pela constituição permanente e sistêmica de parcerias com setores e organismos variados da sociedade, ampliando a abrangência de suas ações – ao mesmo tempo que se beneficia dos intercâmbios gerados nessas cooperações. A constante colaboração entre o Sesc e a Fundação Bienal corrobora essa política, apostando que a conjugação de forças torna as iniciativas culturais mais efetivas e disseminadas.

Nesta edição da Bienal, espacial e temporalmente distribuída, o Sesc acolhe frações da curadoria, que contam com ações educativas específicas, favorecendo a recepção pelos públicos. Além desse envolvimento na Capital, a instituição mobiliza unidades no Interior do estado para a realização de recortes expositivos e ações de formação para educadores das redes pública, privada 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 do Sesc São Paulo

O ponto de partida do projeto curatorial da 34ª Bienal de São Paulo foi o desejo de desdobrar a mostra. Buscando dialogar com os públicos, tão amplos e tão distintos, que visitam a Bienal há décadas, propusemos expandir a exposição no espaço e no tempo. Inaugurada oficialmente com uma performance e uma exposição individual no dia 8 de fevereiro de 2020, a Bienal continuaria em eventos realizados em parceria com diversas instituições culturais da cidade e culminaria na grande mostra coletiva, em dezembro do mesmo ano, amplificando-se sucessivamente numa série de mostras itinerantes. No novo cenário imposto pela pandemia de Covid-19, vários aspectos dessa coreografia tiveram que ser redesenhados e o tempo do projeto tornou-se ainda mais espaçado, mas nunca deixamos de acreditar no potencial de uma mostra concebida para multiplicar as oportunidades de encontro entre obras e pessoas.

Na busca por uma linguagem para delinear os campos de força criados pelo encontro de obras produzidas em lugares e momentos distintos, propusemos alguns objetos e suas histórias, como enunciados: um sino que soou em momentos diversos de uma história que se repete; as imagens do homem mais retratado num tempo em que quase não havia retratos; cartas que, para chegar a uma criança, tiveram que atravessar as grades da cadeia e os olhos da censura... Esses enunciados pontuavam a 34ª Bienal, sugerindo leituras possíveis das obras ao seu redor, aglutinando e tornando tangíveis as preocupações e as reflexões da curadoria. Funcionavam, nesse sentido, como o diapasão que ajuda a afinar um instrumento musical, ou a começar um canto. Na curadoria de uma exposição também é almejado algo parecido com uma afinação, um ajuste não isento de erros, acidentes e desvios, que o tempo

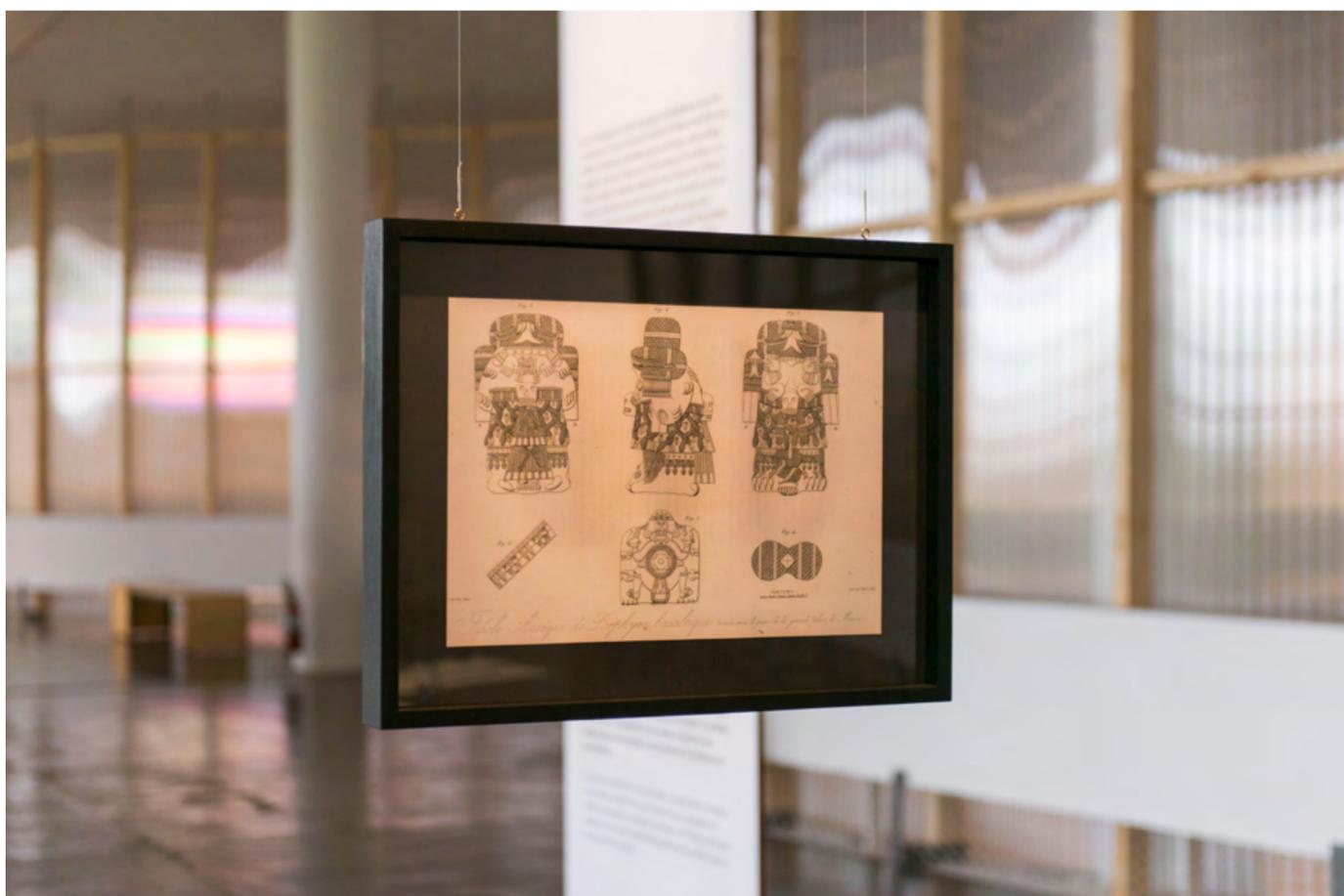
expandido da 34ª Bienal nos permitiu.

Ao conceber e estruturar o conjunto de exposições itinerantes que percorrem o Brasil ao longo de 2022, o partido escolhido foi partir de enunciados específicos, como o trecho de *Hiroshima mon amour* e as gravuras de Coatlicue que, aqui, sugerem ler as obras ao redor como depositárias de forças espirituais intangíveis. As itinerâncias podem ser entendidas, nesse sentido, como metonímias da 34ª Bienal, partes que elucidam o funcionamento da exposição como um todo. A rigor, os enunciados aqui incluídos são três, porque o título da 34ª Bienal, *Faz escuro mas eu canto*, também precisa ser entendido mais como um enunciado do que como um tema. Por meio desse verso do poeta amazonense Thiago de Mello, publicado em 1965, reconhecemos a urgência dos problemas que desafiam a vida no mundo atual, enquanto reivindicamos a necessidade da arte como um campo de resistência, ruptura e transformação. Ao longo de anos de trabalho, rodeados por colapsos de toda ordem, nos perguntamos uma e outra vez quais formas de arte e de presença no mundo são agora possíveis e necessárias. Em tempos escuros, quais são os cantos que não podemos seguir sem ouvir, e sem cantar?

**Jacopo Crivelli Visconti**

Curador

## Enunciado: A imagem gravada de Coatlicue



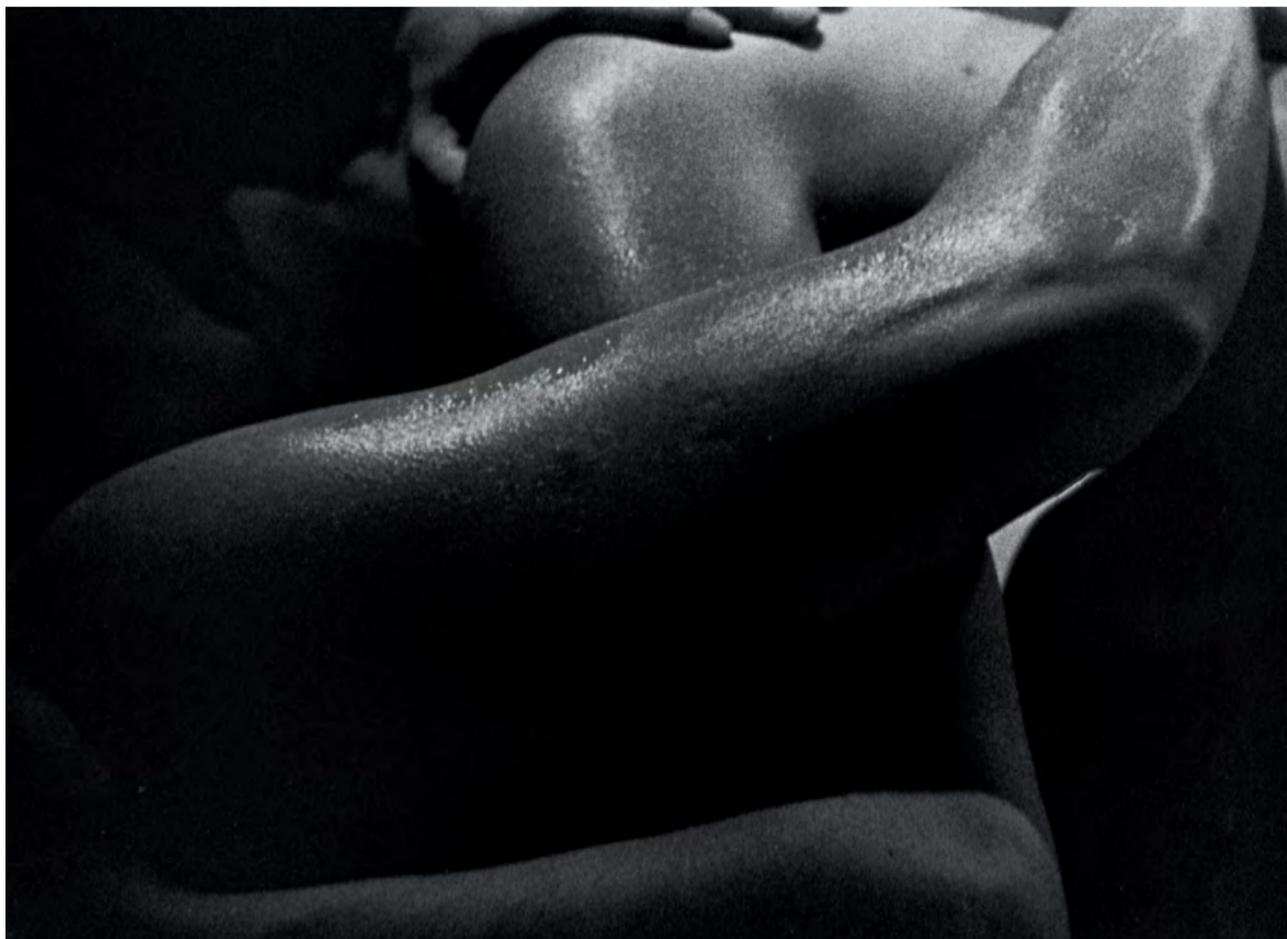
Vista da imagem gravada de Coatlicue na 34ª Bienal de São Paulo © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

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]. Na mitologia asteca, Coatlicue, padroeira da vida e da morte, era a mãe de Huitzilopochtli, deus da terra, e representava a fertilidade. 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, uma estratégia utilizada para dismantelar o império asteca era a eliminação de seus símbolos e crenças através da invisibilização e da substituição de imagens e tradições antigas.

Após a descoberta em 1790, 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 autoridades espanholas decidiram enterrá-la novamente, suspeitando que a senhora da saia de serpentes pudesse desencadear uma revolução. Enterraram-na 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 incontrollável, e Humboldt teve que soltar as rédeas de sua imaginação para imortalizar a aura poderosa de Coatlicue em seus esboços.

## Enunciado: *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais



Alain Resnais. Still do filme *Hiroshima mon amour*, 1959.  
© Argos Films

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. Mas os objetos,

as fotografias, as explicações, as reconstruções não são suficientes para entender. *Hiroshima mon amour* não busca explicar, nem reconstruir, mas apalpar a opacidade e a intraduzibilidade do testemunho.

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 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.

## Claude Cahun



**Untitled (Hands and table)** [Sem título (Mãos e mesa)], 1936. Impressão sobre papel algodão. 50 x 40 cm. 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), 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, Claude 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, Cahun se disfarça, usa máscaras, exhibe 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. Só na década de 1990 o conjunto de sua obra começou a receber atenção mundial.

# Daiara Tukano



Vista das obras *Ñamíriwi'í – Casa da noite*, 2020 e *Bo'éda Hori – arco-íris*, 2021 durante a 34ª Bienal. Acrílico sobre tela, 100 x 100 cm (cada). © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo. Obras comissionadas pela Fundação Bienal de São Paulo para a 34ª Bienal

Daiara Hori (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. Artista, professora, ativista dos direitos indígenas e comunicadora, Daiara, que é pós-graduada em direitos humanos e pesquisadora do direito à memória e verdade dos povos indígenas, foi também coordenadora da Rádio Yandê, a primeira web rádio 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 visões místicas, mirações, ou hori, permeiam toda a cultura visual Tukano, ela produz imagens que evocam aspectos da existência que usualmente não se revelam ao olhar.

# 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. 153 × 123 cm. Cortesia da artista.  
Comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo para a 34ª Bienal

Gala Porras-Kim (1984, Bogotá, Colômbia) investiga os contextos políticos, sociais, econômicos e espirituais que determinaram o valor dos objetos durante a história do colonialismo. Seu interesse se concentra 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 pelos colecionadores e/ou instituições culturais que os recebem, especialmente os museus de antropologia e história. Na instalação *27 offerings for the rain at the Field Museum*, comissionada pela 34ª Bienal, a artista cria uma forma de copal (uma resina fossilizada,

semelhante ao âmbar, que para os maias tinha poderes sagrados, e um dos materiais primários dragados dos cenotes mexicanos) de volume igual ao dos objetos retirados do cenote e agora localizados no Field Museum, misturado com o pó que caiu durante o tempo de armazenamento. Fascinada por essas cavernas subterrâneas, Gala Porras-Kim pesquisou a fundo o processo e as leis que permitiram a transferência dos objetos encontrados debaixo da água do cenote sagrado, no início do século 20, até suas atuais localizações institucionais. Ela explora 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. Sua ideia é expor e, por vezes, desmascarar as manipulações que as políticas de aquisição e mecenato de bens culturais têm instituído, buscando estabelecer novos paradigmas legislativos que promovam a equidade entre culturas e formas de conhecimento.

# Haris Epaminonda

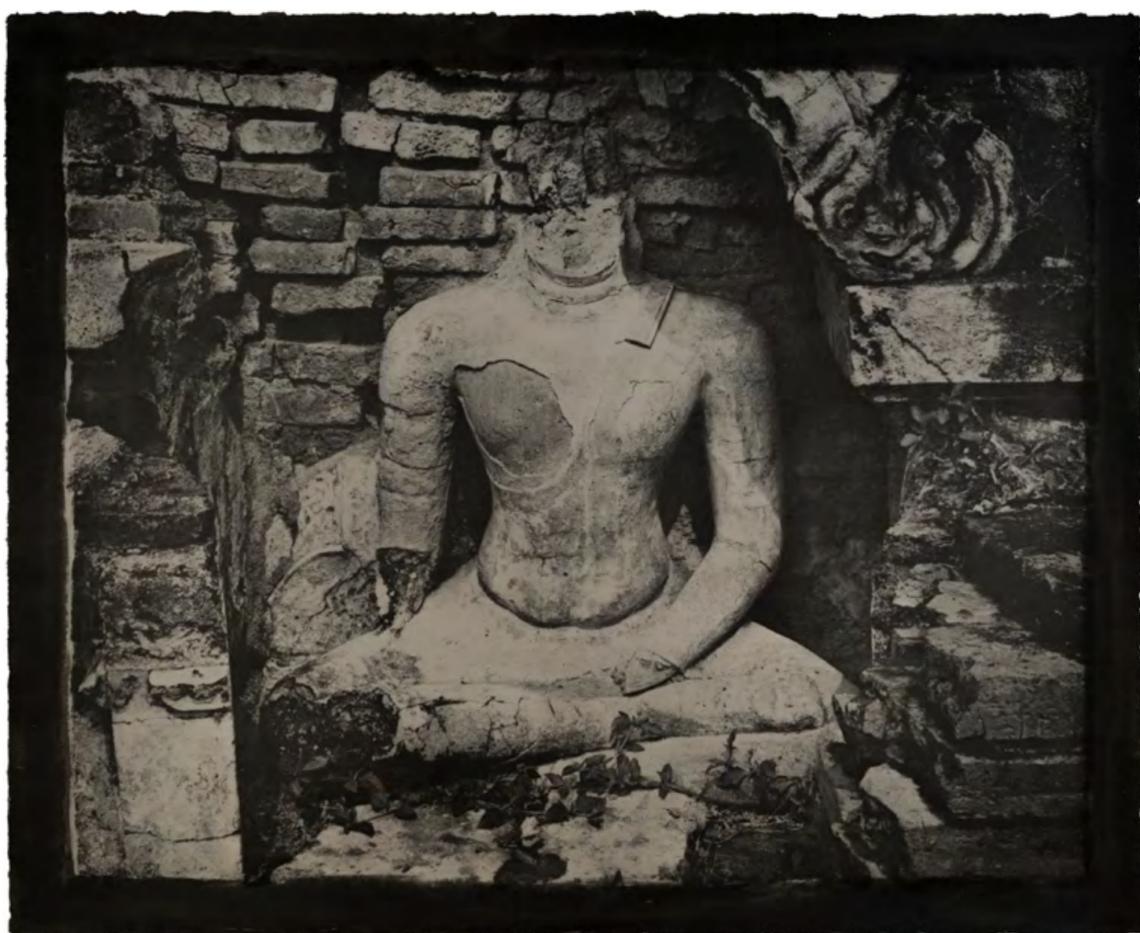


Vista da série **Chronicles** [Crônicas], 2010–2020 durante a 34ª Bienal.  
Super-8 digitalizado, cor, mudo. Coleção do artista. © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo. Participação na 34ª Bienal apoiada por: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen)

A obra de alguns artistas possui um tom próprio, único, que as torna imediatamente reconhecíveis. No caso de Haris Epaminonda (1980, Nicosia, 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... Guiada por sua intuição, Epaminonda coloca esses trabalhos em relação, identificando e tornando quase tangíveis as forças de atração que, invisíveis, operam no mundo.

## Jungjin Lee



Da série **Buddha**, 2002. Emulsão fotográfica em papel de amoreira, 99 x 122 cm. Coleção da artista

Impressas laboriosamente em papel *hanji* – material artesanal oriundo da tradição coreana –, as fotografias de Jungjin Lee (1961, Daegu, 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 raras na fotografia contemporânea.

Na série *Buddha* (2002), Jungjin 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 se fundirem 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 a emulsão fotossensível e então conduz o processo de ampliação, em que pode enfatizar e transformar luminosidades, contrastes e texturas registrados pela película fotográfica.

# 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) se conheceram 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.

Em *Efeito orla* (2013), uma das obras da dupla incluídas na itinerância da 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 o vincula ao segredo e à revelação de verdades ocultas, ao mundo dos mortos, ao sol e à luz. Em *Efeito orla*, evoca-se o espectro do lince, indo ao encontro de locais que ele habitou até recentemente e de relatos de avistamentos partilhados na primeira pessoa. 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”.

# Marinella Senatore



**Nos erguemos ao levantar outras pessoas**, 2021. Escultura de luz. 1000 cm Ø. Comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo para a 34ª Bienal. © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo. 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.

*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. Como parte da instalação, Marinella apresentou na 34<sup>a</sup> Bienal uma grande luminária resultante do trabalho de imersão e colaboração com agentes da Cidade Tiradentes. A frase presente na estrutura, “Nos erguemos ao levantar outras pessoas”, de autoria do escritor e político Robert Ingersoll (1833-1899), atualiza noções de ativação social e construção de comunidade no contexto pandêmico, no qual a proximidade física foi abruptamente interrompida em boa parte do mundo. A junção de centenas de lâmpadas cria uma arquitetura efêmera e impactante, tanto pela escala quanto pela própria luminosidade, que parece nos lembrar da potência das ações realizadas coletivamente.

# 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 o interesse pela imaginação dos espectadores e a desconstrução da história. Entre sombras e luzes, entre o visível e o imaginário, a prática de Moti recorre à pesquisa científica assim como ao testemunho subjetivo. Seus trabalhos buscam entender como os mecanismos da percepção funcionam neurológica e psicologicamente.

Ele joga com as percepções do público – seus filmes, imagens e sons procuram fazer emergir um terceiro espaço, que nasce na mente do visitante.

Para a videoinstalação *Interwoven*, Melvin 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. O vídeo traz as marcas do tempo que levou para ser realizado e cabe aos visitantes criar suas próprias narrativas, enquanto o artista os convida a reaprender a ver. Para Moti, não se trata de acumular informação, mas de desconstruí-la.

# Uýra



Elementar (Chão da mata), 2018. Fotografia. 79 × 120 cm.  
Foto: Lisa Hermes. Cortesia da artista

Uýra (1991, Santarém, Pará) 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 a bióloga decidiu expandir sua pesquisa acadêmica e buscar formas de levar o debate sobre a conservação ambiental e os direitos indígenas e LGBTQ+ 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.

A série *Retomada* (2021) foi desenvolvida especialmente para a 34<sup>a</sup> Bienal. Nestas fotografias, Uýra aparece em locais de Manaus que, seja por sua história e função social ou 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. As folhagens e raízes que começam a crescer em cercas e muros, frestas e fendas; os arbustos que se agrupam em beiras de ruas e estradas; as árvores que terminam por romper o concreto e tomar construções abandonadas. Locais de abandono e violência que seguem reocupados pela Vida.

# Victor Anicet



Obras de Victor Anicet durante a 34ª Bienal de São Paulo © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Institut français à Paris e Ministère de la Culture et de la Communication – DAC Martinique

Moldada em cerâmica, 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 ao auxiliar as escavações arqueológicas promovidas pelo padre Pinchon, no sítio de Adoration em Marigot, no norte da Martinica. 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.

Ao longo das últimas cinco décadas, o artista 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. Diante dessa violência, Anicet não desvia o olhar, mas exerce um trabalho de releitura, síntese, combinação e reelaboração que termina por fazer dessas marcas o ponto de partida para a criação de um novo vocabulário visual, assumida e propositalmente crioulo.

## **Sesc – Serviço Social do Comércio**

Administração Regional no Estado de São Paulo

### **Presidente do Conselho Regional**

Abram Szajman

### **Diretor do Departamento Regional**

Danilo Santos de Miranda

### **Superintendentes**

**Técnico-social** Joel Naimayer Padula **Comunicação Social**

Ivan Giannini **Administração** Luiz Deoclécio Massaro Galina

**Assessoria Técnica e de Planejamento** Sérgio José Battistelli

### **Gerentes**

**Artes Visuais e Tecnologia** Juliana Braga de Mattos **Estudos**

**e Desenvolvimento** Marta Raquel Colabone **Artes Gráficas**

Rogério Ianelli **Difusão e Promoção** Marcos Ribeiro de

Carvalho **Assessoria de Imprensa** Ana Lúcia de la Vega

**Assessoria Jurídica** Carla Bertucci Barbieri **Assessoria de**

**Relações Internacionais** Aurea Leszczynski Vieira Gonçalves

**Sesc Campinas** Hideki Yoshimoto **Sesc Rio Preto** Thiago

Aguiar Freire Silva

## **34ª Bienal de São Paulo – Itinerância**

### **Equipe Sesc**

Adriano Alves Pinto, Anderson Carvalho, Ariane Campos,

Arlindo Aparecido Sanches Stábile, Camila Barbosa Granado,

Carolina Reis, César Albornoz, Christine Villa, Danilo

Simonetti Beltrame, Denis Salzano, Diogo de Moraes Silva,

Edson Souza, Elisa Arroyo Hassem Mancine, Érica Dias,

Fernanda Borges, Fernando Bisan, Fernando Hugo da Cruz

Fialho, Heloisa Pisani, Ivan Franco dos Santos,

## **Equipe Sesc** (cont.)

João Paulo Leite Guadanucci, José Eduardo Ruiz, Karina Musumeci, Luciano Otavio Poloniato, Marcia Cristina Xavier, Márcio Rocha, Michael Ahrens, Nilva Luz, Nóbrega Sales, Patrícia Piazzo, Pedro Henrique Horta de Oliveira, Renata Corizola, Renata Zanin Covizi, Sibeles Gioiosa, Sidnei Martins, Suellen Barbosa, Susana Souza, Tatiana Fukuhara, Thais Franco, Thiago Aoki, Vanessa Ogawa, Vilmar Calejan Sanches, Willian Oliveira.

## **Fundação Bienal de São Paulo**

### **Diretoria**

José Olympio da Veiga Pereira · **presidente**

Marcelo Mattos Araujo · **primeiro vice-presidente**

Andrea Pinheiro · **segunda vice-presidente**

Ana Paula Martinez

Daniel Sonder

Francisco J. Pinheiro Guimarães

Luiz Lara

### **Superintendência**

Antonio Lessa Garcia · **superintendente executivo**

### **Equipes internas**

Arquivo Bienal; comunicação; educação; financeiro; materiais e patrimônio; produção; relações institucionais e parcerias

## **34ª Bienal de São Paulo – Faz escuro mas eu canto**

Jacopo Crivelli Visconti · **curador**

Paulo Miyada · **curador adjunto**

Carla Zaccagnini, Ruth Estévez,

Francesco Stocchi · **curadores convidados**

Ana Roman · **curadora assistente**

Divina Prado · **redação e edição de textos**

### **Programa de itinerâncias**

Jacopo Crivelli Visconti · **curador**

Metrópole Arquitetos · **arquitetura**

As imagens e os textos reproduzidos nesta publicação foram cedidos por artistas, fotógrafos, escritores ou representantes legais e são protegidos por leis ou 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.

Este guia eletrônico foi publicado em maio de 2022 pelo Sesc Rio Preto, como parte do programa de mostras itinerantes da 34ª Bienal de São Paulo – *Faz escuro mas eu canto*.



PATROCÍNIO MASTER

---



PATROCÍNIO

---



APOIO

---



PARCERIA INSTITUCIONAL

---

REALIZAÇÃO

---

